

*На правах рукописи*

*СИЛАНТЬЕВА*

*Ирина Игоревна*

**ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ  
В ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

М о с к в а

2007

Диссертация выполнена на кафедре истории и теории  
исполнительского искусства Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор

**Ефимова Наталья Ильинична**

доктор искусствоведения, профессор

**Косачева Римма Георгиевна**

доктор искусствоведения, профессор

**Медушевский Вячеслав Вячеславович**

Ведущая организация:

**Государственный институт искусствознания**

Защита состоится «15» мая 2008 г. в 16 часов на заседании

Диссертационного Совета Д 210.009.01 при Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского, (125009, Москва, ул. Большая  
Никитская, 13/6).

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2008 г.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Ученый секретарь  
Диссертационного Совета,  
Доктор искусствоведения



Ю.В. Москва

Опыт свидетельствует, что в искусстве неизменно существуют два оппозиционных типа деятелей: одни – апологеты внешнего проявления образности в искусстве; другие хотят познать тайное, стоящее за феноменом и овладеть знаниями, способствующими его сотворению. Мудрость мистерии, в лоне которой зародилось искусство театра, гласит: тот, кто учится у внешнего, получает и знание внешнее. Современная задача оперного исполнителя – владеть знанием о том, благодаря каким действиям внутренних сил душевная жизнь обретает данную форму самовыражения, и освоить приемы управления ими.

Достойный научного осмысления материал – возможности творческой природы певца-актера в рамках традиции перевоплощения – требует новизны исследовательского взгляда, обобщения опыта выдающихся мастеров современной оперной сцены, перспектив метода создания персонажного сознания, что в целом способно возвести исполнителя на новый уровень самопознания и профессионального совершенствования.

Во **В в е д е н и и** дается обоснование темы диссертации, формулируются цель и задачи, предмет, концепция и методология исследования, кратко рассматривается история, перспектива проблемы и основные подходы к ее решению.

**П р е д м е т и с с л е д о в а н и я** – возможности внутренней природы оперного исполнителя в создании персонажного сознания и его воплощение в вокально-сценических формах, включая образно-смысловое интонирование.

**Ц е л ь д и с с е р т а ц и и** – доказать преимущественное влияние внутренней природы на процесс перевоплощения в условиях сознательного стимулирования и последовательной организации ее возможностей с помощью специальных приемов, а также скорректировать законы и закономерности процесса перевоплощения с учетом доминирующего воздействия музыкального фактора.

В настоящем исследовании предпринята попытка преодолеть антагонизм художественного инстинкта и современного научного знания. Должно внести в спонтанно-субъективное искусство исполнителя существенную долю объективных знаний и навыков в работе с материалом искусства, столь хрупким и требующим высокой ответственности, как психика исполнителя.

**З а д а ч е й** диссертации представляется помочь певцу-актеру обрести знания и умения, которые позволят ему создать произведение искусства – оперный персонаж в соответствии со своей уникальной природой. Для этого на фоне систематизированных знаний о природе перевоплощения оперному исполнителю предлагаются практические приемы культивирования персонажного сознания и формирования личности оперного персонажа, ибо перевоплощение предполагает «сращивание» двух личностных содержаний – исполнителя и персонажа.

**Н а у ч н а я н о в и з н а** исследования состоит в том, что автор диссертации предлагает избрать новую глубину резкости в рассмотрении проблемы перевоплощения: войти в план причин рождения того или иного сценического феномена, результативного воздействия того или иного приема образотворчества и под поверхностью вымышленной жизни персонажа определить процессы, которые ее создают. Это позволит певцу-актеру осознанно, последовательно и целенаправленно использовать свой профессиональный инструментарий в работе над оперной ролью.

До настоящего времени оперный персонаж не был объектом целенаправленного изучения как виртуальная, запечатленная композитором, но во всем подобная реальной, личность. Такой подход позволяет исполнителю применить в процессе создания персонажного содержания все возможные, в том числе новейшие знания в области психологии человека с тем, чтобы досконально понять своего героя во всей его неповторимой сложности и выразить средствами искусства наиболее полно и ярко его духовную жизнь, живой характер.

Впервые в контексте искусства вокально-сценического исполнительства исследуются и доказываются сопричастные главной проблеме: влияние музыкального фактора на процесс перевоплощения певца-актера; экзистенциальная природа искусства перевоплощения на основании иллюзорности личности; психологические механизмы понимания и присвоения исполнителем текста-сознания персонажа; процессуальность переживания как деятельности оперного исполнителя и персонажа; музыкально-сценические образы и формы внутреннего и внешнего действия персонажа; факторы модальности вокальной интонации, включая предполагаемые обстоятельства роли.

