



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**Специфика подготовки артистов современного оперного театра
средствами хореографического искусства**


**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование**

**Направленность программы магистратуры
«Педагогика хореографии»**

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:
81,73 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 01 » дк 2022 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ 307-211-2-1Кет
Дандагариев Каршыга Хамзиевич

Научный руководитель: 
к. филол. н., доцент кафедры хореографии
Ованесян Лариса Геннадьевна

Челябинск
2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ.....	8
1.1 «Пластическая культура»: основные составляющие понятия.....	8
1.2 Принцип работы над созданием пластического рисунка вокального номера.....	14
ГЛАВА 2 ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ОПЕРНОГО ПЕВЦА.....	21
2.1 Значение хореографии как одного из основных средств воспитания пластической культуры.....	21
2.2 Историко-бытовой танец. Основы сценического движения в хореографии вокалиста.....	27
2.3 Ритмопластика в хореографической подготовке оперного певца.....	34
ГЛАВА 3 ХОРЕОГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ВОКАЛЬНОГО НОМЕРА.....	45
3.1 Импровизация как отправной метод создания хореографического рисунка вокального номера.....	44
3.2 Отражение этикетных норм в пластической культуре оперного певца.....	50
3.3 Создание пластического рисунка вокального номера.....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	68
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	74

ВВЕДЕНИЕ

В древности слияние таких видов искусства, как вокал и хореография происходило неосознанно. Ещё тогда народ обращался к этим видам искусства. Одним из первых примитивных проявлений синтеза хореографии и вокала было пение хороводных песен и вождение хороводов при этом. Ведь шаг тоже является простым элементом хореографии. На основе шага строятся многие вокально–хореографические постановки. В наше время зачастую слияние этих видов искусства применяется даже там, где по канонам музыки не должно использоваться. Например, пение в хоре раньше не предполагало применения каких–либо движений. Сейчас же даже в хоровом искусстве используют простые элементы хореографии, что позволяет сделать выступление певцов более зрелищным и ярким.

Актуальность работы состоит в том, что объём исследования и предлагаемая автором система формирования хореографической культуры оперного певца позволяют создавать на театральной сцене образцы вокального искусства, тем самым воспитывается художественный вкус артиста и через исполнителя – зрителя. Обращение к проблемам хореографической культуры определяет активное стремление автора противостоять ординарности и безвкусице.

Степень научной разработанности проблем хореографической культуры применительно к оперным исполнителям невысока. Значительно глубже осмыслены структура песни, как музыкального произведения; музыкальные стили; интонационно–вокальные особенности исполнительства; музыкальные формы и т.п.

Литература о вокальной музыке носит скорее мемуарный характер, это работы Смирновой Н.И. «Мастера советской песни» (1980), Сосудина Ю. «Незабываемые певцы» (2003). К проблематике настоящего исследования, а также в подходах к анализу взаимосвязи актёрского и

вокального мастерства оперного певца наиболее близки научные разработки Ваганова А. «Основы классического танца» (1963), Волынский А. «Статьи о балете» (2002), Ступников И. «Ленинградский балет» (1988), Добровольская Г. «Танец. Пантомима. Балет» (1975) [1–6].

Цель исследования: выявление возможностей хореографии как этапа в гармоническом развитии и формировании профессиональных качеств у артистов оперного театра.

Объектом исследования является процесс формирования профессиональных и личностных качеств оперных артистов посредством хореографии.

Предметом исследования выступает содержание, структура и логика занятий хореографией в системе профессиональной подготовки студентов по программе «Вокальное искусство».

Гипотеза исследования является хореография как учебная дисциплина, значимая в формировании профессионального уровня оперного певца, является необходимой в расширении возможности эстетической и содержательной стороны номеров, развитии артистических и личностных качеств вокалиста. В настоящей работе автор делает попытку доказательства данного предположения.

Цель и гипотеза исследования обусловили постановку следующих задач:

- изучить теоретические основы музыкального и хореографического искусства;
- выявить характерные особенности сценической выразительности певцов – артистов оперного театра;
- сформулировать понятие «Хореография для вокалистов» и обосновать новый подход к структурированию хореографической лексики в вокальном исполнительском искусстве;

– разработать авторскую методику формирования пластической выразительности вокалиста с применением основ искусства хореографии.

База исследования. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Казахстан, город Алматы. Респондентами являлись студенты вокального искусства, факультет – ВдиМО (вокал, дирижирование и музыкальное образование), кафедра – Вокальное искусство.

Теоретико–методологические основания настоящей работы лежат в научных трудах по искусству танца: Ваганова А. «Основы классического танца» (1963), Фокина М., «Против течения», (1981), Мессерера А. «Танец, мысль, время» (1990), Громова Ю. «Воспитание пластической культуры актёра средствами танца» (1971), Маркова Е. «Современная зарубежная пантомима» (1975), Бурениной А. «Ритмическая мозаика» (2000), Лукьяновой Е. «Дыхание в хореографии» (1979), Забозлаевой Т. «Искусство хороших манер» (1995) и другие [7]. Наряду с научными трудами существуют исследования в области пластики К.С. Станиславского, Е.Б. Вахтангова, Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова. Также рассматриваются методологические установки по обучению пластической культуры актеров средствами танца: Б.Е. Захарова, М.А. Чехова, Ю.И. Громова, Е.Маркова, Е.Лукьяновой и др. При разработке были привлечены работы, раскрывающие специфику формирования артистов вокального жанра: А.Бурениной, Т.Забозлаевой, О.Сафроновой и др. Данный аспект исследования рассматривался на основе педагогических опытов автора диссертации и преподавателей специальных музыкальных учебных заведений.

Однако, с сожалением приходится отмечать недостаточную разработанность проблем, а следовательно, и литературы по вопросам пластической культуры вокалистов и значения пластики в создании художественного образа вокального произведения.

В работе использовались следующие методы исследования:

- анализ психолого–педагогической и специальной литературы по проблеме исследования;
- метод моделирования и проектирования;
- анализ данных, полученных методом педагогического наблюдения, экспертных оценок и самооценки, анкетирования, интервьюирования;
- обобщение психолого–педагогического опыта, опытно–экспериментальная работа.

Вопросы совершенствования хореографического образования и научных подходов в нем, охватывающих различные стороны профессиональной подготовки артистов оперного театра, представлены в исследованиях ученых и педагогов–практиков, таких как А. А. Алферова, Н. П. Базаровой, А. А. Безиковой, Ю. В. Богачёвой, Е. В. Бочарниковой, А. Н. Брусницыной, А. Я. Вагановой, Габович, Е. Г. Гуренко, Н. А. Догоровой, И. Г. Есаулова, Р. В. Захарова, и зарубежных – М. Видмера, Ж. Ж. Новерра, А. Сен–Леон, Дж. Баланчина и других [8–10], сформировавших комплекс практико–ориентированных представлений о хореографическом образовании, его педагогических формах и методах.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что полученные в ходе исследования материалы обогащают теорию профессионального образования в разделе профессиональной компетентности артистов оперного театра, путем раскрытия нового понятия сущности, структуры и содержания их профессиональной компетентности; анализа исторического опыта возникновения и становления системы подготовки артистов в России и за рубежом.

Практическая значимость данного исследования могут быть включены в методические и практические рекомендации, востребованные в комплексном изучении дисциплины «Танец» для подготовки специалистов вокального профиля. Сформулированные положения и выводы исследования могут быть использованы как в режиссуре, так и в педагогике.

Один из важных факторов работы на начальном этапе обучения – использование минимума танцевальных элементов при максимальном их сочетании. Разнообразие сочетаний танцевальных движений создает впечатление новизны и развивает творческую фантазию студентов.

Научная новизна настоящего исследования состоит в том, что, анализируя искусство вокального пения, автор выходит за рамки традиционных, свойственных музыковедению подходов. Вводится новое структурирование пластической лексики с помощью хореографии, применяемой для вокальных исполнителей, основывающееся на синтезе вокального и актёрского мастерства. В предлагаемую структуру входят три группы элементов пластической лексики:

– первая группа включает в себя элементы активного пластического компонента, в т.ч. хореографии, которая позволяет создавать песни–сценки, миниатюрные вокально–драматические спектакли, то есть посредством пластики интерпретировать сюжет вокального произведения;

- вторая – содержит элементы пластической лексики ассоциативно–поэтической образности, являющейся метафорой, аллегорией, поэтическим символом;

- третья (самая лаконичная по объёму) включает в себя позу, жест, мимику т.е. пластическую лексику выразительной статики.

Сформулированы понятия «пластической культуры» и «пластической выразительности» применительно к вокалистам оперного пения. Предпринимается попытка определить основные закономерности формирования пластической культуры певца в различных поджанровых областях искусства вокала. В работе выявляются, обосновываются и формируются основные приемы и способы постановочной работы режиссера по пластике и хореографа в вокальном номере.

Структура работы. Данная диссертационная работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованных источников.

ГЛАВА 1 ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

1.1 «Пластическая культура»: Основные составляющие понятия

В вокальном искусстве социальный, эстетический, музыкальный компоненты тесно взаимодействуют между собой. Выпадение одного из них из продукта сценического творчества – вокального произведения неизбежно приводит к неполноценному восприятию уровня исполнения, а порой, полному исчезновению со сцены продукта творчества в его художественном смысле и назначении.

Анализ показывает, что сегодня на театральной сцене повсеместно наблюдается повторение статических исполнительских приёмов. Возникшие, чаще заимствованные стандарты сводят на нет индивидуальность, уничтожают пластическую неповторимость артиста. Среди вокальных исполнителей зачастую наблюдается отсутствие или весьма скромная пластическая подготовка.

Пластика исполнителя чаще всего не выражает идейно–смыслового содержания музыкального произведения, поэтому даже активное эмоциональное воздействие становится бессмысленным. Вся сила направляется на уровень подсознания [11].

Острая необходимость профессионального обучения артистов вокальных жанров основам хореографии является приметой и требованием времени. При этом важно поставить казахстанскую школу пластической подготовки нового поколения вокальных исполнителей на качественную основу. Именно она позволяет наилучшим образом формировать физиологическую и эмоционально–психологическую структуру личности артиста, важнейшие составляющие элементы хореографической культуры.

Приходится констатировать, что многие молодые артисты, выступающие сегодня на театральной сцене, не обладают культурой сценического поведения, и это ярко бросается в глаза. Научить вокалиста видеть и отвергать непрофессиональное исполнения хореографических движений и пластической выразительности при исполнении вокального произведения – первый шаг на пути формирования хореографической культуры и эстетического воспитания любого исполнителя.

Оперный певец должен пытаться осваивать «ход через пластику». Понять, что он – необычен, но крайне плодотворен в создании художественного образа музыкального произведения, а также исследованиями природы художественного сценического творчества.

Исходя из этого, вокалист должен получать не только вокальное, но и хореографическое знание, в результате которой этические и эстетические компоненты начинают существовать неразрывно, в полной гармонии, что, в конечном итоге, и является свидетельством владения исполнителем пластической культурой.

Таким образом, хореографическая культура представляет собой комплекс знаний о совокупности физических, психофизических качеств личности, морально–нравственных характеристик и эстетических категорий. Отсутствие у вокалиста любого из вышеперечисленных знаний и качеств неминуемо порождает проблемы в исполнительском искусстве.

Новые формы привносят на оперную сцену индивидуальные музыкальные стилистические решения, новые интонации и ритмы. Тем важнее для артиста любого жанра, выходящего на сценические подмостки, глубокое понимание того, что на пути создания художественного образа движущая техника самого артиста и эмоционально–психологический способ воплощения драматургии произведения – едины. И только безупречное владение пластикой, хореографической культурой в целом, способно привести артиста к наивысшим результатам в творчестве [12].

К сожалению, в поисках новых пластических выразительных средств у артиста нередко возникает много проблем художественного и нравственного толка, приводящих к нарушению сценической этики.

Поиски решения нарождающихся проблем целесообразно начинать с опыта прошлого. В этом смысле целесообразно обратить внимание на систему М.М. Фокина [13]. Его метод одновременно использует две области искусства – классический танец и актёрское мастерство. Критерием профессиональных достижений учащихся он считал не технику, а выразительность исполнения. Классическая школа хореографии способна придать пластике на сценической площадке подлинную художественную культуру. Следует подчеркнуть, что «классический танец является ярким выразительным средством, в основе которого лежат движения, заимствованные из народных и бытовых танцев, а также пластики и завершённости форм античной скульптуры.

Формирование пластической культуры, основывающееся на классическом танце, предполагает обучение актёра определённым танцевальным навыкам, совершенствование и закрепление которых будет способствовать развитию силы мышц, их эластичности, подвижности суставно–связочного аппарата, т.е. того, что является главным средством в освоении танцевальной культуры. Этот принцип создаёт эстетическое совершенство классического танца. Каждый элемент экзерсиса – есть как бы формула, на синтезе которой основано многообразие танца.

К сожалению, в учебных планах, как средних специальных учебных заведений, так и ВУЗов, воспитывающих вокалистов, пластическая подготовка не включает в себя обучение новым формам пластической выразительности, появившимся во второй половине XX века.

Современное вокальное искусство синтетично с хореографической культурой вокалиста. Оно вбирает в себя множество поджанров, стилей,

используя при этом различные способы выражения, среди которых одним из главных является пластика.

«Хореографическая выразительность в бытовом понимании называется согласованность, гармоничность движений человека. Под хореографии подразумевается также подвижность процессов его психофизики, т.е. способность мгновенно воспринимать и отражать в физических действиях сценическую ситуацию, выразить внутреннее самочувствие в каждый момент исполнения роли. Оценка сценической действительности и соответствующие ей сценические действия создают возможность правдивой передачи реальной жизни и выразительного поведения в роли, т.е. умения донести до зрителя содержание, смысл физического действия.

Пластичность существует как средство «создания правды жизни». Следовательно, применительно к оперному исполнительству можно утверждать, что «хореографическая выразительность» выступает как составная часть процесса художественного творчества артиста вокального жанра, что в свою очередь, является вопросом эстетического порядка, и тем самым, напрямую связано с понятием «хореографическая культура». В этом и состоит общность и основное отличие между понятиями «хореографическая культура» и «пластическая выразительность».

Выразительность пластики на сцене есть не некая абстрактно существующая красота, изящество, ловкость вообще, а физическое действие, логическое и точное по качеству исполнения. При этом оно должно быть выразительным К.С. Станиславского [14].

Хореография для вокалиста включает в себя не только узкопрофессиональные компоненты пластической выразительности, но и все иные общеэстетические компоненты его сценического творчества. Главный партнер вокалиста – зритель. Именно в этом и состоит одна из главных особенностей вокального искусства.

