

УДК : 784 : 792.028

*Анна Хуторская*

## **ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ГРАНИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ**



*Хуторская Анна Иосифовна (1982 г. р.) – кандидат искусствоведения (2010 г.), зав. отделом сольного пения ДМШ № 10 г. Харькова, старший преподаватель кафедры сценической речи ХНУИ им. И. П. Котляревского (2013 г.). Представительница исполнительской когорты исследователей вокального искусства, вокалистка (кл. сольного пения – канд. искусствовед, профессора Т. П. Мадышевой, кл. концертно-камерного пения – доцента Д. А. Гендельман). Под руководством кандидата искусствоведения, доцента кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ им. И. П. Котляревского И. М. Полусмяк подготовила магистерское исследование (2006 г.) и защитила кандидатскую диссертацию по теме: «Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на примере камерно-вокальной музыки)» (2009 г.). Сфера научных интересов: интерпретология; взаимодействие искусств в вокальном произведении в процессе создания и условиях его сценической реализации; теоретическое обоснование специфики вокальной интерпретации в различных направлениях (академическое, эстрадное, актерское пение).*

В современном музыковедении вопросы исполнительского круга постепенно начинают завоевывать лидирующие позиции. Именно в деятельности исполнителя находят отражение характерные тенденции развития художественной культуры эпохи, проявляются черты индивидуальных стилей, осуществляется взаимодействие с публикой.

Еще К. Станиславский писал: «Научиться культуре слова без пения и музыки нельзя» [цит. по: 4, с. 248], однако вокально-исполнительская деятельность актера и по сей день является своеобразной «terra incognita» для теоретического музыкознания, что не соответствует практике. И на театральной сцене, и на эстраде сложились свои традиции актерского пения, которое имеет специфические особенности относительно по сравнению с исполнительской деятельности вокалистов разных жанров.

Кроме того, сложное строение и функционирование певческого «инструмента» – голоса повлияло и на внутренний методологический перекос, который мы можем наблюдать в вокальной методической литературе. Так, количество работ, посвященных методике формирования и развития голосового аппарата певца-актера, преодолению определенных технических трудностей и устранению дефектов, малочисленно – это исследования В. Богатырева, В. Дорошенко, Т. Розен, С. Сгибневой, Л. Стуловой и некоторые другие. Все без исключения авторы указывают на огромную важность развития выразительных средств певческого голоса у драматических актеров, однако только у В. Дорошенко и Л. Стуловой приведены некоторые методы воспитания тембровой выразительности. Эту тенденцию можно объяснить тем, что в отличие от академических вокалистов, постановка голоса у актеров ведется практически «с нуля» и последующие стадии формирования остаются за пределами процесса обучения. Поскольку на начальной стадии актеру очень важно правильно «построить» свой вокальный инструмент, чтобы в дальнейшем овладеть мастерством «игры на нем». Необходимо отметить, что идет дискуссия и относительно самих принципов обучения, а также правомерности использования традиционных вокальных методик для певческого воспитания актеров<sup>1</sup>.

Не вдаваясь в техническую специфику актерского пения, мы постараемся взглянуть на проблему выбора парадигмы обучения с другой стороны, сопоставив «права» и «обязанности» актеров и академических певцов в их исполнительской деятельности.

---

<sup>1</sup> Интересно, что если в теории принято дифференцировать принципы обучения певцов и актеров на основании недопустимости изменения в характере звучания на сцене певческого и речевого голоса актера (Л. Стулова [10]), то на практике приходится констатировать значительные отклонения от данного постулата.

**Цель** данной статьи – привлечь внимание к такому важному для любого вокалиста вопросу как собственные возможности и соответствующие задачи в интерпретации музыкально-поэтического произведения.

**Объектом** статьи является интерпретация вокальной музыки в актерском творчестве, а в качестве **предмета** научного рассмотрения избрана грани исполнительской свободы, позволяющие провести дифференциацию между певцами и актерами.

Для начала отметим, что и актер, и музыкант, а, в частности, и певец действуют в расчете на перцепцию зрителя-слушателя в соответствии с общими эстетическими законами. Исследователь С. Саврук отмечает сходство внутренних психологических характеристик, лежащих в основе их специфических «инструментов творчества», таких, как эмоциональная возбудимость и пластичность эмоциональных реакций, экстраверсия, способность к сочувствию и психологической саморегуляции и т. д. (см. [9]). Однако следует отметить, что если «качественные» характеристики и совпадают, то «количественные» (мера и глубина проявления) будут, на наш взгляд, различаться<sup>2</sup>.