**А к т у а л ь н о с т ь и с с л е д о в а н и я** подтверждена тем, что в практической работе с будущими певцами в классе оперной подготовки автор диссертации отмечает инертность мышления, пассивность и спонтанность в общении с материалом роли, пресловутое «безобразье», отсутствие самостоятельности и инициативы исполнителя в работе над вокальным и сценическим образом, что на фоне все более укрепляющегося формального режиссерского почерка на оперной сцене грозит реставрацией «концерта ряженных».

Сама музыка взывает к психологизации оперного дела, к воспитанию в исполнителе чуткого внутреннего слуха и пытливого ума для постижения замысла композитора, который стремился к предельной точности и выразительности, запечатлевая в музыке чувство, мысль, каждое душевное движение героев произведения. При условии профессионального сосредоточения не столько на своей, сколько на персонажной внутренней природе и умения сотворить из нее произведение искусства, каждый исполнитель может стать неповторимым знатоком собственных возможностей и разжать объятия оперного штампа.

С точки зрения теории театра, представляется своевременным рассмотреть особенности перевоплощения оперного исполнителя на современном этапе и тем заполнить существующий в искусствоведении

пробел, а также уточнить, значительно дополнить и развить реконструированный автором диссертации шаляпинский метод перевоплощения<sup>1</sup> за счет новых знаний, наблюдений, результатов многолетнего изучения природы оперного артистизма, профессиональных откровений выдающихся певцов-актеров современности, преподавательской и постановочной практики в Московской консерватории и тем актуализировать его для современной оперной сцены. В практическом плане диссертация является ответом на призыв Б.А. Покровского предложить оперному исполнителю метод образотворчества, педагогический подход, который явился бы результатом освоения науки, познания теории, постижения школы Ф.И. Шаляпина.

**Методологической основой** диссертации избран комплексный исследовательский подход, включая личностный, феноменологический и сущностный аспекты с использованием элементов семиотического и герменевтического методов анализа. Автор диссертации опирается на рекомендации Б. С. Мейлаха по осуществлению системного подхода, способствующего воссозданию целостной картины процессов творчества, их исследования в определенной иерархии уровней. Проблема перевоплощения рассматривается на пересечении изысканий в областях музыкознания, театроведения, психологии творчества актеров, певцов, писателей, драматургов, режиссеров, в опоре на искусствоведческие, литературоведческие, мемуарные, эпистолярные, нотные материалы.

В исследование введены результаты использования методов беседы, экспериментальной интроспекции, профессиографии, музыковедческого анализа, а также анализа и интерпретации материалов специального анкетирования. Предпочтение отдано первоисточникам. Ключевыми являются основные положения трудов: И. Лапшин «О перевоплощении в

---

<sup>1</sup> Силантьева И.И. Работа Ф.И. Шаляпина над оперным образом : По материалам личной библиотеки артиста : Диссертация на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. – М. : РАТИ/ГИТИС, 1996. – 294 с. : ил. : нот. : портр. : рис. – (Защищена 12 ноября 1996 г.).

художественном творчестве», Г. Шпет «Театр как искусство», М. Бахтин «Автор и герой», Ф. Шаляпин «Маска и душа», К. Станиславский «Работа актера над собой», «Работа актера над ролью», М. Чехов «Путь актера», П. Якобсон «Психология сценических чувств актера», В. Фельзенштейн «О музыкальном театре», Р. Немов «Психология», Ф. Василюк «Психология переживания», Р. Мэй «Экзистенциальная психология. Экзистенция», А. Потебня «Мысль и язык», Ч. Тарт «Состояния сознания», В. Налимов «Спонтанность сознания», Б. Асафьев «Музыкальная форма как процесс», «Об опере», Б. Теплов «Психология музыкальных способностей», Е. Назайкинский «О психологии музыкального восприятия», «Звуковой мир музыки», «Логика музыкальной композиции», Г. Артоболевский «Художественное чтение», Н. Малышева «О пении», В. Морозов «Искусство резонансного пения», В. Жданов «Информационная емкость вокальной речи». В круг исследования вовлечены клавиры и аудиозаписи музыкальных произведений, видеозаписи оперных постановок, книги и ноты личной библиотеки Ф.И. Шаляпина с пометками.