Для того, чтобы обеспечить полноценность такого взаимодействия, вокалиста необходимо оснастить не только хореографическую выразительностью, но сформировать в нём устойчивые нравственные основы, социальную ответственность за профессиональное воздействие на зрителя с тем, чтобы они надёжно ограждали его от проявления поверхностного отношения в момент общения со зрителем.

Таким образом пластическая выразительность, как подтверждает исследование это не внешняя экспрессивность, яркость формы, а как мотивированная внутренняя смысловая необходимость, включающая в себя содержательность, психологическую наполненность, четкость и эстетическую ценность пластического рисунка внутренних процессов оперного певца. В этом случае она конгруэнтна мастерству артиста, содержание которого заключается в совершенном владении языком вокала.

Основой хореографии является эстетическая обработка сценического поведения. Его воспитание включает в себя знания о свойствах и специфике психофизического аппарата, навыки и умения управления ими, на основе которых возникает верное (правдивое) сценическое самочувствие, органика физических действий [15].

Таким образом, хореография имеет ярко выраженную двойственную природу, т.е. непосредственно телесную, чувственно–эмоциональную.

Исходя из вышеизложенного анализа, возможно сформулировать понятие: пластическая хореография – комплекс специальных навыков и умений вокалиста, способствующих воплощению образа вокального произведения на оперной сцене, его художественной интерпретации.

Именно найденный художественный образ в вокальном произведении, органично объединяет хореографическую выразительность и пластику. В этом случае они обе взаимодействуют друг с другом и не могут существовать обособлено.

В оценке уровня хореографии вокального жанра, нельзя исходить исключительно только из непосредственно телесной подготовки (гибкости, силы, ловкости, амплитуды подвижности), обеспечивающих исполнение физически сложных движений. Современная практика показывает, что уровень сложности в пластике вокалиста зачастую очень высок, насыщен трудными и внешнеэффективными пластическими элементами и комбинациями.

Подлинная хореография содержит смыслообразующий компонент, являющийся, одним из средств создания художественного образа в вокальном номере, и только в этом аспекте она должна рассматриваться в качестве способа эмоционального воздействия. Мысль окрашивается эмоцией, возникает органичный синтез двух компонентов: смыслового и чувственного. Разрыв приводит к утрате хореографии, характерный для современного исполнителя [16].

Эмоционально–чувственное воздействие хореографии должно быть подчинено решению смысловых, тематических, идейных и в целом художественных задач, где пластика не самоцель, а выражение содержания исполняемого произведения. Здесь необходимо обращать внимание лишь на ту хореографию, которая выражает цель образа, психологическую суть ситуации, конфликта, способ существования, раскрытия характера, индивидуальности через жизнь тела, т.е. пластический образ. Для певца характер персонажа всегда лежит через тело, через движение. И только тогда можно говорить о хореографии вокалиста.

Анализ содержания исследуемого понятия, и следовательно, развития и совершенствования исполнительского искусства возможен лишь на основе современных знаний о театре, педагогике, психологии и физиологии. Только в этом случае можно изучить и познать специфическое воздействие каждой из составляющих хореографии.

Данные психофизиологии говорят о теснейшей связи психической и моторной деятельности человека. Развитие психики (воли, внимания, памяти) и воспитание психофизических качеств (силы, скорости, выносливости, ловкости, ритмичности, музыкальности, танцевальности) рассматривается в единстве. Высокоразвитая подвижность психофизического аппарата составляет сущность пластичности. Такое понимание сложнейшего психофизического процесса лежит в основе изучения движения как процесса выражения ощущений, чувств и мыслей.

Все внешние проявления мозговой деятельности действительно могут быть экстраполированы на мышечное движение. Все, без исключения, качества внешних проявлений мозговой деятельности, которые мы характеризуем, например, словами: одушевленность, страстность, насмешка, печаль, радость и пр., суть не что иное, как результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц – акта, как всем известно, чисто механического [17].

Внутренним стержнем хореографии является драматургия – конфликтное развитие событий. Драматургическая логика хореографического решения вокального номера как бы скрыта, растворяется в музыке и словах, где музыка вбирает в себя драматическую составляющую и обретает действенное значение. Возникает музыкально-драматургическая логика, являющаяся основой хореографического решения при исполнении вокального произведения [18].

1.2 Принцип работы над созданием пластического рисунка вокального номера

В число средств художественной выразительности, применяемых современными исполнителями на сцене, т.е. голоса и ритмопластики, активно входят такие структурные компоненты, как:

- танец
- пантомима

В данной диссертационной работе, рассматривая танец, как один из компонентов основ пластической выразительности вокалиста, уместно обратить внимание на ту часть истории танца, в которой исследователями фиксировалась и подтверждалась тесная связь вокального произведения и танца. Они издревле сопровождали важные события в жизни человека и общин. Надо отметить, что данное явление свойственно всем культурным традициям разных стран и народов. Музыка, слово и танец не расчленились на самостоятельные и независимые друг от друга виды, а существовали одновременно.

В совокупности они выражали чувства и настроения, формируя смысл исполнения. Слова и музыка песни передавали различные состояния людей – отвагу, гнев, радость, печаль и т.д., а плясовые движения и жесты более рельефно раскрывали эти чувства.

Именно связь песней и танца определила его своеобразие, наложила свой отпечаток на приемы его исполнения, на стиль и манеру самих исполнителей. Связь танца с песней придала большую смысловую и эмоциональную содержательность, певучую и мягкую пластику движений.

Плавность, слитность движений с самых давних времен присущи казахскому танцу. С течением времени элементы танцев совершенствовались, передавали черты национального менталитета характера, чувств и души народа, оставались и наследовались из поколения в поколение, как наиболее типичное и характерное. Так создавались те прекрасные, дошедшие до нашего времени образцы народного танца прошлого.

В основе казахского национального танцевального искусства лежат:

- народные игры
- старинные обряды

– песни.

Приемы народных игр, народной пантомимы и танца впоследствии проникали в профессиональный театр.

Позднее сформировалось в профессиональное искусство. При этом танец упорядочивался, устанавливались определенные правила, оттачивались танцевальные приемы [18].

Танец, вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Танец возник из разнообразных движений и жестов, связанных с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями от окружающего мира. Движения постепенно изменялись, подвергались художественному обобщению, в результате чего сформировалось искусство танца, одно из древнейших проявлений народного творчества.

Рассматривая значение хореографии как одного из основных средств воспитания оперного певца [19].

Роль танца в воспитании движений, относящихся по своим пластическим характеристикам к категории прекрасного, особенно важна.

Скульптурная законченность поз и жестов, техническое совершенство и красота движений, гармоническое развитие, облагораживающее тело, определяют направления в пластическом воспитании оперного певца вокальных жанров средствами хореографии.

Необходимо вводить изучение хореографии, начиная с классического танца. В этом случае можно рассчитывать на то, что в результате их студенты освоят необходимые способы воплощения пластического образа произведений.

Современный танец разделяется на два вида: современный танец, основанный на необработанной повседневной бытовой (уличной) стилистике, и современный танец, подвергнутый профессиональной обработке и шлифованию, где последовательные ступени освоения

движений категории прекрасного совпадают со степенью танцевально–технического развития [20].

Профессиональность вокалиста в разработке по всем законам хореографического искусства, пластического рисунка номера с включением современного танца. Современный танец при этом в контексте номера выполняет равнозначную с другими выразительными средствами функцию.

Умелое использование современного танца, профессиональное владение его техникой, чувство меры в позах и жестах, сочетание вокала и пластики присущи современным вокалистам. Тем самым, эстетическое впечатление, создаёт зрелищное воплощение вокальных произведений, рождая вокально–хореографический образ на основе оригинального соединения с вокальным произведением. Этот синтез музыки, вокала, танца; наличие художественного вкуса и чувства меры; подвижность и пластичность исполнителей свидетельствуют в целом о профессионализме.

Из этого следует, что вокально – хореографический образ музыкального произведения – явление, возникающее при органичном слиянии вокальной и пластической партитур с включением в контекст драматургии вокально–театрального номера элементов сценического танца.

Исследование творчества современных исполнителей отечественной оперной сцены позволяет говорить о танце, как о необходимом компоненте пластической выразительности в вокальном искусстве, и об уместности использования танца в создании вокально–хореографического образа музыкального произведения на оперной сцене [21].

Первый тезис обосновывается тем, что танец исторически и по настоящее время неразрывно связан с вокальным произведением. Вокальное произведение – их главное сценическое действие, основанное на содержании. Второй вытекает из вывода исследования, заключающегося в том, что танец делает вокальное произведение более выразительной, более зримой, помогает передать её смысл, определить характер.

Таким образом, средства танцевального искусства составляют основу пластической выразительности вокалиста.

Именно в этом и состоит общность понятий хореографии. Без овладения всем содержанием хореографии не мыслимо овладеть пластической выразительностью.

Важным компонентом пластической выразительности оперного певца является пантомима, обладающая собственным художественным языком. Необходимо при этом отметить, что понятие «пантомима» имеет несколько толкований. В контексте настоящего исследования пантомима рассматривается по принадлежности к искусству театра в качестве основополагающего его компонента – наглядно–зрительной стороны сценического действия. И именно в этом своём назначении она присутствует в содержании пластической лексики художественной структуры оперного певца [22].

Вместе с тем, пантомима в изначальном своём содержании это – сценическое действие, которое находит выражение исключительно в пластике, мускульном движении. В этом смысле она существует как самостоятельный вид, современный вокальный жанр, имеющий свой, выработанный временем, образный пластический язык и приемы движения.

Поэтому, чтобы детально проанализировать место и значение современной пантомимы в пластической выразительности оперного певца, в первую очередь необходимо рассмотреть некоторые ее закономерности.

Пантомима, как песня и танец, – древнее искусство. Несмотря на свою условность, задача пантомимы быть понятной, ясно донести смысл сюжета. В книге «Размышления о театре» Жан–Луи Барро обращает внимание на основную особенность жеста: «жест раскрывает тайну, выдает сокровенные мысли... Жест обладает свойством делать тайное явным» [23]. Марсель Марсо, сравнивая пантомиму с танцем, писал: «Танец воплощает искусство движения и полеты, искусство «воздушное». Мим воплощает искусство

позы. Мим представляет искусство земное, в котором артист не отрывается от земли, его ритм более медленный» [24].

«Жест – это лаконичное значимое телодвижение, в котором передается определенное состояние человека» [25], что крайне важно в искусстве вокального исполнительства. Жест может сопровождать вокал (пение) и быть обособленным от него; но в том и другом случае должна быть органичная связь музыки и жеста, музыки и движения певца. Особенность его восприятия – в нахождении активного действенно–сценического аналога с музыкой.

В этой созидательной активности оперного певца кроются особенности музыкально–пластической выразительности. Степень заинтересованности зрительного зала находится в прямой зависимости от того, насколько наполнен действием вокальный номер.

Умение певца слышать и понимать образный язык музыки, разбираться в основных формах и выразительных средствах является основой органичного применения и выполнения тех или иных жестов и поз, окрашиваемых эмоциональным отношением найденного (конкретного, истинного) образа [26].

Приемы искусства пантомимы являются важным компонентом пластической выразительности оперного певца, рождают собственный художественный язык.

Систематические занятия пантомимой и танцем, включающие в себя пластическую гимнастику и стилевые упражнения, придают и внешнему облику артиста собранность и элегантность. Движение становится логическим, целесообразно–организованным. Пантомима «развивает тело актёра и учит его законам пластической образности, но и ставит своей целью развитие актерской фантазии» [27].

Важно отметить в качестве итога, что пластическая гимнастика представляет собой великолепный двигательный тренинг, стиливые упражнения развивают у будущего актера авторское начало.

Обучение элементам пантомимы побуждает оперного певца на практике искать способы взаимосвязи сценического действия и сценического движения.

Проблемы, проанализированные в первой главе, должны решаться как в процессе формирования пластической культуры в период обучения, так и впоследствии, в репетиционном зале при постановке концертных номеров.

ГЛАВА 2 ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ОПЕРНОГО ПЕВЦА

2.1 Значение хореографии как одного из основных средств воспитания пластической культуры

Хореография представляет собой комплекс специальных теоретических знаний, практических навыков и эстетического вкуса. Всё это на сегодняшний день является наиболее важным с точки зрения формирования эстетических позиций, способных помочь профессиональным и будущим оперным певцам в овладении критериями хореографии.

Оперная сцена требует от певца не только профессионального голосоведения, но и глубокого осмысления вокального произведения, от замысла композитора, стилистических особенностей и драматургии музыкального материала до составляющих спектр современных художественных средств и уместности их применения в том или ином номере. Неоспоримыми достоинствами вокалиста были и остаются интеллигентность, непосредственность, эмоциональная возбудимость, т.е. подлинный артистизм, которые достигаются на базе безупречного владения техникой исполнительского искусства, в том числе владением хореографией [26].

Хореография создаёт вокалисту широкие возможности действенной пластики, как способности выражения внутреннего содержания создаваемого образа. Прибегая к фантазии в предлагаемых обстоятельствах, наполняя жест психологическим содержанием, исполнитель преобразует движение в действие [27].

В связи с этим, задачи подготовки вокалиста выдвигают необходимость не только овладения навыками хореографии, но и

способностью применять её для создания пластического и в целом художественного образа музыкального произведения [28].

Использование всего разнообразия палитры средств выразительности, умение органично соединить их между собой, и прежде всего пение с движением позволяет вокалисту создавать единый художественный образ вокального номера.

Понятие «хореография», где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений и специфического языка, охватывает различные виды танцевального искусства.

А.Я. Ваганова в своей книге «Основы классического танца» пишет: «Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, т.е. предавать им ту выразительность, которая называется артистичностью» [29].

Вокальное произведение может рассматриваться как внутренний монолог. Говоря о пластической выразительности певца, мы подразумеваем союз вокального и хореографического искусств.

Формирование хореографии вокальных жанров средствами хореографии, с одной стороны, должно опираться на педагогический опыт хореографической школы. Обучение должно в полной мере учитывать специфические особенности работы оперного певца. Необходимо понимать, что хореографическая подготовка в этом случае не только выполняет узкопрофессиональную задачу – научить танцевать, но помогает образному раскрытию музыкального произведения в целом [30]. Танец в структуре хореографии оперного певца имеет конкретный, адресный подход.

В данной части работы рассмотрено формирование пластичности оперного певца с использованием хореографии. В связи с этим возникает потребность анализа танца, начиная с различных разделов хореографического искусства и его жанровых разновидностей, а также особенностей их влияния в процессе

формирования пластической культуры вокалиста, опирающейся на хореографию, надо выделить несколько разделов, которые составляют содержание этого процесса: экзерсис, основанный на классическом и народно–характерном танце, историко–бытовой танец. Все три раздела необходимы оперного певца, одни – в ограниченном масштабе, а другие в расширенном и углублённом объёме [31].