Отличия коренятся в сфере *визуальных средств выразительности, вопросах исполнительской воли, мере интерпретационности*, а также, на наш взгляд, самое важное – в *морфологическом векторе предпочтения* либо вербального, либо музыкального компонентов в синтетическом музыкально-поэтическом произведении. Ведь вокальное произведение – это всегда синтез не только двух координат – поэтической и композиторской составляющей, но и третьей координаты – драматической, которая у академических певцов присутствует зачастую в меньшей степени, но является доминирующей в пении актеров.

Что касается свободы **визуальных средств выразительности**, то на первом месте тут стоит жанровая специфика. Как писал Г. Тов-

---

<sup>2</sup> В данном случае, мы намерены согласиться с В. Богатыревым, который предлагает классификацию психологических качеств актеров на основе типологии акцентуированных личностей К. Леонгарда. В частности, интересен его подход к внутренней дифференциации студентов-актеров на «певцов» – чья психика устойчива в момент пения и собственно «актеров» – которые напротив, эмотивны и экзальтированы [1, с. 110–111].

стоногов: «Именно жанр пьесы диктует способ отбора предлагаемых обстоятельств» [11, с. 53], а, следовательно, и путь поиска характеров, принципы сценической импровизации, определение способа существования актера в роли. Применительно к вокальному актерскому исполнительству следует отметить, что для него важно органично объединить пластическую, сценическую и музыкальную образность, в то время как камерный певец (в соответствии с концертными традициями) обходится без мизансцен и сценического действия, используя лишь мимику и некоторую жестикуляцию. Естественно потенциально широкие возможности актера возлагают на него и ответственность за выбор тех или иных средств, уместность которых должна быть художественно оправдана. «Она не только поет, а играет, представляя действие, заключенное в тексте романса, прибегая к условным деталям костюма, к реквизиту – шпаге, кубку, перчатке», писала о выдающейся актрисе и певице Л. Орловой кинокритик Р. Юренев [цит. по: 3, с. 5]. Следует уточнить, что Л. Орлова являет собой идеальный пример того, как исполнительница, имея академическое музыкальное образование и большую практику работы в оперетте, в своей интерпретации подчеркивает психологически оправданный характер героинь актерскими средствами<sup>3</sup>.

В то же время, в камерно-вокальном жанре, академический певец, располагая меньшим набором средств визуального воздействия, вынужден искать свою силу в богатстве палитры звуковых красок, нюансировке, позволяющей четко передать психологическое состояние героя. Подобный вынужденный «аскетизм» делает вокалиста более находчивым, изощренным, заставляет его воображение и голос непрестанно работать.

В вопросе **исполнительской воли** также наблюдается жанровое различие: камерный певец (как и актер на эстраде) сам является автором собственной музыкально-сценической интерпретации в от-

---

<sup>3</sup> Актеров, органично сочетающих в себе вокальные и драматические способности, принято называть мастерами синтетического профиля, однако необходимо отметить, что, как правило, какой-либо из компонентов в их творчестве все же преобладает. Среди них можно назвать М. Дитрих, Ф. Астера, Л. Гурченко, А. Миронова, А. Фрейндлих, Н. Караченцева, Б. Стрейзанд, Л. Минелли, И. Муравьеву, О. Анофриева, Е. Дятлова и др.

личии оперных певцов и актеров, задействованных в спектакле, так как в музыкально-драматических жанрах иная расстановка акцентов. К. Станиславский метко подчеркнул отличие оперного жанра от камерного: «Чтобы петь арии, надо быть *актером-певцом*, чтобы петь романсы и камерный репертуар, надо быть *режиссером и певцом*» [цит. по 12, с. 37].

В опере у певца имеется определенный арсенал театральных аксессуаров, которые помогают в процессе создания сценического образа (костюм, грим, декорации, мизансцены, освещение). Однако все это подразумевает и подчиненное состояние певца, поскольку ему необходимо учитывать режиссерский замысел, сценографическое оформление спектакля, действия партнеров и, конечно же, художественную позицию дирижера, который в своем видении целого может подчинить его своей воле. В драматическом спектакле актерская свобода также обусловлена художественной позицией режиссера.