Становление традиции перевоплощения прослеживается в мемуарах Ф. Шаляпина, М. Максаковой, Л. Собина, А. Неждановой, Н. Обуховой, С. Лемешева, А. Иванова, И. Архиповой, Г. Вишневецкой, Е. Нестеренко, Вл. Атлантова (записаны И. Коткиной), – выдающиеся певцы сообщают также о приемах и методах работы над произведением. Единая для композитора и исполнителя природа перевоплощения раскрывается в высказываниях А. Серова, М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Прокофьева. Существенно обновляют и обогащают представление о феномене перевоплощения фрагменты профессионально ориентированных бесед с современниками – певцами, композиторами, концертмейстерами, педагогами Московской консерватории; в их числе: И.П. Богачёва, Ю.А. Григорьев, В.Н. Левко, Е.В. Образцова, И.И. Петров, Г.А. Писаренко, Вл.И. Пьявко, П.И. Скусниченко, З.Л. Соткилава, Т.Н. Хренников, В.Н. Чачава, А.А. Эйзен.

**Практическая значимость** исследования утверждает себя в результатах теоретических и практических занятий студентов психологией вокально-сценического перевоплощения; она заключается в скором и естественном обретении исполнителем приемов и навыков, воздействующих на сформированное в его сознании персонажное существо, которое, в свою очередь, благодаря художественной воле певца-актера, воздействует на его психофизическую природу и посредством нее осуществляется как произведение искусства.

Диссертационный материал может быть использован в лекционных и практических курсах, посвященных истории и теории исполнительского искусства, психологии вокально-сценического творчества, оперной режиссуре, актерскому мастерству вокалистов в музыкальных вузах, училищах, оперных студиях, индивидуальных программах.

**А п р о б а ц и я** диссертационного материала состоялась в форме докладов: «Психология перевоплощения в контексте современных знаний о человеке», «Проблема перевоплощения с позиций виртуалистики», «Модальность вокальной интонации в контексте виртуального сознания персонажа» (семинары центра виртуалистики, Институт человека РАН, 2002-2005 гг.); «Оперная режиссура: парадигма XXI века» (научная конференция Института философии РАН, 2004 г.); «Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве», «Оперное искусство в контексте экзистенциальной психологии», «Факторы модальности вокальной интонации», «Прием мелодекламации в развитии образно-смыслового интонирования» (научно-практические конференции в рамках XXX-XXXIV смотра-конкурса вокалистов, Санкт-Петербургская консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2002-2007 гг.), «Приемы воспитания образно-смысловой интонации вокальной речи» (межвузовская научно-практическая конференция Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова, 2007 г.), «Вокальное искусство в



контексте практической психологии» (Первый Международный междисциплинарный конгресс «Голос», 2007 г.)

Практическое применение результатов исследования феномена вокально-сценического перевоплощения в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского состоялось в виде авторского лекционно-практического курса (факультатив) для студентов, аспирантов и выпускников вокального факультета (2002-2007 гг.), студентов кафедры оперно-симфонического дирижирования (2006, 2007 гг.); на семинарах Факультета повышения квалификации (2004-2007 гг.), семинаре СТД РФ ведущих концертмейстеров оперных театров России (2006 г.); на мастер-классах для студентов музыкальных вузов Москвы (2005-2007 гг.), Казани (2007 г.), Ялты (2006, 2007 гг.).

Теоретические положения диссертации получили уточнение и развитие в практических занятиях со студентами-вокалистами в классе оперной подготовки Московской консерватории на материале оперных отрывков (I-II курс, 2003-2007 гг.), в осуществленных режиссерских работах: постановках опер И. Стравинского «Мавра» (2002 г.), В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро» (2003, 2004 гг.); в работе над фрагментами опер Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» (2004, 2005 гг.), С. Рахманинова «Алеко» (2005 г.).

Диссертация обсуждалась и была рекомендована к защите на заседании кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 26 мая 2006 г.

**Объем и структура.** Диссертация состоит из Введения, четырех частей, суммирующих четырнадцать глав, Заключения, Библиографического списка, двух нотных Приложений (1, 2).

Объем диссертации составляет 727 страниц.

## СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

**П е р в а я ч а с т ь** диссертации знакомит с условиями и закономерностями перевоплощения исполнителя, а также со свойствами психики как инструмента и материала образотворчества.