Динамическое развитие вокального искусства выдвигает новые формы взаимодействия с хореографией, где роль танцевально–пластического материала при исполнении вокального произведения неуклонно возрастает. В связи с этим танец используется здесь как один из определяющих и направляющих факторов [32].

Отправным моментом в этой работе является системное овладение элементами танцевального экзерсиса, то есть комплексом упражнений классического и народно–характерного танца.

Классический экзерсис – основа формирования пластической культуры средствами хореографии.

«Классический экзерсис – стержень, на основе которого развились другие танцевальные экзерсисы [33]. Этот комплекс элементов наиболее правильно и гармонично способствует развитию тела. Экзерсис в своем современном виде – отточенная, совершенная и унифицированная система движений, упражнений и комбинаций, система, оказывающая с одной стороны воздействие на развитие силы мышц и их эластичность, а также подвижность суставно–связочного аппарата»[34], а с другой – формирует в будущем оперного певца чувство формы, осознание выразительности тела в пространстве.

При отборе необходимых и доступных для освоения танцевальных элементов, а главное при достижении их профессионального исполнения, классический экзерсис играет основную роль в формировании высокого качества танцевально–двигательных навыков вокалиста. Здесь же следует отметить, что классический экзерсис при выполнении своих

узкопрофессиональных задач позволяет, как ничто другое, формировать пластическую культуру будущего певца. Классический экзерсис является активным средством в решении проблемы пластической культуры, в создании правильной манеры сценического поведения, исправлении физических недостатков, в том числе осанки, походки, столь необходимых вокалисту.

Устранение подобного рода недостатков приобретает через освоение целого комплекса элементов классического экзерсиса.

Если рассматривать движения рук, то для достижения пластической выразительности следует указать на необходимость изучения и освоения таких упражнений как «Port de bras», в основе которых заложена по выражению А.Вагановой «великая наука рук» [35]. Это наиболее трудная часть танца, которая требует большой работы и заботы. Умение управлять руками сразу обнаруживает хорошую школу. Особенно трудно приходится тем, кому природа не дала красивых рук, им нужно особенно следить за руками, обдуманно управляя ими можно добиться красоты движений. При port de bras кисть вводится в движение и даёт ему всю окраску. Тут же начинается обучение владению головой и её правильному управлению, так как от головы зависит всякий оттенок движений, а в port de bras голова всё время принимает участие.

Экзерсис необходим для вокалистов прежде всего тем, что он способствует развитию волевых качеств, двигательной памяти, ритмичности, музыкальности через постоянную и последовательную тренировку. Экзерсис создает основной пластический фундамент, вооружает возможностью развивать и совершенствовать двигательный аппарат, воспитывает высокий уровень координации движения, что крайне необходимо в соединении или чередовании вокала и хореографии [36].

Танцевальный экзерсис формирует навык сосредоточенного внимания вокалиста на работе отдельных частей тела в различных ритмах. Этот навык обеспечивает вокалистам необходимую работу мышц для грамотного пения,

позволяя сосредоточить внимание на решении задач собственно образных пластических построений.

Сочетание совершенства форм и стиля в исполнении элементов классического танца, выработка с их помощью необходимых художественно–пластических качеств, могут быть достигнуты на основе использования вагановских методов преподавания классического танца в его учебной форме, то есть экзерсисе:

– первое упражнение – *plie* (приседание)

В этом упражнении участвуют корпус, руки и голова; мышцы и связки ног растягиваются и сокращаются в спокойных медленных движениях. Тело подготавливается к более сложным движениям («разогревается»), и поэтому рационально начинать урок с приседаний.

– второе упражнение – *battements tendus* (натянутое движение), в котором приобретается постановка ног, активно вводятся в работу все группы малых и больших мышц. Это основное движение, тренирующее и вырабатывающее силу ног.

– третье упражнение – *battements tendus jetes* (натянутое движение с бросками), органически связано с *battements tendus*, поэтому исполняются непосредственно за ними. Темп исполнения, по сравнению с *battements tendus* ускоряется в два раза.

– четвертое упражнение – *ronds de jambe par terre* (круг носком по полу).

Выполняет общие функции, направленные на развитие вращательной подвижности тазобедренного сустава. В заключение комбинации *ronds de jambe par terre* исполняются *port de bras*, подготавливающие корпус и руки для последующих упражнений, где их участие становится шире и активнее.

– пятое упражнение – *battements fondus* (плавное, тающее движение).

Это первое движение, в котором опорная нога поднимается на полупальцы, подготавливаясь к дальнейшей, более усиленной работе. *Fondus*

вырабатывают мягкость приседания и эластичность, необходимые артисту в прыжках.

– шестое упражнение – *battements frappes* (ударное движение), выполняется энергично и резко. Это приучает мышцы и сухожилия быстро переключаться с мягких, плавных движений на резкие.

– седьмое упражнение – *ronds de jambe en l'air* (круг ногой в воздухе)
Движение, разрабатывающее подвижность коленного сустава, и придающее его связкам силу и эластичность.

– восьмое упражнение – *petits battements sur le cou-de-pied* (маленький батман).

Вырабатывает быстрое, свободное владение нижней частью ноги (от колена до носка) при выворотном и неподвижном положении верхней части.

– девятое упражнение – *battements developpe* (вынимание ноги)
Это самое трудное движение экзерсиса. Оно выполняется на 90° и выше, и требует всесторонней подготовки. *Developpes* развивает шаг и силу бедра. *Developpes* подготавливает тело к сложным *adagio* на середине зала, а также к прыжкам.

– десятое упражнение – *grands battements jetes* (большие батманы).

Они развивают «шаг» значительно активнее, чем *developpes*: большой, энергичный бросок ноги способствует развитию внутренних бедренных мышц и сухожилий, усиливает работу тазобедренного сустава, что является главным в развитии шага [37].

Следует подчеркнуть, что по мере усвоения материал упражнений у станка уменьшается за счет комбинирования движения и ускорения темпа, а время занятий на середине зала увеличивается. Исполнение элементов экзерсиса у станка есть лишь первый этап выработки качества «танцевальности».

Гармоничное развитие тела обучающегося средствами классического экзерсиса завершается на середине зала [38].

Исполнение экзерсиса на середине зала является средством, приближающим вокалиста к условиям сценического положения при исполнении вокального номера. Эти элементы упражнений ставят перед исполнителем задачу на освоение перемещения тела в ограниченном сценическом пространстве. И уже на этой основе можно переходить к развитию более сложных качеств и умений, необходимых вокалистам для профессионального овладения различными современными хореографическими и пластическими стилями.

Важнейшим условием упражнений на середине зала следует считать последовательность исполнения простейших элементов (*demi plie*, *battement tendu*, *rond de jambe par terre*, *grand battement jete* и т.д.). Далее – основных поз классического танца и *ADAGIO*, то есть сочетания элементов в стройной музыкально–танцевальной композиции, несущей выраженную в конкретной танцевальной пластике музыкальную мысль и настроение. *Adagio* – универсальное средство пластического выражения музыкальной мысли, а это необычайно важно при постановке пластического рисунка вокального номера [39].

Экзерсис, основанный на классическом танце, является не только средством физического и технико–танцевального развития, но и профессиональной основой органичного сочетания пластической выразительности и пластической культуры вокального пения.

В развитии пластической культуры оперного певца вокальных жанров необходимо овладение историко–бытовым танцем, который отражает этические нормы, стилистику определенного времени, воспитывает вкус и элегантность манеры исполнения даже в самых пластических решениях номера. Этот вопрос раскрывается в следующем разделе

2.2 Историко–бытовой танец. Основы сценического движения в хореографии вокалиста

Овладение навыками историко–бытового танца дает возможность освоения пространства сценической площадки, приучает двигаться в разных темпах и ритмах. Изучение исторических танцев следует начинать с разучивания основных элементов, которые являются общими для всех или большинства исторических танцев, например: pas chasse; pas eleve; pas balance. После этого можно переходить к освоению движений непосредственно самих танцев:

1. позиция ног и рук для исторических танцев;
2. танцевальный шаг;
3. поклоны;
4. pas chasse вперед и назад;
5. pas eleve вперед и назад;
6. pas chasse вперед и назад, соединенное с pas eleve с полуповоротами вправо и влево;
7. pas balance с продвижением и в повороте;
8. вальсовая «дорожка» (promenade);
9. pas вальса;
10. pas галопа вперед и назад;
11. pas польки – вперед, назад и боковое; с продвижением, в повороте;
12. pas полонеза;
13. основные элементы бальной мазурки: па курю (легкий бег), па галя (парадное па), «голубец»;
14. элементы исторических танцев XV–XVI веков:
 - а) большие и малые мужские поклоны;
 - б) женский реверанс;

- в) основные движения французского бранля;
- 15. элементы исторических танцев XVII века:
 - а) мужские и женские реверансы;
 - б) балансе–меню, балансе–гавот;
 - в) па–де–зефир;

К разучиванию хореографических композиций танцев средних веков («Бранль», «Ригодон») [40]; бытовых танцев эпохи Возрождения («Павана»; «Аллеманда», «Сарабанда») [41]; бытовых танцев XVIII века («Менуэт», «Гавот», «Полонез»); бытовых танцев XIX века («Французская кадрили», «Вальс», «Полька») [42].

Раздел «Историко–бытовой танец» чрезвычайно важен в общем освоении хореографического языка. Он воспитывает культуру пластики в целом, вырабатывает манеры поведения в стиле различных эпох. Кроме этого, он позволяет стилистически точно в хореографической пластике следовать музыкальному стилю песни, если он основывается на вальсе, польке и т.д.

Освоению пластических навыков способствует не только хореография. Единая система пластического тренинга, развивающая необходимые психофизические качества и навыки, составляющие само понятие пластичности, сложилась в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии. Ее автор – профессор И.Э.Кох [43]. «Основы сценического движения», в известной мере, могут восполнить пробелы в формировании пластической культуры оперных певцов, которым не избежать при освоении исключительно хореографического материала.

Основы сценического движения имеют несколько разделов:

1. Развитие гибкости и подвижности, укрепление мышц во время движения.
2. Постановка правильного дыхания во время движения.

3. Техника простых двигательных навыков.
4. Совершенствование внимания двигательной памяти.
5. Воспитание выразительно действующей руки актера.
6. Совершенствование равновесия (вестибулярный аппарат).
7. Приемы сценической борьбы без оружия.

Все выше перечисленные разделы, необходимы оперным певцам, одни – в менее, другие в более широком масштабе.

Поэтому следует провести анализ каждого из них применительно к жанру вокала.

Развитие гибкости, подвижности суставов, силы мышц – этот раздел нужно использовать в качестве общеразвивающей и укрепляющей гимнастики, особенно активно в начале процесса обучения. С этой целью можно использовать пантомимическую гимнастику на основе теории и школы «*mime pur*», созданной Этьеном Декру (иными авторами) [43]. «*Mime pur*» не только развивает тело актера и учит его законам пластической образности, но и ставит своей целью развитие актерской фантазии».

Постановка правильного дыхания во время движения – раздел один из самых важных для вокалистов, так как именно он формирует навыки пения, не задыхаясь, во время активного движения и сразу после него. Кроме того, в пластическом рисунке вокального номера нередко включается активное движение или хореография, что также требует правильно поставленного и тренированного дыхания.

Техника простых двигательных навыков – этот раздел воспитывает культуру поведения, вырабатывает правильные манеры.

Совершенствование внимания, двигательной памяти, координации движений – этот раздел необходим вокалистам, поскольку координация движения в пластике вокалиста выступает сегодня в сложных формах и активно используется в оперных спектаклях [44].

Воспитание выразительно действующей руки актера. Объем приёмов, по сравнению с традиционно используемыми, требует расширения. Помимо упражнений на повышение двигательных возможностей, где особое внимание уделяется развитию левой руки, целесообразно включать упражнения для обеих рук. Это могут быть этюды с воображаемыми предметами, в том числе с «микрофоном». Для вокалиста целесообразно включить и специальный тренинг рук во время пения, направленный на соединение пения и движения.

Совершенствование равновесия – этот раздел представляет профессиональный интерес, прежде всего в совершенствовании вестибулярного аппарата исполнителя и, в частности, в развитии устойчивости в отдельно взятых сложных пластических рисунках вокального номера [45].

Приемы сценической борьбы без оружия – в практике обучения артиста – вокалиста могут быть использованы как вспомогательное средство развития ловкости, смелости, решительности.

Таким образом, по сути, все разделы «Основ сценического движения» в той или иной степени могут использоваться в формировании пластической культуры оперного певца.

Само освоение пластических навыков в основах сценического движения разделяется на два основных этапа. На первом этапе идет общий пластический тренинг. На втором, – те разделы, которые ближе всего к специфике вокальной деятельности.

В конце второго этапа должны быть усвоены навыки двигательной, рече– и вокально–двигательной координации, моторной памяти, правильной осанки и походки. Крайне важно сформировать внимание и ловкость.

Для создания фундамента будущего движенческого совершенствования методика, разработанная профессором И.Э.Кохом, в

целом, несомненно применима и в процессе воспитания вокалистов. Вместе с тем, на взгляд автора настоящего исследования, для работы с оперными певцами в эту систему необходимо привести два существенно важных для этой категории артистов раздела: «мимика» и «пантомимическая гимнастика». Современная пантомима определяется как «стилевые движения», условные приёмы, создающие иллюзию предмета, пространства, движения, времени. Пластическая гимнастика включает конкретные движения – шаг на месте, шаг против ветра, подъем по лестнице и т.д., и т.п. В то же время пантомима прибегает к описательным и поэтическим жестам, символическим движениям, что часто требуется оперным певцам для решения пластического рисунка в создании художественного образа [46].

И здесь подбор музыкального оформления тренинга должен соответствовать специфике вокального жанра. Используя различные ритмы и вокальные произведения, необходимо постоянно обновлять музыкально–ритмический репертуар, в том числе и за счёт произведений, уже апробированных выдающимися исполнителями.

Второй этап освоения основ сценического движения строится с учетом особенностей именно оперных певцов. Подбор упражнений строится по дифференцированному жанровому признаку. Для вокалистов необходимы усложненные упражнения на совершенствование вокально–двигательной координации.

Как показывает практика, в том числе и педагогический опыт, необходима полная согласованность действий хореографа и педагога по вокалу, общее понимание специфической исполнительской нагрузки вокалистов, единства пения, движения, дыхания, памяти, выносливости.