Следующий пункт нашего сравнения – это **мера возможной интерпретационности**.

Известно, что работу певца над произведением можно охарактеризовать как исполнение, интерпретацию, а также импровизацию (см. [2]). В основе такой дифференциации находятся качественные и количественные изменения, которые исполнитель привносит в оригинальное произведение, то есть – глубина и направление интерпретации. В отличие от композитора, который может и не идентифицировать себя с героем своего произведения, исполнитель (и вокалист, и актер) во время выступления непременно становится таким героем. Поэтому на создание образа очень влияют *природные* характеристики голоса – тип, тембр, а также *возраст* певца и «возраст» голоса – ведь это уже характеристики героя, от которых невозможно абстрагироваться.

Композитор в своем видении тоже рассчитывает на определенный тип голоса и старается выписать это в нотном тексте либо прямо, либо косвенно (при помощи обращения к характерной тесситуре, диапазону и др.). Так, высокие голоса часто ассоциируются с молодостью героя и т. д., ярче всего это проявляется в сохранившемся с давних времен голосовом амплуа в оперной драматургии, где лирический герой, например из оперы Дж. Верди «Аида», Радамес – навсегда тенор,

а Аида – сопрано. Отметим, что голосовые амплуа, практически последний форпост уважения творческого замысла создателя артефакта и давних исполнительских традиций<sup>4</sup>, неподвластных нормам современного, так называемого, режиссерского театра.

В отношении к композиторскому тексту как объекту исполнительской интерпретации кроется значительное отличие между актерами и певцами. В большинстве своем академический вокалист не станет петь произведение, не подходящее ему по голосу. Если в камерном жанре еще возможны изменения тональности, хотя это и не приветствуется, то в оперном – подобное попросту неприемлемо, поскольку голос является персонажным олицетворением, кроме того, тональный план отдельной арии соотносится с общей драматургией сочинения. Театральные же традиции дают возможность актеру избирать удобную для него тональность, поскольку здесь важнее правдивая и красочная интонация как проявление психологической жизни героя, в то время как качество звучания голоса не самоценно. Таким образом, мера интерпретационности в актерском пении всегда выше.

Кроме того, необходимо упомянуть и такой компонент вокального произведения как аккомпанемент, который расширяет интерпретационные возможности из-за того, что прочно установленные авторские темброво-фактурные качества сопровождения (фортепиано, ансамбль, оркестр) в актерском пении очень часто не соблюдаются. И на эстраде, и на театральных подмостках можно наблюдать трансформацию жанров, так как один из наиболее распространенных инструментов «в руках» актера – это гитара, что само по себе ведет в сферу камерности и, например, ариозо уже звучит как городской романс.

**ВЫВОДЫ.** Вокальное произведение обладает множеством возможностей для исполнительской интерпретации. В условиях современного камерного музицирования академические вокалисты все чаще идут по пути **театрализации** жанра. Этому обстоятельству не в последнюю очередь способствовал накопленный актерами опыт,

---

<sup>4</sup> Естественно, из любого правила бывают исключения. И наиболее показательна в этом плане партия Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, которую с равным успехом исполняют как меццо-сопрано: Т. Берганса, Ф. Коссото, Е. Образцова, И. Архипова, А. Бальса и др., так и сопрано: А. Патти, Р. Понсель, В. Ле Лос Анхелес, М. Каллас, А. Моффо, А. Георгиу и др.

который перенимали певцы как оперного, так и камерного профиля. Точное, правдивое и художественно обоснованное соединение технического и эстетического начал в вокальном исполнительстве с середины XIX века считалось эталоном профессионализма и отличало выдающихся мастеров сцены, таких как Ф. Шаляпин, М. Каллас, П. Доминго, З. Долуханова, Д. Фишер-Дискау и многих других. Поиск новых красок, новых смыслов, подтекстов, оборачивается углублением образно-смысловой основы **поэтического** первоисточника, что сказывается и на мере интерпретационности. Однако кроме намерений собственно вокалиста, большую роль в музицировании имеют традиции исполнения. Задачей певца является нахождение баланса между традицией и собственной интерпретацией.