Главной ценностью, производимой оперным исполнителем – актером, действующим в согласии с театральной природой, является вокально-сценическое воплощение персонажного сознания: добровольно оказавшаяся во власти собственного творения, психофизическая природа артиста отзывается непосредственным переживанием персонажного бытия, объективируя его в искусстве образно-смыслового интонирования, игры тембров, пластических форм. В связи с этим, внимание исполнителя действительно обращается на изучение путей, ведущих к перевоплощению.

В **первой главе** мотивируется актуальность изучения особенностей внутренней природы певца-актера, а также утверждаются закономерности ее формирования и развития. Артистизм рассматривается как ключевое условие развития интерпретационных способностей, умения быстрой смены персонажных состояний и самочувствий, настройки на тот или иной эмоциональный модус, присвоения характера, мышления героя произведения и действия в русле его логики. Речь идет о владении специальной психотехникой, которая побуждает певца к актерскому самовыражению. Чтобы явить на сцене персонаж, исполнителю необходимо силой воображения, ума и воли создать его в своей душе, а затем отчасти подчинить ему свое психофизическое существо. Ф.И. Шаляпин выразил суть перевоплощения в формуле, подразумевающей объективацию сознания персонажа посредством психофизического аппарата исполнителя: «Правда актера, но независимо от него. Через актера-творца независимо от актера-человека»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – М.: Прогресс, 1990. – С. 94.

Для того, чтобы исполнитель получил представление о главном «инструменте» собственного творчества, уделено место характеристикам психической иерархии и их роли в осуществлении процесса перевоплощения. Внимание задерживается на интенциональности сознания, характеризующей идеальный способ бытия художественного произведения, каковым в творческом акте актерского перевоплощения выступает персонаж; созданный силой ума, этот предмет воздействует на своего создателя, вызывая у него ту или иную эмоциональную реакцию; значит, между исполнителем и созданным им персонажем возникают условия устойчивого сосуществования в пределах психоэмоциональной сферы. Это важно для понимания природы феномена сценического раздвоения.

Контроль слитно-раздельного сосуществования двух логик осуществляет самосознание исполнителя – особая надструктура личности; она представляет собой упорядоченную совокупность взглядов, оценок, отношений, знаний и установок индивида «на себя». Именно на уровне самосознания осуществляется перевоплощение в виде переориентации установок на другое Я – персонаж. От динамических характеристик, пластичности, податливости самосознания зависит, обретет ли исполнитель измененное состояние сознания, которое можно определить как «персонаж в предполагаемых обстоятельствах».

За счет присвоения содержания ролей и сотворения исполнителем персонажных сознаний происходит расширение его личности, которая обретает возможность бесконечной дополняемости. Но исполнитель не может чувствовать глубже, чем позволяет емкость личного чувствования и воспринять больше, чем позволяет его личный уровень понимания. Так настойчиво возникает тема необходимости всестороннего образования артиста, личной эволюции.

В процессе перевоплощения в исполнителе постепенно реализуется «художественный тип». Среди значимых психологических препятствий к проявлению свойств художественного типа личности видятся (помимо

неуклонно наступающей эры левополушарного владычества и ожесточения структуры самосознания, что обуславливает эгоизм и претит эмпатии) неведение возможностей собственной эмоциональной природы, а также боязнь сильных переживаний, склонность к шадящему душевному режиму, нежелание эмоциональных затрат. Агрессия культуры «видео», не востребованность мирового литературного наследия и связанное с этими факторами ослабление функции воображения снижают потенциал сопереживания миру и рефлексии как залога самовыражения в искусстве. Но театр требует в исполнителе высокого синтеза художника-мыслителя, ведь сценическая эмоция возникает в результате верного следования логике мысли и действия персонажа.

Подход к проблеме перевоплощения с точки зрения виртуалистики позволяет в рамках известной пушкинской формулы «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»<sup>3</sup> утвердить психически однородную систему «персонаж в предполагаемых обстоятельствах» или «персонажное виртуальное сознание в виртуальном пространстве-времени спектакля». Исполнитель предстает носителем виртуального со-знания персонажа, которое воздействует на самую изысканную «материю» – вокально-драматическую интонацию.

Предмет внимания **второй главы** – некоторые общие природные качества исполнителя, указывающие на способность к перевоплощению, и факторы, к нему побуждающие. В зависимости от особенностей самосознания традиционно определяются два основных типа: исполнитель-субъективист распределяет свои индивидуальные черты между своими героями, в каждый образ привносит личностное содержание, делая героя причастным своей биографии, логике, эмоциональной жизни; исполнитель-объективист вмещает целый мир людей, отнюдь не схожих с ним душевным обликом. Определенную трудность представляют для певца-актера те

---

<sup>3</sup> *Пушкин А.С.* О народной драме «Марфа Посадница» // Полн. собр. соч. : в 10 т. – 2-е изд. М. : Изд. АН СССР, 1958. – Т. VII. – С. 213.