Формирование вокально–двигательной координации затрагивает принципиально серьезную, по сути дела, главенствующую профессиональную проблему – соединения пения и пластики.

Согласованность в подходах и работе между специалистами по движению и вокалу делает освоение материала более эффективным, способствует раскрытию индивидуальности исполнителя [47].

Переход от упражнений на вокально–двигательную координацию к созданию самого вокального номера должен быть постепенным и последовательным, учитывать специфические черты вокального искусства, в том числе, пластические навыки работы с реквизитом. Ведь в целом вокальный номер требует от исполнителя проявления развитого уровня ритмичности, ловкости, выносливости, танцевальности, выразительного исполнения движений, жеста.

Опосредованное влияние на формирование пластической культуры вокалиста оказывает и освоение основ сценического движения, а именно стилового поведения, то есть, освоение манер поведения в стилистике разных эпох. Потребность использования исторически верной манеры поведения в вокальном номере применяется практически во всех репертуарных спектаклях оперных театрах.

Изучение манер поведения в стилистике разных эпох имеет небольшое функционально–прикладное значение, тем не менее, оно оказывает влияние на формирование общей пластической культуры вокалиста. Например, при изучении такого упражнения, как реверанс, вырабатываются мягкость и округлость жеста, легкость походки. Упражнения по стилистике XIX века оказывают влияние на строгость поведения в сочетании с неброской элегантностью. Упражнения с большим плащом и шляпой способствуют развитию выразительности жестов и поз.

Представляется, что в конечном счете, различные выученные элементы должны сложиться в этюд, где обучающиеся начинают действовать в предлагаемых обстоятельствах в определенной пластической манере.

Формирование пластики вокалиста – дело, прежде всего, практическое. Для оперного певца очень важно не просто теоретически знать основные принципы и закономерности построения вокального номера, но и опробовать их в конкретной работе над номером, как в постановочном, так и в учебном процессе. Это и закон драматургического построения, и использование музыкального материала, и темпо–ритмическая структура вокального номера. Все это, в конечном итоге позволит достойно справляться с различными трудностями и сложностями пластического решения в постановочном процессе .

2.3 Ритмопластика в хореографической подготовке оперного певца

Ритмопластика (ритмика) как особый раздел формирования пластичности занимает особое место в воспитании пластики оперного певца [48]. В нем, наряду с развитием внимания, воли, памяти, подвижности, музыкальности, эмоциональности, творческого воображения, фантазии, способности к импровизации в движении под музыку, вырабатываются психофизические качества и навыки, с помощью которых «...музыка преобразует телесность, где тело должно стать инструментом, способным без участия сознания откликаться на все события музыкальной ткани. Мускулы способны отвечать на звуки, как струны инструмента. Добившись путем длительных специальных упражнений автоматизма реакций тела, человек освобождается для задач более высокого уровня, связанных с эмоциональной и образной выразительностью».

Выделяя ритмопластику в отдельную часть программы формирования пластической выразительности, подчеркнём, что ритмика – система физических упражнений и пластических действий под музыку для акцентирования внимания оперного вокалиста на метроритмической структуре музыкального произведения. Тогда как ритмопластика, напротив,

представляет собой свободное пластическое выражение, не связанное с какой-либо танцевальной традицией. Оно подчиняется индивидуальному восприятию, объёму и уровню двигательной активности артиста в соответствии с внутренними закономерностями музыкальной формы.

Данное различие необходимо иметь в виду каждому специалисту, организующему работу по ритмопластической подготовке вокалиста в учебном процессе, в последствии оно может служить основой в работе над созданием пластического образа вокалиста [48].

В исследовании проблем ритмопластического тренинга автор диссертации во многом опирается на программу по ритмической пластике кандидата искусствоведения А.И. Бурениной («Ритмическая мозаика». 2000) [49].

Ритмопластический тренинг учит реагировать на все аспекты метроритмической организации, акцентуацию, паузы, звуковысотность, модуляционные процессы, логику и динамику, темп, особенности интонирования и фразировки музыки, то есть на всё то, что имеет весьма конкретное значение для решения пластического рисунка вокального номера.

Одновременно, ритмопластика нацелена на общее гармоничное, психическое, духовное и физическое развитие артиста. Ее тренинг синтетичен по своей природе: «в основе лежит музыка, а движение выражает музыкальный образ и конкретизирует основные средства музыкальной выразительности. Помимо единства художественного образа, настроения и характера исполнения, музыка и движение – это составляющие виды искусства. При этом движение, протекающее в пространстве, делает зримым, осязаемым течение времени. Музыка и движение, таким образом, имеют много общих параметров, к которым относятся:

- все временные характеристики (начало и конец звучания, темп и ритм);
- динамика (уровень звука – амплитуда движения);
- форма произведения и композиционная структура»¹.

В связи с этой взаимообусловленностью и перед специалистами, занимающимися формированием пластической выразительности, стоят специфические задачи. Перечислим некоторые из них:

- «воспитание точного и координированного движения под музыку;
- развитие слухового внимания;
- формирование умения выполнять движения, в точном соответствии с характером и темпоритмом музыки;
- обогащение слушательского и двигательного опыта;
- обучение умению осмысленно использовать выразительные движения в соответствии с музыкально–игровым образом;
- развитие гибкости, пластичности, мягкости движений;
- развитие способности к выразительному, одухотворенному исполнению движений;
- формирование умения импровизировать под музыку;
- формирование адекватной оценки исполнительского процесса и самооценки;
- снижение психологического напряжения средствами релаксации под музыку в процессе движения».

Для решения предложенных выше задач, необходимо стремиться к тому, чтобы отобранная музыка вызывала моторную реакцию, образные и пространственные ассоциации, способствовала воспроизведению психологических и эмоциональных выражений.

Опыт показывает, что в процессе обучения вокалистов достаточно эффективно использование оригинальных упражнений в соответствии с

определяющими положениями системы Эмиля Жака–Далькроза [50], определяющими содержание ритмопластической подготовки:

- метрическое ударение и подразделение;
- развитие воли;
- внутренний слух и сосредоточение;
- ритмические деления;
- метрические и ритмические воплощения;
- исполнение ритма в два или три раза скорее или медленнее (неожиданно);
- пластический контрапункт;
- полиритмия;
- оттенки силы и амплитуды движения, пластическая и ритмическая выразительность;
- развитие внимания, слуха и находчивости.

В основе ритмопластического тренинга заложен триединый принцип – гармония, форма, ритм в пластике. «Лишь тот может ценить красоту искусства, кто на себе самом соблюдает законы красоты и гармонии» [51]. Все вышеперечисленные виды упражнений способствуют развитию пластической выразительности, выявляют разнообразные оттенки и силу движений.

Итак, все предлагаемые направления и приёмы воспитания ритмопластики по своей сути и содержанию обладают специальными профессиональными свойствами. Отдельные из них создают конкретные условия для непосредственного перехода к работе над формированием пластической выразительности в процессе постановки вокального номера.

Формирование правильного дыхания

При постановке вокального номера часто возникают проблемы с дыханием, особенно при сложной пластической партитуре, к которой стремится сегодня большинство исполнителей. Но неумелое использование

танцевальных элементов разнообразных современных стилей, составляющих сложный пластический рисунок исполняемой песни, мешает содержательному и выразительному пению [52].

Пение сопровождается вибрирующими и скачкообразными движениями (а их множество), то естественно, грудная клетка освобождается от воздуха, то есть делается выдох. А вокалисту, напротив, чтобы издавать звук, нужно сделать вдох. Органика и вокала, и движения полностью нарушается. Поэтому столь необходимы способы формирования возможностей, при которых звук органично совмещался бы с движением.

Условно формирование правильного дыхания можно разделить на три части: освоение хореографического, движенческого и ритмического дыхания.

Умение правильно дышать обеспечивает организм кислородом в соответствии с потребностями исполнителя. Тренировка дыхания и мышц воздействует на психический тонус и функции внутренних органов, хотя последние и не подчиняются непосредственно волевым усилиям. Прежде всего, необходимо научиться дышать гармонично – полным типом дыхания, который еще иногда называют «правильным» дыханием.

Системы воспитания правильного дыхания существуют отдельно для артистов балета и для вокалистов. Воспитание правильного дыхания при сочетании пения с движением изучено недостаточно.

Пение с движением требует от вокалиста определенного физического напряжения. Чем легче вокалист переносит физическую нагрузку, тем легче ему создавать пластическое решение вокального произведения. Чтобы бороться с переутомлением, совмещая пение и движение, необходимо правильно развитое дыхание.

Как показывает практический опыт автора, для этого лучше всего подходят простейшие пластические движения и комбинации, которые могут

исполняться в сопровождении песни. Эти движения могут быть не слишком сложными, но при этом должны хорошо передавать характер звучания мелодии. В начале можно использовать медленные «па», которые соответствуют длинным фразам песни. Выполняя движение, необходимо внимательно прислушиваться к ровности звуковой линии, к правильному построению высоких и низких звуков, а также к опоре звука.

Звучание голоса не должно допускать отрывистости и ненужных акцентов в мелодии, стихотворный текст произносится внятно. Обязательно слушать себя внимательно. При этом, надо помнить, что смысл данных упражнений в развитии дыхательного аппарата на основе только ровного, хорошо опертого пения. Отбирать пластические движения нужно, напевая мелодию. Отдельная работа связана с выработкой звучания в движении. Это трудный процесс, требующий времени, сосредоточенности и настойчивости. Только когда голоса зазвучат свободно, можно переходить к танцу под пение в полный голос.

Для формирования правильного дыхания артистов вокального жанра представляется возможным использовать систему, предложенную Е.А.Лукьяновой [53], а также отдельные авторские разработки, сформированные в процессе собственного актерского и балетмейстерского постановочного опыта (автора настоящего исследования – артиста балета, балетмейстера–постановщика вокальных номеров).

Правильное дыхание по методу Е.А.Лукьяновой основывается на использовании дыхательной гимнастики с приемами трехфазного дыхания и тем самым наилучшим образом подходит для вокалистов. Он учитывает специфику работы голосового аппарата певца, хотя родился в рамках подготовки в хореографических училищах по специальности «артист балета» [54].

Способы формирования правильного дыхания у оперного певца с применением хореографического, движенческого и ритмопластического

материала имеют общие с артистами балета черты, что подтверждается исследованиями автора. Поэтому уместно и необходимо определить и обосновать, в какой степени можно использовать этот опыт для оперных певцов.

Метод правильного дыхания Е.А. Лукьяновой имеет несколько разделов: «трехфазное дыхание, выдох на согласных звуках, тренировка мускулатуры зева, тренировка выдоха на гласных, соединение трехфазного дыхания с движением, вокальные упражнения:

- контроль экономного выдоха, опора дыхания;
- дикционные упражнения, ритмические упражнения;
- пение с движением, вокальные упражнения с движением;
- тренировка экономного выдоха и опоры дыхания;
- образование йотированных гласных на «форме зевка»;
- тренировка экономного выдоха на основных и йотированных гласных звуках;
- тренировка экономного выдоха на быстром чередовании слогов;
- упражнение с танцевальным движением;
- тренировка выдоха на произнесении согласных звуков в движении;
- тренировка дыхательной мускулатуры на специальной дыхательной гимнастике;
- пение с движением (вальс), упражнения с элементами польки;
- тренировка экономного выдоха на смехе;
- упражнения с использованием плясовых песен.

Часть из вышеперечисленных разделов требует сосредоточенного углублённого внимания педагога, занимающегося процессом формирования пластической выразительности вокалистов. Другая часть является прерогативой педагога по вокалу, который организует процесс обучения правильному дыханию без движения. Усилия одного и другого разнятся по содержанию и приёмам, но векторно они сопряжены [55].

«Трёхфазное дыхание» включает в себе главные особенности правильного дыхания, снижающие утомляемость артиста: не обычные – вдох и выдох, а три составляющих:

- выдох через сомкнутые губы;
- пауза;
- легкий носовой вдох.

Эти три момента принято называть фазами, отсюда и название – трёхфазное дыхание. На нём строится весь процесс.

Рассмотрим каждую фазу дыхания с позиций балетмейстерского постановочного опыта:

1. Соединение трёхфазного дыхания с движением требует поставленного и тренированного дыхания, устойчивого навыка петь не задыхаясь во время активного движения и сразу после него.

2. Контроль экономного выдоха. Применяется после пройденного целого ряда певческих упражнений на гласные и согласные звуки. Главным показателем экономного выдоха является ровность звучания и его свобода.

В этот раздел подготовки включаются: освобождение мускулатуры тела, произнесение текста с разделением его на слоги. Чрезвычайно ценно упражнение на тренировку дыхания на прыжках.

3. Выдох на пении с движением.

В этот раздел следует включать ритмические инсценировки, упражнения, воздействующие на укрепление дыхательной мускулатуры.

4. Вокальные упражнения с движением.

Инсценировка песни раскрывает её музыкально – смысловое содержание через танцевальные элементы. При этом в начале используются такие движения, которые позволяют напевать мелодию вполголоса, и только после этого следует переходить к полному звучанию.

5. Упражнения с танцевальным движением являются тренировкой длинного выдоха при танцевальном движении. Раздел имеет

непосредственное значение для формирования правильного дыхания, необходимого при освоении хореографического материала.

6. Пение с движениями «Вальса».

Само название раздела отражает значение и роль правильного хореографического дыхания в соединении пения с движением.

7. Упражнения с элементами «Польки».

Подскоки и быстрые движения польки способствуют приобретению навыков и умения правильного дыхания в более сложном движенческом и ритмопластическом материале.

8. Упражнения на плясовую песню (пение с движением, инсценировка). Пение с включением плясовых движений составляет содержание многочисленных театральных номеров в оперных спектаклях.

Таким образом, уже само название каждого из разделов отражает особенности вокальной специализации. Система формирования навыков правильного дыхания и их совмещение с движением суть важны в освоении хореографического, движенческого и ритмопластического дыхания.

Занятия по формированию правильного дыхания в вокальном классе следует проводить в течение всего учебного процесса. На первом этапе тренировка строится без применения движения, на одних вокальных упражнениях. Затем используются простейшие элементы гимнастики, ритмики и танцевальных движений. Далее необходимо чередовать виды работы, то есть вокальные непосредственно с движением и без него. При постановке правильного дыхания необходимо обратить внимание на тренировку беззвучного выдоха, применяя его на уроках танца, сценического движения и ритмики [56].