Вместе с тем, поскольку поэтический текст существует параллельно с мелодическим его воплощением, то, интонируя слова, придавая им различную окраску, певец (и актер-вокалист) может подчеркнуть те грани образа, которые остались за пределами внимания композитора, и являются исполнительской интерпретацией смысла поэтического первоисточника. Однако академический певец, в отличие от актера, не выйдет за рамки интерпретационных традиций, не погрузится в сферу импровизационности в своем видении, потому что его задачей является нахождение адекватной композиторскому тексту версии. Поэтому и все вносимые им изменения будут проистекать в поле исполнительского уровня текста (звуковая эмиссия, агогика, динамическая и ритмическая нюансировка, тембральная окраска), а также смешанного **композиторско-исполнительского уровня** (темп, словесные обозначения, интонирование поэтического текста). В данном случае показательно высказывание Е. Нестеренко: *«Если я исполняю произведение как чтец, то сталкиваюсь с тем, что композитор проинтонировал его, дал определенное настроение, темпо-ритм, создал образ, который я, как певец, должен интерпретировать, – уже не просто слова, а словесно-музыкальное произведение»* [6, с. 15].

В свою очередь актер-певец находится в иной ситуации, поскольку исполнение вокального произведения для него вполне может являться не самоцелью, а лишь средством для конкретизации некоего образа. Характерные интонационные элементы тех или иных жанров, мелодические построения, музыкальные образы, все это становит-

ся для актера строительным материалом роли. Е. Ольхович, говоря о музыкальной одаренности актера С. Юрского, приводит в пример эпизод из фильма «Республика Шкид», где его герой, зовя повари-ху Марту, переходит весьма естественно на мелодию известной арии из одноименной оперы Ф. Флотова «*Марта, Марта, где ты скры-лась...*». Таким образом, констатируется, что «степень музыкальной образованности артиста, словно лакмусовая бумага, тут же выявляет и уровень его общей культуры» [7, с. 53]. В связи с этим вспоминается требование К. Станиславского к актерам взойти на композиторский уровень, где «слово – *что*, а музыка – *как*» [8, с. 386].

Таким образом, часто встречаемое к актерской среде внесение изменений на композиторском уровне текста (фактура, артикуляция, штрихи, формообразующая динамика, метроритмический рисунок, звуковысотность) может привести к искажению образно-эмоциональной составляющей вокального произведения и относится к импровизации. Все вышеназванные черты отличия ведут к осознанию **морфологической многовекторности** в исполнении музыкально-поэтического произведения. У *певцов* академической традиции прева-лирует *музыкальный компонент*, а у *актеров* – *вербальный*, что имеет большое количество эмпирических подтверждений. Используя в качестве критерия дифференциации выбор актером морфологического вектора предпочтения и отобразив тем самым его отношение к голо-совой специфике вокального произведения, можно предложить хотя и весьма условную, но показательную, на наш взгляд, классифика-цию<sup>5</sup>.

Одно из крайних проявлений – явное пренебрежение голосом в вокальном произведении – **нивелирование вокального компонен-та**, что, однако, может являться сильным средством художественного воздействия. Например, в фильме Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром» песня М. Таривердиева на стихи М. Львовского «На Тихорецкую состав отправится» звучит в исполнении ансамбля:

---

<sup>5</sup> В качестве материала для сравнения мы избрали вокальные фрагменты из кинофильмов в виду их многочисленности и показательности в избранном аспекте. Видеозаписей спектаклей или эстрадных концертов, а также встреч с актерами, где вокальное искусство последних было бы представлено «вживую», к сожалению, значи-тельно меньше.



на «переднем плане» лиричное пение А. Пугачевой, и на контрасте – фоном, идут голоса В. Талызиной и Л. Ахеджаковой, которые намеренно поют весьма фальшиво. Наиболее распространенное явление – это **выбор вербального компонента** в вокальном произведении, примеров тому, как мы выше говорили, много, приведем лишь несколько: дуэт С. Фарады и А. Абдулова из фильма М. Захарова «Формула любви» – знаменитая песенка на псевдоитальянском языке «Уно моменто» (автор Г. Гладков); произведения в исполнении А. Миронова (например, «Женюсь, женюсь...» – музыка И. Шварца на стихи Б. Окуджавы из фильма Л. Квинихидзе «Соломенная шляпка»); песенка «Если б я был султан» (музыка А. Зацепина, стихи Л. Дербенева) из фильма Л. Гайдая «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика» в исполнении С. Никулина и многие другие. Иное крайнее проявление – **главенство вокального компонента**, обычно подобные явления также имеют под собой определенные художественные задачи, которые могут нести как комический, так и лирический «заряд». Яркий пример – пение Фроси Бурлаковой из фильма Е. Ташкова «Приходите завтра...», где героиня Е. Савиной исполняет каватину Розины из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», «Серенаду» Ф. Шуберта, а также русскую народную песню «Вдоль по Питерской». Безусловно, определяющим фактором здесь стали незаурядные вокальные данные актрисы Е. Савиной и идея фильма, сюжет которого повествует о жизненных перипетиях самобытного певческого дарования из сибирской глубинки.