оперные роли, в которых замысел композитора-объективиста входит в противоречие с субъективной природой исполнителя.

Полиперсонализм сознания, присущий исполнителю-объективисту, подразумевает множественность Я в одной личности. Данное свойство исполнителя является определяющим в осуществлении перевоплощения, оно обеспечивает коэкзистенцию – одновременное сосуществование в потоке сознания двух и более обособленных Я. Многогранность личности как результат многовариантности сознания проявляется в разнообразии персонажных жизней.

Способность к перевоплощению во многом определяет фактор памяти. В период работы над ролью от замысла до сценического воплощения память непрерывно и емко заполняется разнообразными впечатлениями, из элементов которых строится личность персонажа. В результате непрерывного процесса присвоения персонажных содержаний складывается суммарное Я эволюционирующей личности исполнителя.

Важная особенность артистической памяти – уметь «помнить, забыв»: она обуславливает возможность исполнителя не допустить к процессу персонажного существования собственную память о будущем своего героя, так чтобы персонаж, во всеведущем исполнителе мог каждое мгновение своего виртуального бытия проживать и переживать экзистенциально – «здесь и сейчас», в соответствии с правдой сценической жизни.

Память, в которой продолжают жить впечатления и переживания человека, обеспечивает исполнителя в условиях персонажного существования аффективными чувствами, которые «профильтрованы» временем, очищены от бытового привкуса и утратили болевую остроту, в силу их вторичности и осознанности творческой задачи сценического переживания. Содержания памяти, облекая их в образы, реорганизует и синтезирует воображение.

Воображение в контексте проблемы перевоплощения рассматривается прежде всего как инструмент создания виртуальной реальности: оно

направляет, сосредоточивает и удерживает психическую энергию в сфере персонажного сознания. Детальное, интенсивное и долговременное воображение дает содержание и саму жизнь персонажу, потому что его сценическое бытие это непрерывное воображение исполнителем умственного и душевного состояния персонажа в каждое текущее мгновение. Даром природы исполнителю является способность процессуального внутреннего видения, не уступающего в яркости восприятию реального мира, а также чувственное воображение, призрачное прикосновение которого вызывает физиологическую реакцию у певца, вплоть до влияния на фактуру голоса.

Первым среди равных в достижении перевоплощения выступает фактор установки, под которой подразумевается логически стройное, эмоционально окрашенное убеждение, связанное с объектом творческого интереса. Особое значение придается интенциональной направленности сознания на предмет в его восприятии (Узнадзе), каковым является сотворенное виртуальное сознание персонажа, а также – фильтрующей функции сознания, которая обеспечивает избирательность его собственных содержаний в соответствии с конкретной ситуацией; данная формула содержит перспективу применения вероятностного подхода в «сочинении» персонажного сознания и моделировании вокальной интонации в зависимости от смысловой акцентуации текста.

Главной мотивацией, побуждающей исполнителя к перевоплощению, является желание «некоторое время не быть собой» (Шалапин). Посредством установок, центрированных на личность персонажа как носительницу смыслов, выстраивается ее архитектоника, возводятся соответствующие черты характера. В сознании исполнителя происходит ценностная переориентация и формируется глубокая и доказательно обоснованная убежденность в истинности установок на себя-другого, то есть персонажа, в результате которых изменяется логика мышления и эмоциональный строй, а, следовательно – и поведение, жест, пластика, краски голоса. Система преднамеренно созданных композитором установок, воспринимаемых

певцом-актером в виде специально присущих тому или иному персонажу элементов вокального и оркестрового языка, выступает мощным средством переориентации исполнительского сознания.

С явлением принятия роли как персонажной судьбы связана эмпатия – эмоциональное сопереживание объекту интереса в условиях понимания его и идентификации с ним. Эмоционально-чувственная основа перевоплощения едина и для композитора при создании душевной жизни персонажа, и для исполнителя, который постигает, присваивает ее. Многие, обуславливающие перевоплощение, факторы опираются на скрытые в бессознательном механизмы психологической защиты: актуализацию одной из латентных личностей, проекцию, конгениальность или дополняющую контрастность; потребность забыться в созерцании или переживании чужой душевной жизни; исповедальность под маской героя; альтруистическую любовь к душевным качествам иного Я; потребность правдиво изобразить прекрасную душу как идеал. Среди глубоко скрытых импульсов, приводящих в активное состояние творческую энергию, упоминается и сублимация. Наблюдения за оперными исполнителями показывают, что комплекс факторов, которые стимулируют перевоплощение актера оперы и драмы, аналогичен за тем важным исключением, что музыкальному фактору отведена доминирующая роль.