Таким образом, методы, изложенные в учебном пособии Е.А.Лукьяновой для специальности «артист балета», и техника правильного дыхания по системе И.Е.Коха, сформулированная в разделе «Тренировочный бег» книги «Основы сценического движения» для

специальности «актер драмы», а также опыт автора настоящего исследования применимы для формирования правильного дыхания и систематических тренировок оперного певца [57].

Однако следует помнить, что ритм дыхания дан природой, поэтому у каждого он индивидуален и зависит от общего состояния здоровья, смены эмоций, иных обстоятельств и т.п. Большое значение ритму дыхательных⁵ движений придавал И.М. Сеченов, один из основоположников российской физиологии. Он установил, что от ритма дыхательных движений зависят ритмы электрических потенциалов в продолговатом мозге.

У лиц, занимающихся физическим трудом, навык, помогающий сочетать физическую нагрузку с наилучшим ритмом дыхания, формируется естественнее.

Данный вывод великого физиолога подтверждает и обнадёживает всех тех современников, которые имеют отношение к сегодняшней в оперной сцене.

Интенсивные занятия с вокалистами по выше предложенным системам способствуют постановке правильного дыхания оперного певца, что в свою очередь гарантирует естественность и красоту исполнения даже самого сложного пластического рисунка вокального произведения.

Итак, проблемы формирования хореографии оперного певца, сформулированные во второй главе настоящего исследования, позволяют сделать следующие выводы:

1. Существует известная недооценка оперными певцами роли хореографии как одного из основных средств воспитания пластической культуры и при этом настойчивое применение т.н. модных стилей и направлений бытовой танцевальной культуры без надлежащей движенческой подготовки;

2. Оперные певцы не понимают важности применения классического экзерсиса, отточенной и унифицированной системы

движений, упражнений и комбинаций для развития чувства формы, осознания выразительности тела в пространстве, что свидетельствует о наличии у исполнителя художественного вкуса;

3. Формирование пластики вокалиста средствами хореографии предполагает равнозначность и равноценность в обучении его классическому и историко – бытовому танцу.

ГЛАВА 3 ХОРЕОГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ВОКАЛЬНОГО НОМЕРА

3.1 Импровизация как отправной метод создания хореографического рисунка вокального номера

На оперной сцене танец преимущественно является основной компонентой пластической партитуры номера. При этом владение исполнителем основами хореографического искусства представляет собой только базис пластической выразительности. Язык танца в вокальном номере оживает в тесной связи со способностью исполнителя к импровизации. Подчеркнём, что уметь импровизировать, это значит уметь «видеть» музыку в жесте, позе, мимике. Точно понимать метроритмическую структуру вокального произведения.

«Импровизации» исполнителя, как показывает практика, наиболее ясно свидетельствует об оснащённости или, напротив, отсутствии у оперного вокалиста хореографической подготовности.

Подлинно пластическая импровизация всегда существует в рамках общего художественного решения и стиля. Это аксиома. При этом важно, чтобы, кроме этого, общепризнанного принципа, импровизация обязательно входила в границы «культурного поля», определяемого условиями жанра номера, актёрскими способностями и движенческими возможностями оперного певца, решениями режиссера, становясь не разрушителем, а созидателем хореографического образа как элемента художественной структуры номера.

Оперный певец каждый день должен узнавать что-то новое для себя. Искать новые формы, новые приемы, экспериментировать. Объективность музыкального материала вокального произведения процеживается через субъективность сознания. Певец должен стремиться «увидеть» пластический образ произведения в движениях, позах и жестах, для этого необходимо пытаться вскрыть суть музыки вокального произведения [58].

В хореографической структуре номера пластические движения могут либо сливаться с музыкальной фразой, либо существовать параллельно.

Первый случай подразумевает слияние (унисон) движения ритмического рисунка и музыкальной метрики.

Во втором пластическими мелодиями можно опираться на любой голос (соло) в оркестре, или на любую группу голосов, а также на полное звучание оркестра, т.к. танцевальный рисунок имеет право обладать своей собственной формой, независимой от музыкальной, другими словами, образовывать контрапункт.

Специфику хореографического материала, прежде всего, определяет жанровый признак. Вместе с тем, основой пластического образа оперного вокалиста может стать любое движение человеческого тела, входящее в систему сценического искусства, если при помощи фантазии и воображения танцевальное движение будет истолковано по принципам аналогии или ассоциации и будет драматургически связано с вокальным произведением.

В актерских навыках оперного певца большую ценность представляют фантазия и воображение. Чем ярче внутреннее видение исполнителя, тем больший эмоциональный отклик вызывает его песня у публики.

В структуре самой хореографии оперного певца следует обратить особое внимание на позы, жесты, мимику, о которых во многих случаях можно заявить, как о единственной и достаточной пластической лексике оперного певца.

Поза способна выразить смысл и характер, а также и эмоциональное состояние. В этой связи, разрабатывая то или иное танцевальное движение на развитие данной лексической единицы, певцы должны, прежде всего, помнить о том, что возможности позы безграничны, если она идет от внутренней правды. Именно поза выражает «оценочные» моменты, именно через нее выстраивается кульминация действия и события. Часто сама по себе поза является зримым символом происходящего.

Жест, благодаря своим свойствам изобразительности, несет не только эмоционально–смысловую информацию, но часто «...его творческой функцией является создание формы воображаемого объекта. Иногда, подобно междометию, он делает ощутимым психологическое содержание момента: нерешительность, радость, страх. Отобранный, осмысленный он демонстрирует нам обнаженные конструкции воссоздаваемых объектов»¹.

Мимика вокалиста, в числе перечисленных выше лексических элементов пластики, также является важным средством выразительности. Оперному певцу недостаточно для самого себя раскрыть смысловой и эмоциональный строй песни. Необходимо донести их до слушателей. Исполнителя нужно подвести к тому, чтобы жест, шаг, мимическое выражение, все эти внешние проявления возникали не формально, а рождались изнутри на основе эмоционального проживания.

В книге «Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций» П.В.Симонов научно обосновывает известное положение Станиславского о том, что чувство нельзя вызывать прямым путем, оно должно возникать непроизвольно [59]. Нередко актеру надо только начать выполнять внешний рисунок – пойти походкой своего героя, найти его жесты, надеть его костюм, чтобы появилось верное физическое самочувствие. И, что называется, актер «входит в образ». Оправданная мизансцена способна разбудить в человеке то к чему трудно добраться иным способом. Положение тела может вызвать у актера определенные эмоции. «Попробуйте сесть в жалкую позу – говорил

Станиславский, – и вам будет трудно сохранить веселость, вам вдруг захочется плакать».

В создании хореографической структуры номера необходимо стремиться к тому, чтобы движения, жесты, мимика точно отражали и соответствовали мыслям, действиям, поступкам и, вместе с тем, были рельефными и законченными. «Поза – положение, постановка, поставка, постав... Поза картинная, благородная, величественная». По словам Б.Голубовского «Образ должен иметь свою отправную точку в физическом положении [60]. Каждое движение имеет свое зарождение, свой отправной пункт. Отличие позы актера от позы, запечатленной живописцем, художником, скульптором, даже фотографом, в том, что поза актера только мгновенная фиксация положения тела, дающая толчок для дальнейшего движения, развития во времени и пространстве. Поза – мышечная координация, позволяющая актеру через тело выявить свое внутреннее состояние, «высказаться» в физической форме. По позе можно прочесть суть образа, его внутреннее состояние, направленность его действий, взаимоотношение с окружающим миром. Прежде всего, актеру важно установить исходное положение тела, как говорят физиологи, его аллертность, т.е. готовность к действию» [61].

Таким образом, значение позы, жеста, мимики в структуре хореографии вокального номера утверждает бесспорность синтеза (единства) движения и актерской одарённости, являющегося аксиомой для жанра оперного вокала.

Представляется возможным классифицировать отдельные типы взаимодействия хореографии и музыки в создании единого музыкально–пластического образа вокального номера.

В одном случае можно следовать неукоснительно за музыкальным материалом, повторяя структуру музыки в хореографической лексики. При этом певец получает как бы отражение в хореографии построений музыки

вокального произведения. В этом случае формируется полное метроритмическое единство между музыкой и хореографическим движением.

В другом – лишь голосом и позой воплощать художественный образ музыки вокального произведения, не используя средства хореографической лексики, включающей в себя активные движения и жесты, то есть дать ему хореографическую интерпретацию, путем выхода в статику и скульптурность.

Нередко первый и второй перемежаются между собой, что расширяет диапазон в развитии движения, аналогии и разнообразии приемов, где на одном этапе используются выразительные средства первого типа взаимодействия хореографии с музыкой, а на другом – второй. И это может повторяться, но при переходах одного типа в другой должны создаваться гармоничные условия для продолжения реализации творческого замысла [62].

Создание хореографического рисунка вокального произведения требует как драматургического анализа вокального произведения, так и погружения в структуру музыкального материала. Всё это во многом способствует рождению нужных вариантов поз и движений, которые, являясь средствами создаваемого хореографического образа, выражают характер литературно–музыкальной основы песни.

Движение, конечно же, влияет на пение, на тембр голоса. Мизансцена может приглушить звучание, даже скрыть звук. Тем важнее логика, призванная через мизансценирование обеспечить неразрывность движения и вокала певца.

Этот вывод, исследования позволяет говорить о действенности хореографии и ввести научный оборот понятие «действенная хореография», крайне важное в подходе к конструированию хореографической лексики образного языка исполнительского искусства на оперной сцене.

Качество вокального номера вокалиста практически всегда оказывается на высоком уровне, когда используется уже стилистически выверенный музыкальный материал. В числе первых в этом смысле, конечно, следует рассматривать народные песни–танцы. Веками отшлифовывались, совершенствовались, с годами из них уходило все наносное, временное; оставалось же и дошло до наших дней самое ценное, самое интересное, то, что подлинно отражает культуру народа. А любая народная культура всегда нравственна. Она чурается пошлости, и самые острые темы преломляет в иносказаниях, образах, метафорах.

Издравле пение сопровождалось танцами в Польше – многие мазурки; во Франции – бержеретты.

Импровизация, с которой начинается построение хореографического рисунка вокального номера, даже если певец в полной мере владеет хореографической лексикой, не может быть только иллюстрацией. В каждом отдельном случае она должна наполняться глубоким внутренним смыслом.

Влияние движения на голос в конкретных моментах, степень его воздействия на тембр определяется пространственным решением постановщиком музыкального номера. В этом случае возникает верная амплитуда движения, способного не приглушать, а раскрывать звучание и тембральные оттенки голоса.

Песенно–танцевальный материал удивительно органично рождает хореографическую импровизацию в номере.

Искусство танца во всех его проявлениях позволяет наполнять движения эстетическими (эмоциональными) красками, различными оттенками того или иного настроения, приучает к мелодическому мышлению. Целесообразно направляет и развивает элементарные навыки оперного певца к самостоятельному решению хореографического рисунка. Таким образом, владение исполнителем навыками классического,

историко– бытового танца позволяет привнести в вокальный номер хореографическую культуру.

К оперному вокалисту должны предъявляться требования высокой эстетики пластического поведения, где жесты, походка, осанка – то, что принято называть манерами, – должны быть эстетически выверенными. Всё это должно служить для зрителя своеобразным эталоном. Ведь воспитательное значение вокального искусства в виду огромности его аудитории и популярности чрезвычайно велико.

Итак, включение импровизации на начальном этапе создания хореографического рисунка вокального номера представляется чрезвычайно важным моментом, т.к. с одной стороны она будит художественное восприятие исполнителя, его эмоционально–чувственную сферу, с другой, позволяет постановщику разработать необходимую и достаточную хореографическую лексику с учётом индивидуальности вокального исполнителя.

3.2 Отражение этикетных норм в пластической культуре оперного певца

Пластика оперного певца, как сценическая, так и бытовая, включает «искусство хороших манер» – часть культуры поведения. Хорошие манеры в прежние эпохи рассматривались как вычурность и некое абстрактное изящество и были в прошлом своеобразным признаком высокого социального положения и принадлежности к т.н. «высшему обществу». Сегодня они органично входят в облик разных общественных слоев, а для представителей артистических профессий искусство хороших манер является неотъемлемой частью их пластической культуры, то есть, неотъемлемой частью профессии.

Уместно подчеркнуть, что практически все требования в этой области на первое место ставили такую манеру поведения, которая не вызывала бы неудобства у окружающих не ставила бы их в неловкое положение. Хороший тон в манерах подразумевает, прежде всего, уважительное отношение к другим. Именно такое умение воспринималось всегда как проявление общей культуры человека [63].

С этой точки зрения манера сценического поведения отдельных современных оперных певцов разительно отличается от общепринятых норм.

Непристойные жесты и позы стали чуть ли не нормой на сцене. Отдельные исполнители позволяют себе на оперной сцене даже «правдивую» имитацию бытовых физиологических движений. Приметой времени стало «один урод сменить другого спешит...».

Исполнитель, конечно, должен обладать яркой индивидуальностью, обязан выделяться, отличаться, быть оригинальным. Но отличаться мастерством и культурой сложно. Это требует усилий, знаний, упорной работы.

Подлинная, запоминающаяся индивидуальность и яркая оригинальность не только не вступают в противоречие, но напротив, являются следствием владения артистом высокой пластической культурой.

Артистическая пластика подразумевает знание искусства хороших манер, владение элементарными навыками этикета, в т.ч. делового (профессионального) умения правильно вести себя в обществе и перед публикой. Существующее по сей день понятие – «благовоспитанный» (хорошо воспитанный) человек свидетельствует о том, что «приличные манеры» есть нечто приобретаемое, прививающееся человеку воспитанием.

Совершенство в манерах заключается в непринужденности, которая нередко естественно и просто, в известной мере, позволяет прикрыть

недостатки. «Манеры – не пустяки; они плод благородной души и честного ума», – мысль английского поэта Альфреда Теннисона (1809–1892) [64].

Если попытаться конкретизировать отдельные детали в контексте его пластической культуры, то непременно выделяется внушительная, производящая впечатление своим видом его представительная статика и, одновременно, самая доброжелательная улыбка, располагающая к себе людей. В позах – хорошая осанка, естественная линия головы, не зажатое тело. Абсолютная мера в жестикуляции.

Нельзя забывать о том, что одним из основных качеств профессии певца является умение установить контакт со зрителем. В основе этого процесса этика взаимодействия в общении и в творческом процессе. Все эти ценности, основанные на нравственности, эстетическом вкусе, соблюдении определённых правил, составляют понятие нравственно – коммуникативных качеств, чрезвычайно важных для вокалиста.

Как уже отмечалось, изменения, происходящие в обществе под воздействием научно–технического прогресса и социальных преобразований, неизбежно влекут изменения в различных сферах культуры, в том числе и в жанре оперного вокала.