И в заключении приведем высказывание Е. Либермана, которое хотя и обращено к пианистам, но вполне справедливо и по отношению к поющему актеру: **«На творческую работу с авторским текстом надо иметь право – право таланта, право культуры, право художественной искренности»** [5, с. 231].

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Богатырев В. Ю. Индивидуальность студента в процессе обучения пению / В. Ю. Богатырев // Театрон / Санкт-Петербургская академия театрального искусства. — СПб., 2010. — № 2 (6). — С. 103–113.
2. Киквадзе С. С. Вокальное исполнительство как творческий процесс : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – муз. искусство / Кик-

вадзе Семен Семенович ; Грузин. гос. театр. ин-т им. Шота Руставели. — Тбилиси, 1987. — 24 с.

3. Колесникова Н. Любовь Орлова / Н. Колесникова // Труд актера. Вып. XXII. — М. : Сов. Россия, 1975. — С. 3–17.

4. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1952. — 282 с.

5. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 236 с.

6. Нестеренко Е. Е. Размышление о профессии / Евгений Нестеренко. — М. : Искусство, 1985. — 184 с.

7. Ольхович Е. Музыкальный актер / Е. Ольхович // Сов. музыка. — 1969. — № 12. — С. 50–55.

8. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 томах. — Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1954. — 515 с.

9. Саврук С. Театральність і афектація в системі понять теорії музичного виконавства / Соломія Саврук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. — Вип. 17–18. — С. 316–321.

10. Стулова Л. Вопросы вокального воспитания актера драматического театра : уч. метод. пособие / Л. Стулова. — М. : Гос. ин-т театрального искусства им. А. В. Луначарского, 1974. — 100 с.

11. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 кн. Кн. 2. Статьи, записи репетиций / Г. А. Товстоногов ; [сост. Ю. С. Рыбаков]. — 2-е изд. доп. и испр. — М. : Искусство, 1984. — 367 с.

12. Яковенко С. Б. Театр одного певца: о камерно-вокальном исполнительстве / С. Б. Яковенко. — М. : Знание, 1982. — 56 с. — (Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство». — № 6).

**ХУТОРСКАЯ А. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ГРАНИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ.** Статья посвящена исполнительской интерпретации вокальной музыки в актерском творчестве. Сравняются аспекты творческой свободы певца и актера при выборе визуальных средств выразительности, в вопросах исполнительской воли, мере интерпретационности. Констатируется превалирование вербального компонента при выборе актерами морфологического вектора предпочтения в интерпретации вокальной музыки.

**Ключевые слова:** исполнительская интерпретация, вокальная музыка в актерском творчестве, мера интерпретационности, исполнительская воля.

**ХУТОРСЬКА А. ВОКАЛЬНА МУЗИКА В АКТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ: ГРАНІ ВИКОНАВСЬКОЇ СВОБОДИ.** Статтю присвячено виконавській інтерпретації вокальної музики в акторській творчості. Порівнюються аспекти творчої свободи співака та актора у виборі візуальних засобів виразності, у питаннях виконавської волі, мірі інтерпретаційності. Констатується превалювання вербального компоненту при виборі акторами морфологічного вектора першості в інтерпретації вокальної музики.

**Ключові слова:** виконавська інтерпретація, вокальна музыка в акторській творчості, міра інтерпретаційності, виконавська воля.

**KHUTORSKA A. VOCAL MUSIC IN THE ACTOR'S CREATIVITY: THE VERGE OF PERFORMING FREEDOM.** The article is dedicated to performing interpretation of vocal music in the actor's work. Are compared aspects of creative freedom between singer and actor in selecting visual means of expression, in matters of the performing volition. Is ascertained the prevalence of verbal component when choosing actors morphological vector preferences of interpretation of vocal music.

**Key words:** performing interpretation, vocal music in the actor's art, interpretive measure, performing volition.