**Третья глава** посвящена исследованию главенствующего в оперном спектакле фактора перевоплощаемости – музыки как основы увлечения оперной ролью. Испытав влияние оперной увертюры, исполнитель входит в континуум спектакля, время в котором измеряется музыкой, пространство которого устроено в гармонии с ней. Данный эстетический мир певец-актер сам одновременно создает, оценивает и переживает в качестве имманентного этому миру персонажа, и певческая интонация, воспроизводящая запечатленную композитором сущность и переживаемую исполнителем жизнь вымышленного героя, – есть его экзистенция.

Музыкальный метаязык, выступая условностью более высокого порядка, нежели язык драмы, в силу архетипичности, эмоциональной щедрости и напряженности, пленителен для певца-актера. Музыкальное настроение, как фактор перевоплощения, возбуждает эмоциональную природу певца-актера и провоцирует его покинуть обыденную реальность, обрести себя-другого в виртуальном мире. Исполнителю претит влияние музыкального вступления лишь в том случае, если задачей определено выйти на сцену в противоречащем музыке персонажном настроении.

Великое воздействие оказывает на исполнителя музыкальная атмосфера. Впервые в русском театральном искусстве о феномене атмосферы – «души спектакля» как стимуле перевоплощения заговорил М. Чехов. В оперном спектакле, камерном вокальном произведении именно музыка создает ту или иную атмосферу, в которой возникает пейзаж, происходят события, протекают переживания персонажа. Музыка, как и атмосфере в чеховском понимании, принадлежат свойства: побуждать к деятельности творческие силы в душе исполнителя; влиять на содержание слов и сценических положений, манеру, пластику, чувства, настроения; приводить исполнителей к ансамблю. Воля атмосферы побуждает к действию волю исполнителя. Высокая степень родства атмосферы и музыки в том, что они развиваются во времени и осуществляются как действие, процесс, в который, в связи с процессуальностью композиторского и отождествленного с ним собственного мышления и переживания, вовлекается исполнитель. Он становится участником создания музыкальной атмосферы – эмоционально-смысловой среды действия.

Перевоплощение оперного исполнителя на самом деле – суммирующаяся череда перевоплощений: композитор-объективист, создавая характеры, преобразуется в каждого из своих персонажей; исполнитель проникается замыслом композитора, наследует его и становится одним из героев сочинения, привнося, в силу авторства сценического образа, частицу личного содержания. Указание на свойство композитора временно



становиться «другим» свидетельствует о единой с исполнителем природе перевоплощаемости. Задача исполнителя – обрести тождественное композиторскому, музыкальное мышление, что приведет к пониманию причин возникновения данной интонации и единственно верному ее воспроизведению. Присвоение исполнителем музыкального содержания, как если бы оно было введено сознанию и памяти артиста, выступает фактором перевоплощения.

Эмоциональная заразительность музыкального материала является основой возникновения коррелирующих систем «композитор – исполнитель» и «персонаж – исполнитель», а также средством, побуждающим певца-актера к переживанию обоюдной тождественности с автором и его созданием, что влечет ненасильственное принятие певцом-актером в свой внутренний мир новых норм и ценностей, носителем которых оказывается герой.

Музыкальный материал, заронивший в образ эмоциональное зерно, включает в себя такие, определяющие чувственный строй персонажа, параметры как темп, метроритм, динамические оттенки, интервальные соотношения в мелодии, ладовые характеристики, ладотональные и гармонические отношения, вокальные и оркестровые штрихи, тембровые краски, семантические комплексы.

**В четвертой главе** рассматриваются этапы и признаки перевоплощения оперного исполнителя. С точки зрения норм в работе психики певец-актер парадоксален: перевоплощение предполагает добровольную дестабилизацию функций структуры самосознания, которая отвечает за сохранение гомеостаза личности исполнителя. Установка на создание новой, персонажной структуры сознания побуждает энергию внимания-осознания направлять свою живительную силу к иному центру средоточия смыслов, отвлекаясь от структур, охраняющих целостность исполнительского Я.