Копия, даже самая совершенная, всегда вторична. Во всех художественных процессах она важна как начальный этап образования, воспитания в профессии на основе которого развивается собственное творчество художника. И только в этом назначении она принималась во все века. В своей поэтике Аристотель провозглашал: «Искусство есть подражание природе, которая даёт человеку образцы для подражания и тем самым вызывает у него стремление к подражанию» [65].

Эта мысль великого философа превозносит истинное совершенство природы и её удивительное свойство – будить, будоражить личностные способности человека к созиданию столь же совершенного и прекрасного.

И только в этом случае каждый настоящий артист испытывает удовлетворение от сопричастности к процессу «творения».

Здесь следует подчеркнуть, что искусство рождается из возможностей художественного контекста жизненных обстоятельств, при этом складывается совершенно новая, иная, нежели в жизни, связь между ними. Жизненный прообраз преобразуется в искусстве вне зависимости от авторских намерений скрупулезно отражать те или иные явления действительности.

Данный вывод свидетельствует об эстетически ценностной ориентации художника в процессе развития его творческого потенциала. Формируется навык соотнесения модных тенденций с ценностями пластической культуры. В конечном счёте, рождается художественный вкус, но не абстрактный, а соответствующий современным реалиям культурных потребностей общества (публики).

Пренебрегать правилами этикета означает не заботиться о собственном имидже. А имидж создаётся не только сценическим поведением и образом во время выступления, но и комплексом поведения в личной и общественной жизни, а также средствами массовой информации и через Интернет.

Порой, от того, как вокалист преподносит себя в начале пути, зависит вся его будущая творческая жизнь. Процесс работы над собой заключается в раскрытии своего потенциала на основе признания личной ответственности за себя, за свои действия и возникающие обстоятельства. Процесс этот сложный, творческий, связанный с познанием и освоением всего культурного поля.

Для создания положительного имиджа необходимо правильно оценивать свой тип личности, чтобы впоследствии умело корректировать поведение, избавляться от ненужных черт. Прежде всего, необходимо

работать над внешним видом, естественностью поведения, манерами, речью, умением спокойно воспринимать похвалу и критику.

И, если в исполняемой песне, в репертуаре в целом, в общем образе вокалиста зритель будет «подозревать о внутренней работе сильного характера», который стремится своим творчеством «вселить чувства утешения, надежды, радости и мира в души людей», – то культура исполнения, в том числе и пластическая, станет органичной и неотъемлемой частью образа оперного певца.

Художественный образ музыки в хореографии

Художественный образ вокального произведения на сцене – это его плоть, воплощённая специальным художественным языком, звуком, интонацией, метрикой, т.е. многообразием средств разных видов искусств, главные из которых – вокал и пластика [66]. Музыка при этом не изображение, а отражение человеческих чувств и мыслей, выражаемых словом и хореографической лексикой.

Включением элементов сценического танца в контекст драматургии вокального номера при условии слияния и соподчинения вокала и пластики создаётся вокально–хореографический номер.

В период постановки необходимо уделять внимание таким понятиям как:

1. Состояние – искренность переживания, физическое самочувствие;
2. Связь и взаимоотношение певца с музыкой;
3. Пластическая пауза.

Артист обязан профессионально разбираться в том, что в художественной практике существует комплекс изобразительных и выразительных средств, а пластика сценического движения живёт и развивается подобно музыкальному материалу и создаёт состояние, порождающее действие.

Второе понятие подразумевает, что музыкально–пластический образ, созданный теми или иными лексическими средствами, есть результат отношения певца к музыкальному материалу, некий итог связей вокалиста с музыкой. Оперный певец должен «чувствовать» хореографию, музыку и уметь раскрывать его в движениях, позах, жестах и, что особенно ценно в паузах, то есть таких моментах в игре актёра, когда он творит образ своего персонажа, не прибегая к помощи слов.

Поэтому оперному певцу следует обязательно осваивать приёмы пластической паузы, когда танцевальные движения замирают, тело приобретает скульптурно–законченную позу. Для этого необходимо:

- уметь использовать пространство сцены;
- создавать многочисленные положения тела;
- работать над изобретением движения, возникающего как следствие образа музыки, нередко идти на её опережение, продолжая пластический мотив;
- владеть высоким уровнем координации различных положений тела, поз, движений, жестов;
- в момент импровизации создавать, изменять направление головы или корпуса, кисти, руки, стопы, выражения лица (мимика);
- варьировать ракурсы (различные повороты частей тела или всего тела к зрителю);
- варьировать темп, ритм;
- исполнять движения в продвижении или на месте с поворотами и вращениями в зависимости от музыкальной драматургии произведения.

Для оперного певца мало просто знать, каким образом легко пройти по сцене, как достаточно элегантно встать, как сделать плавными и выразительными жесты и т.д. Необходимо, чтобы всё это стало внутренней потребностью, то есть, пластическая манера стала органичным выразителем личности самого артиста.

Хочется особо отметить, «что в искусстве, в его воздействии на зрителя главное – не цвет глаз или его ослепительная улыбка. Может быть идеальной фигура, совершенными причёска и костюм, графически выверенным каждый жест, красив даже и тембр голоса, профессиональна его постановка, а публика, чувствуя, что за этим нет чего–то основного, главного, остаётся холодной»¹.

Здесь уместно ещё раз подчеркнуть, что в структуре самого понятия «художественный образ» вокального произведения на оперной сцене наряду со звуком, рождаемым инструментарием голоса, оркестра, музыкального ансамбля, артистическая пластика занимает равнозначное положение.

3.3 Создание пластического рисунка вокального номера

Постановка пластического рисунка при исполнении вокального произведения – это творческий процесс, состоящий из создания композиции и работы над усвоением творческого замысла постановщика номера [67]. Для оперного певца создание пластического образа и соединение его с вокальным – двуединая задача. В этом состоит главная особенность вокального искусства в целом.

Разумеется, научить каждого певца ставить любую пластическую сцену в контексте содержания вокального произведения невозможно. Здесь многое зависит от способности артиста, его меры владения искусством танца, то есть от уровня его хореографических знаний и подготовки в этой области. Но дать ему известное количество практических советов, указаний, направить его первые шаги к самостоятельной работе над постановкой – просто необходимо.

Следует подчеркнуть, что именно актер–певец наиболее тонко должен чувствовать психологическое наполнение воплощаемого танцевально–

пластического материала. Его внутреннее отношение и переживание вносят дополнительные выразительные возможности, т.к. в танце человек прежде всего выражает себя. В то же время, актер–певец, не владеющий танцевальной техникой, не способен преодолеть сложности пластического языка и полноценно воплотить предлагаемый материал.

Для того чтобы устремления оперного певца были верными, безошибочными необходимы знания и умения в области хореографии, сценического движения, ритмопластики, искусства хороших манер, т.е. в полной мере владеть пластической культурой. Следует еще раз подчеркнуть, что для вокалиста требуется свой особый «специфический» подход в осуществлении данной задачи.

Формирование танцевально–пластического материала зависит с одной стороны от исполнителя: его вокального мастерства и голосовых данных, опыта, профессионально–технической оснащенности, физических возможностей и степени самостоятельности в сочинении танца; с другой стороны – от «заданности» персонажа. «Основные трудности актерской игры, – считал В. Мейерхольд – состоят в том, что актер должен быть руководителем, инициатором, организатором материала и организуемым».

Формирование танцевально–пластического материала должно происходить не обособленно, не в отрыве от других выразительных средств, а в единстве с ними. Пластический рисунок в вокальном произведении зависит от условий, заданных ее авторами, места и функции танца, характера музыки, то есть, всего того, что является исходной драматургией для творчества.

Следует обратить внимание на то, что природный материал и техническая оснащенность оперного певца являются объективным условием, которое накладывает определенные ограничения на процесс творчества. Одновременно само творчество оперного певца и его вокальные

данные, и навыки их использования способны психологически обогатить исполняемый пластический материал, что может служить своеобразной специфической компенсацией его технических возможностей, скажем, в области хореографии.

Поэтому, рассматривая способы формирования пластической культуры артистов вокальных жанров, в период его работы над постановкой пластического рисунка и при исполнении вокального произведения, возникает потребность в расширении объема знаний и формирование элементарных навыков в постановке пластического рисунка вокального произведения.

Эти навыки содержат:

1. Импровизацию движений;
2. Изучение песенно–танцевального материала в сочетании пения и движения;
3. Работу над постановкой вокального номера.

Итак, все составляющие требуют определенного профессионального танцевального запаса, без которого решение вышеперечисленных задач не представляется возможным. Чем выше уровень танцевальной техники оперного певца, тем выше степень вариантности танцевального решения в пластическом рисунке вокального произведения. Отсюда следует, что владение основами хореографического искусства, умением импровизировать и знание элементарных навыков постановки вокального номера на оперной сцене являются обязательными для вокалиста.

К.С.Станиславский отстаивал принцип первичности и непосредственности творческого процесса создания и воплощения роли, умения воспроизводить «новую, подлинную жизнь сегодняшнего дня», основываясь на заранее разработанной логике жизни образа [68]. Он наметил пути создания импровизационного самочувствия на сцене как предпосылку подлинного творчества в момент исполнения. По мнению

Станиславского импровизационное самочувствие, должно быть, и может сознательно создаваемо. Это важное положение, которое следует рассматривать как основу разработки педагогических принципов применения импровизации в развитии творческих способностей актёра».

Под импровизацией мы, прежде всего, имеем в виду специфически–образное движение и сценическое поведение оперного певца. Когда они становятся выразительными, переходя порой в пантомиму, зритель начинает органично воспринимать специфику пластического проживания в момент исполнения произведения. Обучение импровизации требует исключительно индивидуального метода.

Умение импровизировать движения развивает у оперного певца следующие необходимые для него качества:

- умение слышать и видеть разнообразные варианты исполнительской интерпретации через восприятие изменений характера музыки;
- способности творческого мышления, воображения и фантазии;
- способности «видеть» и представлять музыкальный образ, придумывать способы его пластической интерпретации;
- способности к импровизации в процессе интеграции (соединении) музыкальных движений;
- умение сочинить простейшие (несложные) танцевальные движения и их комбинации, обосновывая логику построения композиции;
- умение находить свои, оригинальные движения для выражения характера музыки;
- способность координировать своё слуховое представление с тонкими нюансами звучания музыки;
- умения выразить свои эмоции: радость, грусть, страх, тревогу, насмешку, сочувствие и т.д. в мимике и пантомимике;
- умение быстро менять направление и характер движения, мгновенно реагируя на темп, динамику, ритм и форму музыкального произведения.

Практика и педагогический опыт автора позволяют утверждать, что для выработки вышеуказанных навыков главным образом следует обратить внимание на развитие фантазии и воображения с применением разнообразных этюдов на «испытание музыкальности» и обнаружение интонационных и темповых оттенков музыки. При этом представляется уместным подробно остановиться на таких понятиях, как выразительность и изобразительность.

Отметим, что пластический мотив в зависимости от его хореографического толкования становится или выразительным, или изобразительным средством. В своей книге «Морфология искусства» М.С.Каган пишет: «выразительность не есть способ художественного формообразования, подобный «изобразительности», «выразительность» – это необходимое и неотъемлемое качество всякого искусства, которое характеризует его связь с выражаемым им духовным миром художника, тогда как «изобразительность» – это по крайней мере один из двух возможных путей формообразования, с помощью которых выражаемое образно воплощается в искусстве» [69].

Это деление чисто теоретически помогает разграничивать те средства, которые развиваются подобно музыкальному материалу и создают собственно пластическое действие – состояние, с теми, которые изображают танцевальные действия, характеры, двигают сюжет, объясняют конфликт.

Выразительное движение само является носителем хореографического образа, оно само есть смысл и характер танца. Здесь представляется уместным обратиться к высказываниям известного критика и балетоведа Поэля Мееровича Карпа. Рассматривая такие понятия, как – выразительность и изобразительность, он указывает на то, что «Выразительность отражает действительность, даже там, где она деформирует зеркальную изобразительность, и эта деформация не плод авторского произвола, – случаи такого произвола остаются за гранью не только искусства, но и художественного восприятия. Мнимый же произвол

обусловлен наличием в действительности не сводимого к зеркальному изображению. Живописец изображает мир непохожим на его видимость не потому, что изобразить эту видимость ему не под силу, и не потому, что ему вдруг взбрело на ум изобразить ее непохоже. Предельная изобразительность импрессионизма, хотя и в нем по-своему продолжала жить выразительность, обернулась возрождением открытой выразительности, смысл которой точнее всего воплотился в известных словах Пикассо: «Я рисую мир не так, как я его вижу, а так, как я его мыслю».

Исходя из этого, можно с уверенностью утверждать, что в выразительности присутствует субъективное авторское начало, хотя конечно, если перед нами подлинный художник. Отражение действительности, т.о. – плод выразительности. Возможности развития выразительности движения безграничны, и, практически, сдерживаются только факторами музыкального материала, с которым оно должно быть слито всем своим существом. Надо пытаться вскрыть дух музыки, а не ноты. Видеть пластический образ музыки в движениях, позах, жестах, рисунке. «Нельзя танцевать ноты», – завет Ф. Лопухова. Танцевальные движения то сливаются с музыкальной фразой, мелодией, т.е. создают унисон, то прорезают их, то идут рядом параллельно в своем темпо-ритме, и даже в своей тональности и звучности, т.е. на *crescendo* в музыке может быть *diminuendo* в танце – и наоборот.

Так, в «Ленинградской симфонии» Шостаковича (хореограф И. Вельский), в момент возникновения жесткого ритмического рисунка «нашествия» находящиеся на сцене девушки и юноши, невзирая на резкое изменение характера музыкального материала продолжают делать мягкие, задумчивые движения и лишь через некоторое время замечают пока еще отдаленную, но отчетливую поступь врага. Так достигается впечатление безмятежной жизни людей, еще находящихся в неведении, не верящих в наступление фашистов [70].

Однако, неубедительное применение такого рода приема производит впечатление отсутствия у исполнителя музыкальности. «Нельзя любое несоответствие сценического действия музыке объяснять, а точнее прикрывать приемом контрапункта», убеждает нас в своих рассуждениях артистка балета, педагог, дирижер, автор курса «Балетмейстерский анализ партитуры и работа с дирижером» Ольга Максимилиановна Берг.

Унисон движения с музыкой – это выявление музыкальной метрики и ритмического рисунка путем постоянного согласования. Но танец не ритмическое дублирование музыки, поэтому нельзя делать его пластической копией музыкального произведения. Слушая и изучая музыку, следует искать то единение голоса и пластики, которое, находясь в разнообразном, интенсивно развивающемся контакте (контрапункте), создает цельный музыкально–пластический художественный образ.

Следует сказать и о таком виде контрапункта, когда сценическое действие, построенное на контрасте со звучащей музыкой, составляет с ней одно целое, основанное на единстве противоположностей. Использование вокалистом в определённых ситуациях подобного типа танцевальной пластики вокального номера является ярким средством пластической выразительности.

Следующий этап – изучение песенно–танцевального материала и сочетание вокального произведения с движением. Создание движений и упражнений на основе вокально–танцевального материала позволяет не только развить фантазию и воображение, но и способствуют совершенствованию вокально–двигательной координации – одного из самых сложных понятий в вокальном жанре.

Для овладения навыком сочетания движения и голоса на основе вокально–танцевального репертуара необходимо идти «от простого к сложному». Отправным моментом этого процесса должен быть так называемый специальный тренинг, который включает в себя элементы

движений, поз и жестов того вокально–танцевального материала, который предстоит осваивать после подготовительной части занятий. При этом в начале движения разучиваются отдельно, и только потом – движения в сочетании с пением на одну музыкальную фразу, две, три т.д. В специальном тренинге целесообразно использовать:

1 простейшие движения на месте в сочетании с жестами, позами, поворотами головы;

2 соединение движений и жестов с небольшим продвижением вперед–назад или в сторону с выполнением поз и остановок;

3 простейшие комбинации (элементы которых выучиваются в начале специального тренинга) в сочетании с позами, жестами, остановкой и продвижением в различных направлениях; более усложненные упражнения, построенные на основе первых, вторых, далее на соединении двух, трех комбинаций в сочетании с позами, жестами, остановками и продвижением в пространстве.

Подобные комбинации несут в себе многофункциональное значение для вокалистов: формируется вокально–двигательная координация, развивается фантазия и воображение, совершенствуется ориентация в пространстве.

Приступая к соединению вокала с движением, в той последовательности, которая указана выше, следует обязательно обращать внимание на характер и структуру музыки, «ощущать» (подчеркивать) начало и финал каждой музыкальной фразы, что, в свою очередь, во многом помогает еще и в импровизации нового движения.

После того, как сочетание движения и вокала будет постепенно приобретать некоторое единение, можно переходить к поиску новых характерных черт поведения в заданной вокальной произведении. Этот сложный процесс требует сосредоточенного труда и времени. Но подобный метод, как показывает постановочный опыт автора, является наиболее

эффективным в решении задачи, воспитания у певца вокально–двигательной координации. Овладевая координацией в достаточной степени, вокалист находит верное поведение и физическое самочувствие в вокальном произведении, ощущает глубину и тонкость решения образа музыкального произведения.

В процессе работы над непосредственным соединением вокала с движением особого внимания требует отбор музыкального материала.

Правильно выбранное музыкальное сопровождение способствует превращению знаний в органичный навык. Изначально целесообразно обратиться к сокровищам музыкальной культуры, несметные богатства которых воспитывают эстетический вкус оперного вокалиста, влияют на совершенствование его внутреннего эмоционального состояния и позволяют избежать формализма в творческом процессе. В подтверждение этого тезиса вновь остановимся на системе Михаила Фокина, стремившегося к содержательности танца, детализации сценического поведения. «Артист, балетмейстер, педагог, – пишет в своей книге Е. Люком, – Фокин приучал прислушиваться к серьезной музыке, прорабатывал музыкальные фразы, объяснял смысл и значение каждого музыкального движения, заставлял находить соответствующие этому движению выразительные жесты и позы, предлагал импровизировать в танце небольшие отрывки музыкальных произведений...» [71].

Предложенные хореографом методы и обобщения вызывают несомненный интерес. Они во многом могут быть использованы сегодня для формирования пластической культуры современного оперного певца, как в период его работы над постановкой пластического рисунка произведения, так и в момент исполнения вокального произведения.

В импровизации движений, как показывает опыт автора исследования, на первом этапе могут использоваться различные произведения русской классической музыки, например, романсы:

- «В крови горит огонь желаний» М.И. Глинки;
- «Мне минуло 16 лет» А.С. Даргомыжского;
- «Растворил я окно, стало душно не вмочь», «Средь шумного бала»

П.И. Чайковского и др.

Стремление наилучшим образом раскрыть содержание и эстетическую ценность музыкального произведения позволяет оперному певцу взглянуть на себя, на свое тело со стороны, увидеть, насколько точно оно выражает ту или иную мысль или эмоцию, также как, скажем, артист балета, принимая позу, точно знает, что означает каждое положение его тела.

Стоит ещё раз подчеркнуть, что придумывание движений на музыку способствует рождению новых пластических выражений, жестов, поз, мимики, которые в свою очередь являются для оперного певца основными средствами игры, которые позволяют раскрывать и объяснять смысл движения.

«По выразительности рук человека можно многое сказать о его характере, возрасте, темпераменте, душевном состоянии, профессии, социальной принадлежности. Выразительные руки на картинах великих живописцев надолго запечатлеваются в памяти и являются важной художественной составляющей портретной и сюжетной живописи. Особенно выразительны те руки, в мягкости или напряжённости которых угадывается душевное переживание. Руки, не выражающие внутренней жизни, не выявляющие внутренней сущности человека, не соответствующие его переживаниям, смотрятся неестественно манерно, надуманно. Руки могут усиливать динамичность переживания в любом положении тела актёра».

Следует подчеркнуть, что и для вокалиста, как любого актёра, руки – наиважнейший инструмент в создании художественного образа вокального

произведения на оперной сцене. Они равнозначны голосовому инструментарию.

Убедительность при этом определяется его индивидуальным восприятием и мерой понимания музыкального материала. Пластический рисунок способен передать детали психологизма песни, эмоциональный образ, живую смысловую картину вокального произведения.

Поэтому для развития творческих способностей «придумывание» движений является неотъемлемой частью профессиональной подготовки вокалиста. Особенно ценным становится такое движение, при котором пластический рисунок вокального произведения получает право на свою собственную, независимую от музыкальной форму. Это обстоятельство чрезвычайно важно для работы над любым вокальным номером.

Вывод. Исследуя вопросы пластической культуры в художественной структуре вокального номера, изложенные в третьей главе настоящей работы, необходимо выделить следующие положения:

1 Выверенная хореографическая лексика (рисунок) номера позволяет максимально выразительно раскрывать идею, тему и образное содержание песни. Понимание художественной структуры вокального номера доступно лишь артистам, владеющим пластической культурой.

2 Вокальное искусство чрезвычайно персонифицировано. Огромное значение в нём принадлежит индивидуальности вокалиста, однако наилучшие результаты достигаются в сотрудничестве с разными специалистами, и прежде всего, с хореографом;

3 В создании пластического рисунка номера одним из начальных способов служит танцевальная импровизация исполнителя. При этом основой пластического образа вокалиста может стать любое движение человеческого тела, входящее в рамки сценического искусства и драматургически связанное с вокальным произведением;

4 Представляется возможным классифицировать отдельные типы взаимодействия пластики и музыки в создании единого художественного образа вокального номера: метроритмическое единство и пластическая интерпретация содержания произведения позой, жестом, мимикой;

5 Артистическая пластика оперного певца, как на сцене, так и в быту, является составной частью пластической культуры артиста и, одновременно, культуры поведения. Знание этикетных норм и правил, эмоциональная устойчивость, организованность, ответственность, доброжелательность, терпение, чувство юмора и самоиронии, эстетический вкус, – все эти свойства личности относятся к профессиональной характеристике артиста. Именно они обеспечивают вокалисту устойчивый интерес и зрительские симпатии;

6 Вокалист обязан профессионально разбираться во всём многообразном комплексе изобразительных и выразительных средств, существующих в художественной практике;

7 Чрезвычайно важно для оперного певца глубокое понимание содержания внутренней и внешней характерности, умения использовать его в поведении и в сценической пластике.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оперное пение – это «окультуренное», художественное пение, которое несет собой начало ещё с античности, достаточно древний вид искусства. Его называют «обученное» пение. Такому виду пения необходимо обучаться с педагогом, потому что оно базируется на специфических внутриглоточных условиях, только выполняя которые осуществляется эта манера пения. Суть академической манеры пения в том, что певец должен уметь петь ровно по всему диапазону своего голоса, не менее двух октав, мягкой атакой, объемным звуком, развивая большую силу голоса. В оперном театре певец оперного жанра без микрофона способен своим голосом перекрыть звучание оркестра и хора. Оперный певец помимо вокальных данных должен выражать и передать манеру, характер, смысл вокального произведения навыками хореографии и пластической выразительностью.

Этот вывод диссертационного исследования изложен в работе подробно. Основные этапы в вокале, их взаимосвязь с характером общественных отношений проиллюстрированы примерами исполнительского искусства наиболее ярких отечественных оперных певцов.

Общий взгляд на состояние и глубокий анализ содержания исполнительского искусства на оперной сцене позволяют с уверенностью говорить о низком уровне общей, в т.ч. пластической культуры некоторых вокалистов. Данный вывод послужил основанием для определения темы диссертационного исследования: «Специфика подготовки артистов современного оперного театра средствами хореографического искусства».

Вокальное искусство в целом находит глубокое научное осмысление в большом числе фундаментальных трудов музыковедческой науки. Речь идёт, прежде всего, об академическом вокале. Оперный вокал, как особый

вид духовно–практической деятельности, с точки зрения искусствознания недостаточно изучен, как и проблемы хореографической культуры оперного певца и её образной сущности.

Целью освоения хореографической культуры является формирование эстетического сознания оперного певца, т.е. видения красоты во всём том, что доступно чувственному восприятию и переживанию вокалиста, и на этой основе – пластической выразительности.

В ходе исследования удалось сформулировать понятие «хореографическая культура» применительно к современным оперным вокалистам:

– хореографическая культура – это комплекс знаний о совокупности физических, психофизических качеств личности, морально–нравственных характеристик и эстетических категорий;

– пластическая выразительность – комплекс специальных навыков и умений, способствующих воплощению художественного образа вокального произведения на оперной сцене, его художественной интерпретации.

Таким образом, пластическая выразительность, как подтверждает исследование, – не внешняя экспрессивность и яркость формы, а мотивированная внутренняя смысловая необходимость, включающая в себя содержательность, психологическую наполненность, чёткость и эстетическую ценность пластического рисунка внутренних процессов оперного певца. В этом случае она конгруэнтна мастерству артиста, содержание которого заключается в совершенном владении языком вокала.

В процессе исследования определилось содержание программы формирования хореографической культуры оперного вокалиста.

В основу формирования пластической выразительности и, в целом, хореографической культуры оперного певца целесообразно заложить овладение певцом элементами искусства хореографии, где художественный образ создаётся с помощью условных выразительных движений.

Пластическая выразительность современного исполнителя оперного произведения предполагает наличие актёрских способностей или, как минимум, владение основами актёрского мастерства, сценического движения и техникой речи.

Умение певца понимать образный язык музыки, способность разбираться в основных формах и выразительных средствах является основой органичного применения и выполнения тех или иных элементов пантомимической пластики в контексте вокального номера. Пантомимическая пластика наилучшим образом подчёркивает характерную индивидуальность исполнителя. Этот вывод диссертационного исследования основывается на примерах исполнительского искусства выдающихся оперных певцов.

Анализ исполнительского творчества вокалистов показывает, что художественные результаты оперных певцов во многом определяются его нравственно – коммуникативными качествами. Данный вывод обосновывает включение в содержание программы формирования хореографической культуры вокалиста овладение элементарными навыками культуры поведения, правилами общения с разными людьми, и соответственно с публикой. Данный раздел профессиональной подготовки артиста не только оттачивает пластику поведения на сцене, но и способствует созданию его положительного имиджа.

Значительной областью настоящего исследования является сущность художественного образа как результата чувственно–рационального познания мира оперным певцом. В образах, создаваемых воображением вокалиста, мир предстаёт перед сознанием в чувственно–воспринимаемом материальном облике, пространственно–пластической и звучащей форме.

Материалы исследования специфики исполнительского искусства оперных певцов позволили сформулировать важные выводы в подходах к формированию хореографической выразительности вокалистов,

основанные на разнице в положениях вокалиста и зрителя по отношению к вокальному произведению. Она состоит в том, что певцу ясно, что должно воплотиться на сцене, тогда как зрителю это явление надо расшифровать. При этом зритель прибегает к художественно–критической форме, в соответствии с уровнем его эстетической подготовленности и возможностей восприятия. Чем ярче индивидуальность исполнителя в пластическом выражении, тем убедительнее его воздействие на публику.

Исследование показывает, что все элементы хореографической лексики, применяемые оперными певцами, можно условно сгруппировать в три группы:

– первая группа хореографической лексики включает в себя элементы активного хореографического компонента, в т.ч. пластики, позволяет создавать песни–сценки, маленькие вокально–драматические спектакли, то есть посредством хореографии интерпретировать сюжет вокального произведения;

– вторая содержит элементы хореографической лексики открытой образности, являющейся поэтическим символом;

– третья (самая лаконичная по объёму) включает в себя позу, жест, мимику, хореографическую лексику выразительной статики.

В процессе репетиций хореограф–постановщик сначала сконструирует пластическую форму вокального произведения подвергается, затем работает над исправлениями и уточнениями художественного номера, преодолевает эскизность, рыхлость, неточность, необязательность деталей. Форма как совокупность художественных средств образной структуры вокального произведения чрезвычайно важна и существенна, т.к. максимальная полнота слияния формы и содержания в искусстве является критерием художественности.

Теоретико – методологическими основаниями настоящего диссертационного исследования являются научные труды в различных

аспектах философской, искусствоведческой, эстетической и культурологической наук; обширная литература по искусству хореографии; отдельные публикации по вопросам физиологии и психологии личности.

Особое место занимают работы об искусстве вокальном исполнительстве, а также авторские наблюдения и исследования отдельных составляющих содержания пластической культуры.