Особенно важно действие приемов дестабилизации работы самосознания исполнителя на первом этапе процесса перевоплощения. Первый

импульс к перевоплощению совершается по инициативе сознания, и великое значение имеет при этом сила намерения артиста стать другим, которая готовит восприятие установки самоотречения и реструктуризацию психического пространства.

Энергия внимания-осознания под влиянием факторов перевоплощения активизирует систему персонажного сознания; она обеспечивает не только функционирование желательных структур – навыков, умений, установок, но и дезактивацию структур, которые препятствуют деятельности нового очага сознания. Направленность энергии осуществляется под контролем воли и воображения. Воображение, поддерживаемое верой в предполагаемые обстоятельства персонажной жизни, – главная опора исполнителя в ирреальном мире сценического образа: пока воображение напряжено, его ток питает персонажное самочувствие и тропинка перевоплощения существует; если воображение слабеет, то меркнет и виртуальное сознание, фантазм распадается. Особо следует выделить в процессе перестройки сознания певца-актера специфическое воздействие воли – активной психической силы, вызывающей синтез всех составляющих творческого акта.

Вторая фаза процесса – переходный период: в психике начинают действовать формирующие силы; их предназначение – образовать из элементов базисного сознания и других пассивных структур новую систему, которая и есть сознание в его измененном состоянии, сознание персонажа. С изменением качества сознания сопряжено перевоплощение. В числе многих действенных факторов, способствующих «переключению» сознания, существуют сугубо индивидуальные исполнительские «отмычки»: ритуал подготовки к спектаклю, ключевые фразы роли, лейтмотивы, лейттемы, гармонические обороты, взмах дирижерской палочки, музыкальное вступление, первый звук голоса.

Переход «порога сцены» в момент оркестрового вступления к вокальному эпизоду, у певца-актера, как правило, совпадает с обретением

особого самочувствия, которое свидетельствует о начале функционирования в его сознании психической структуры «персонаж». Отдельное внимание следует уделить закуливному сопереживанию и вчувствованию в атмосферу спектакля. Сценическое переживание от имени объективируемого исполнителем персонажа протекает как ежемгновенная непрерывная деятельность мысли и души по преодолению кризисных ситуаций в предполагаемых обстоятельствах роли. Такое качество переживания свидетельствует о перевоплощении исполнителя.

В заключительной, третьей фазе перевоплощения, ознаменованной активной деятельностью персонажного сознания, новую структуру психики закрепляют собственные процессы стабилизации. Сознание исполнителя в измененном состоянии выступает как новая по отношению к базисному сознанию, относительно самостоятельная система (персонажное сознание), которая обладает только ей присущими характеристиками. На данном этапе происходит упрочение доминирующей структуры психики, концентрация смыслов вокруг нового центра. Этому способствует увлеченность исполнителя вымыслом, впетость партии, атмосфера спектакля, эмоциональность музыки, взаимодействие с партнерами, а главное – интенсивность присутствия в персонаже. В результате натура артиста рефлексировывает на происходящее с ценностных позиций сценического героя.

В состоянии измененного сознания активизируется невербальная, эмоциональная, интуитивная память; выступая под маской озарения, она самостоятельно обнаруживает неожиданные «ходы» в решении поставленной перед сознанием задачи, выражаемые в спонтанных сценических «находках», что свидетельствует о независимой жизни персонажа.

Под контролем когнитивной функции исполнительского сознания, персонажные отношения, состояния и оценки возникают и проявляются с той предуготовленной непосредственностью, с какой неожиданно для персонажа возникают все новые и новые обстоятельства жизни, требующие непосредственного переживания-проживания каждого момента сценического

«здесь-бытия». Так в сценическом пространстве-времени обнаруживает себя экзистенция персонажа – единственная актуальность, управляющая исполнительской природой. Так осуществляется на театре экзистенциальная формула С. Кьеркегора, содержание которой отражает суть перевоплощения: только то мышление, которое исходит из экзистенции и питается ею, может быть подлинным.<sup>4</sup> При этом условии интонационные и пластические реакции исполнителя всегда органичны и сохраняют прелесть новизны, не успевая отвердевать в штампах.

Энтелехией перевоплощения певца-актера является особая театральность пения, фактурная образность голоса, – персонажное мышление непреднамеренно выражается в особенных характеристиках звучания. Тончайшие признаки пробужденного к жизни персонажного сознания обнаруживают себя в образно-смысловом интонировании, сценическом поведении, психологическом жесте.