В результате исследования удалось через практическую деятельность, а также с использованием теоретической базы подтвердить выставленную гипотезу, решить поставленные задачи и достичь цели по выявлению возможностей хореографии как этапа в гармоническом развитии и формировании профессиональных качеств у артистов оперного театра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Азимов Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий / Э.Г. Азимов, А.Н. Щукин. – М.: Издательство ИКАР, 2009 – 448 с. – ISBN 978-5-7974-0207-7.
2. Алферов А.А. Применение видеоматериалов в хореографическом образовании / А.А. Алферов // Академия танец, музыка, театр, образование. – М.: Изд-во ФГОУ ВПО «МГАХ», 2015. – №1(37). – С. 11–12. – <http://www.balletacademy.ru/www/doc/04062013k.doc>
3. Андреев В.И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития / В. И. Андреев. – Казань: Центр инновационных технологий, 2000. – С. 124. – ISBN 978-3962-039-7
4. Андреева О.П. Педагогические условия формирования профессиональной компетентности в процессе подготовки будущего дизайнера в ВУЗе: канд. пед. наук / О.П. Андреева. – Йошкар-Ола, 2011. – 323 с.– <http://www.marsu.ru>
5. Анисимов В.В. Роль и значение произведений классического наследия в сценической практике хореографического образования / В. В. Анисимов // Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» Москва, 04 июня 2013 года. Московская государственная академия хореографии: сб. докладов и тезисов. – М., 2013. – С. 11–13.– <http://www.balletacademy.ru/www/doc/04062013k.doc>
6. Анисимова Н. С. Мультимедиа-технологии в образовании: понятия, методы, средства: монография / Н. С. Анисимова / Под ред. Г. А. Бордовского. –СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. – 89 с.
7. Апакаев П.А. Педагоги и педагогика / П.А. Апакаев / Федеральное агентство по образованию РФ, Марийский гос. пед. ин-т им. Н.К. Крупской – Йошкар-Ола, МГПИ, 2007. – 143, [1] с.

8. Архандеева Л.В. Новые информационные технологии в подготовке спортсменов и тренеров / Л. В. Архандеева // Вектор науки ТГУ. – 2011. – №2(5) – С. 16–18.
9. Архипова Н. М. Педагогические условия развития творческих способностей детей младшего школьного возраста средствами мультимедийных технологий / Н.М. Архипова // V Международная студенческая электронная научная конференция «Студенческий научный форум» 15 февраля – 31 марта 2013 г. Электронный научный журнал «Международный, студенческий научный вестник. – С.13–17. – ISBN–1681–7494
10. Базарова Н.П. Азбука классического танца: первые три года обучения / Н.П. Базарова, В.П. Мей. – Изд. 6–е, стер. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2006. –239 с.– ISBN 5–8114–0658–4
11. Байденко В. И. Выявление состава компетенций выпускников вузов как необходимый этап проектирования ГОС ВПО нового поколения [Текст]: Методическое пособие / В. И. Байденко. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов. – 2006. – 72 с. – ISBN 5–7563–0324–3
12. Банщикова Т.Н. Профессиональная готовность педагога к управлению педагогическим процессом / Т.Н. Банщикова, С.В. Путеева // Сборник научных трудов Северо–Кавказского государственного технического университета. Серия «Гуманитарные науки», 2005. №2 (14). – С. 17–23.
13. Банько Н.А. Формирование профессионально–педагогической компетентности как компонента профессиональной подготовки менеджеров: монография / Н.А. Банько. – Волгоград: ВолгГТУ, 2004. – 75 с. – ISBN 5–230–04305

14. Батышев С.Я. Профессиональная педагогика [Текст] / Под ред. С.Я. Батышева, А.М. Новикова. – 3-е изд., перераб. – М.: ЭГВЕС. – 2009. – 456 с. – ISBN 5–85449–092
15. Безукладников К.Э. Компетентностный подход в профессиональной подготовке будущего учителя в педагогическом вузе / К.Э. Безукладников // Педагогическое образование и наука. – 2009. – № 6. – С. 73–77
16. Берулава М.Н. Теоретические основы интеграции образования [Текст] / М.Н. Берулава. – М.: Совершенство, 1998. – 173 с.
17. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько, М.: Педагогика, 1989. – 190 с. ISBN 5–7155–0099–0
18. Болотов В. А. Новые стандарты и новое время / В. А. Болотов // Лидеры образования, 2004. – № 3. – С. 22–24.
19. Борозинец Н.М. Некоторые аспекты развития профессиональной устойчивости педагогов / Н. М. Борозинец // Вестник Майкопского государственного технического университета. – 2014. – №4. – С. 26–28.
20. Боссан Ф. Людовик XIV, король–артист / Ф. Боссан; пер. с фр., коммент. – ISBN 5–7784–0193–0
21. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – 6 изд. –СПб.: Лань, 2000. – 192 с. – ISBN 5–8114–0223–6
22. Валукин М. Е. Эволюция движений в мужском классическом танце: учеб, пособие / М. Е. Валукин. – М.: ГИТИС, 2006. – 251 с. – ISBN 5–7196–0259–3
23. Вдовюк В. И. Обоснование понятийно–категориального аппарата профессиональной педагогики / В. И. Вдовюк, В. Н. Герасимов // Мир образования 99. – Образование в мире. – 2012. – №1. – С. 93.

24. Вопросы развития системы художественного образования: Стенограмма парламентских слушаний от 5.11.2009 г. – URL: http://www.council.gov.r/files/parliament_attend/136.doc.

25. Выготский Л. С. Педагогическая психология [Текст] / Под ред. В. В. Давыдова. – М.: АСТ: Астрель: Люкс, 2005 – 671 с. – ISBN 5–7155–0358–2

26. Вязникова В. В. Моделирование подготовки специалистов библиотечно–информационной сферы в условиях реформирования образования: дис. канд. пед. наук: защищена 05. 25. 03 / В. В. Вязникова. – Казань, 2008. – 143 с.

27. Гвоздева Е.Е. Практико–ориентированные подходы к обучению. Технология исследовательского обучения в учреждениях профессионального образования / Е. Е. Гвоздева // Молодой ученый. 2014. – №6(65) – С. 21–25. <https://moluch.ru/archive/65/10923/>

28. Гвоздеева Е.Б. Специфика методики становления хореографических умений у детей дошкольного возраста / Е. Б. Гвоздеева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2011. – №1. – С. 24–34.

29. Герасимов В. Н. Обоснование понятийно–категориального аппарата профессиональной педагогики / В. Н. Герасимов, В. И. Вдовюк // Мир образования. – Образование в мире. – 2012. – №1. – С. 93–99.

30. Гершунский Б. С. Философия образования для XXI века: учеб, пособие для студентов высших и средних педагогических учебных заведений / Б. С. Гершунский. – М.: Моск. псих.–соц. Инст. – 1998. – 432 с.

31. Гильмеева Р. Х. Междисциплинарная интеграция как условие формирования педагогической компетентности студентов музыкального вуза / Р. Х. Гильмеева, Е. В. Зеленкова // Казанский педагогический журнал. – 2013. – №5. – С. 43–50.

32. Голуб Г. Б. Парадигма актуального образования / Г. Б. Голуб, Е. Я. Коган, В. А. Прудникова // Вопросы образования. – М.: 2007. – №5. – С. 2031.
33. Гревцева Г. Я. Подготовка будущих педагогов–хореографов к управлению творческим коллективом: монография / Г. Я. Гревцева, Т. В. Осипова. – Челябинск: «Цицеро», 2015. – 226 с.
34. Гриценко Л. И. Теория и практика обучения: интегративный подход: учеб, пособие для студ. высш. учеб. заведений / Л. И. Гриценко. – М.: Издательский центр «Академия», – 2008. – 240 с.
35. Громова Е.В. Формирование профессиональной компетентности в классическом танце у учащихся колледжа (на примере специальности «Народное художественное творчество») дис. канд. пед. наук: 13.00.08. / Елена Викторовна Громова. – СПб., 2015. – 193 с.
36. Громова Е.В. Педагогическое наследие А. Я. Вагановой как основа формирования профессиональных компетенций педагогов по классическому танцу / Е. В. Громова, С. В. Шивринская // Вестник Череповецкого государственного ун–та. – Череповецк: Изд–во Череп. гос. ун–та, 2012. – №1(42). –С. 138–140.
37. Гуртовенко И.Ю. Теоретический анализ понятия «профессиональная готовность / И. Ю. Гуртовенко. – URL: http://sociosphera.com/publication/journal/2011/168/teoreticheskiy_analiz_ponyatiya_professionalnaya_gotovnost/
38. Давыдов В. В. Теория развивающего обучения / В. В. Давыдов. – М.: ИНТОР, 2001. – 327 с.
39. Дахин А. Н. Педагогическое моделирование как средство модернизации образования в открытом информационном сообществе / А. Н. Дахин // Стандарты и мониторинг в образовании. – 2004. – № 4. – С. 46–60.

40. Делор Ж. Образование: Сокрытое сокровище: доклад Международной комиссии по образованию для XXI века, представленный ЮНЕСКО / Ж. Делор. – М.: Университетская книга, 1997. – С. 13.
41. Деркач А.А. Акмеологические основы развития профессионализма / А. Деркач. – М.: Воронеж, 2004. – 752 с.
42. Догорова Н. Л. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: автореф. дис. канд. искусствоведения: 24.00.01 / [Морд. гос. ун–т им. Н.П. Огарева]. – Саранск, 2006. – 211 с.
43. Загузова Н. И. Система подготовки и аттестации научных и научно–педагогических кадров в России // Вестник высшей школы. – 2007 – №3. – С. 2435.
44. Захаров Р.В. Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 89 с.
45. Зеер Э. Ф. Профориентология: теория и практика: Учеб. Пособие для высшей школы / Э. Ф. Зеер, А. М. Павлова, Н. О. Садовникова. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2006. – 192 с.
46. Зимняя И. А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата современного образования // Интернет–журнал «Эйдос». 2006. 5 мая. – URL: <http://www.eidos.ru/journal /2006/0505.htm>.
47. Золотцева В. В. Формирование профессиональных компетенций выпускника / В. В. Золотцева, Л. Н. Козлова // Философия образования. – 2007. –№ 4(21). – С. 88.
48. Иванов Д.А. Компетенции и компетентностный подход в современном образовании / Д. А. Иванов // Завуч. – М., 2008. – №1. – С. 4–29.
49. Иванова С.А. Исполнительский опыт в контексте производственной практики: народно–сценический танец в Московской государственной академии хореографии. / С. А. Иванова. Эл. науч. ж.

Педагогика искусства, 2011. – №4. – URL [http://www. art-education. ru/AE-magazine/](http://www.art-education.ru/AE-magazine/).

50. Иванова Т.В. Стандарты и мониторинг в образовании / Т. В. Иванова // Лидеры образования, 2004. – №1. – С. 16–20.

51. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2002. – 512 с: ил. – (Серия «Мастера психологии»).

52. Ильин С.С. Психологическая готовность к управленческим профессиям и ее диагностика / С.С. Ильин // Прикладная психология. – 1999. – №4. – С. 1–11.

53. Интегративные образовательные технологии: материалы круглого стола: Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 16 декабря 2011 г. – М. – 2011. – 96 с.

54. Ипатов А. В. Исследование личности артистов балета с целью оптимизации процесса самореализации и минимализации риска профессиональных деструкции / А. В. Ипатов, А. Э. Невская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – СПб. – 2014. – №3(32). – С. 79–86.

55. Исаев В.А. Образование взрослых: компетентностный подход: учебно-методическое пособие / В.А. Исаев, В.И. Воротилов. – СПб.: ГНУ ИОВ РАО, 2005. – 92 с.

56. Исаков В.М. О научно-исследовательских проектах Академии русского балета им. А.Я. Вагановой до 2015 г. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2008. – №1 (19). – С. 49–59.

57. Исаков В.М. Особенности модернизации хореографического образования / В.М. Исаков // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». – М.: МГАХ, 2013. – С. 23–26.

58. Кабурнеева Е.О. Становление и развитие традиций хореографического образования в России / Е. О. Кабурнеева. – М.: Моск. гос. ун-т, 2011. – 187 с. – www.mguki.ru
59. Каганов А.Б. Рождение специалиста: профессиональное становление студента / А.Б. Каганов. – Минск: Изд-во БГУ, 1983. – 111 с.
60. Коротков С.Г. Компетентностный подход в подготовке современного учителя технологий и предпринимательства / С. Г. Коротков, В.А. Комелина // Вестник Марийского государственного университета. – 2013. – №12. – С. 103–104. – <http://www.marsu.ru>
61. Коротков Э.М. Исследование систем управления: учебник и практикум для академического бакалавриата / Э.М. Коротков. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2015. — 226 с.
62. Краевский В.В. Содержание образования: вперед к прошлому / В. В. Краевский. – М.: Педагогическое общество России, 2001. – 36 с. – ISBN 5-93134-130-7
63. Красовская В.М. История русского балета / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1978. – 237 с. – ISBN 978-5-8114-0790-3
64. Кудрин А.А. Формирование профессиональной устойчивости студентов высших учебных заведений в свете новых стандартов образования / А. А. Кудрин // Молодой ученый. – 2014. – №18.1. – С. 51–54. – <https://moluch.ru/archive/77/13246>
65. Кушнер Ю.З. Методология и методы педагогического исследования: учебно-методическое пособие / Ю. З. Кушнер. – Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2001. – 66 с. – uchebilka.ru
66. Лежнина Л.В. Формирование готовности будущего педагога-психолога к профессиональной деятельности: монография / Л. В. Лежнина. – М.: Изд-во «Прометей» МИГУ, – 2009. – 240 с.
67. Леонова М.К. Из истории Московской балетной школы / М. К. Леонова. – М.: МГАХ, 2008. – 215 с. – ISBN 978-5-902924-16-6

68. Леонтьев А.А. История образования в России от Древней Руси до конца XX века [Электронный ресурс] // Русский язык: электрон.версия газ. / Изд. дом «Первое сентября» – 2001. – №33. – URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103304>

69. Мандель Б.Р. Педагогика высшей школы: история, проблема, принципы: уч. пос. для обуч. в магистратуре / Б. Р. Мандель. – М. : Берлин: Директ–Медиа, 2017. – 618 с. – ISBN 978–5–4475–8778–9

70. Мельникова Е.П. Теория и методология профессионального образования студентов хореографов в вузах культуры и искусств / Е. П. Мельникова // Академия: танец, музыка, театр, образование. – 2015. – №1(37). – с. 47–49 – ISSN 2227–4855

71. Ованесян Л.Г. Казахский традиционный танец: история, пути сохранения и развития в современных условиях // Современное хореографическое образование: отечественные традиции и международный опыт : сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин–т культуры; ред. кол. А. В. Палилей, О. Д. Ртищева, Е. В. Померанцева. – Кемерово: КемГИК, 2021. – С. 77–92 – ISBN 978–5–8154–0621–6

72. Дандагариев К.Х. Традиции, опыт и инновации преподавания национального народного танца в образовательных учреждениях // Современное хореографическое образование: отечественные традиции и международный опыт : сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин–т культуры; ред. кол. А. В. Палилей, О. Д. Ртищева, Е. В. Померанцева. – Кемерово: КемГИК, 2021. – 155с. – Текст: непосредственный – ISBN 978–5–8154–0621–6