Процесс возвращения к исходному, базисному сознанию исполнителя и разрушения структуры сознания персонажа соответствует четвертой фазе, в завершение которой формирующие силы восстанавливают структуру самосознания, какой она была до вторжения содержания роли. Актеры называют это возвращением в привычный «уголок опыта».

Теперь, на фоне выявленных общих законов и закономерностей создания обособленной структуры персонажного сознания, во **Второй части** исследования становится возможным сосредоточить внимание на личности оперного персонажа. В **первой главе** личность исполнителя и персонажа рассматривается в свете экзистенциального анализа, так как личность во взаимоотношениях с собой и миром составляет одновременно его суть, а также – суть и содержание театральной игры как художественного преобразования действительности. Метод экзистенциального анализа личности во всей полноте и уникальности ее существования незаменим в

---

<sup>4</sup> Кьеркегор С. // Эстетика : Словарь / А.А. Беляев, Л.И. Новикова, В.И. Толстых. – М.: Политиздат, 1989. – С. 171.

работе над ролью как инструмент реконструкции внутреннего мира переживаний персонажа, особенно в кризисной ситуации, которую предполагает музыкальная драматургия. В условиях сценического проживания-переживания исполнителем каждого предписанного музыкой момента персонажного бытия осуществляется экзистенциальный принцип «здесь и теперь».

Театр выступает архетипическим образцом универсальной психологии человечества, событийной матрицей, и действующий на подмостках персонаж неизбежно оказывается в кругу основных воплощаемых в искусстве вечных идей и одновременно – ведущих проблем экзистенциализма, которые суть жизнь, смерть, любовь, выбор, одиночество, страх, вина и другие.

Неминуемо высокая эмоциональность оперного характера возникает как адекватное выражение трагических противоречий души, назревающих вследствие «внутреннего бунта», сражений, происходящих на полях внутренней жизни (Кьеркегор). Это – основа драматургии и прерогатива сценического персонажа, ведь именно объективация его душевной борьбы составляет задачу исполнительского искусства. Личность оперного персонажа впервые рассматривается как уникальная целостная система, в которой предполагается «открытая возможность» (Сартр) самоактуализации; это обязывает исполнителя показать эволюцию сознания оперного героя, раскрыть динамику его музыкального образа.

Одной из важнейших способностей актерского сознания выступает совмещение в себе актуализированных вторичных личностей – персонажных сознаний, которые осуществляются на сцене как модусы бытия личности исполнителя. При этом, в каждой роли персонаж, во всем подобный реальной личности, неизбежно принимает на себя центрирующую функцию «носителя смыслов» (Налимов), а исполнитель выступает интерпретатором смыслов благодаря присущим его сознанию «фильтрам» (знаниям, установкам и проч.); чем больше характеризующих личность элементов окажется в фокусе

интенционального луча исполнителя, тем полнее осуществится в богатстве смысловых содержаний вокальной партии персонажная экзистенция.

Искусство перевоплощения аннигилирует экзистенциальную проблему разрыва между реальным и возможным бытием, делая личность исполнителя – носителя множества персонажных сознаний одновременно и действительно существующей, и потенциально возможной в условиях реализации мечтаемых ролей. Для этого исполнителю необходимо воспользоваться умением переживать то или иное персонажное бытие как собственную идентичность. Также сценическое перевоплощение опровергает необъективируемость экзистенции, ибо в сценическом выражении психического содержания «человеко-роли» (Бирман), как в любом произведении искусства, неизбежно запечатлена часть психологического портрета его создателя.

Экзистенциальный анализ пополняет исполнительский словарь понятием «встреча», которая осуществима при условии отношения артиста к своему герою как реально существующей личности; в результате присвоения содержания роли исполнитель словно получает полноценное межличностное переживание – обогащает и собственную, и персонажную психическую жизнь. Переживание партнерских коммуникаций предполагает многоуровневое, включающее драматургические, музыкальные тексты и текст-сознание персонажа, общение, – так называемое присутствие; высокое условие полноты присутствия исполнителя в персонаже осуществляется лишь при подлинном общении их экзистенций. По мнению автора, понятие «сценическая экзистенция» в исполнительском искусстве может рассматриваться как определение способа сценического существования певца-актера, означать особый модус персонажного бытия.

Экзистенциальный анализ предоставляет исполнителю необходимый способ понимания личностного существования персонажа. Для обретения понимания исполнитель должен стать частью поля отношений персонажа, присвоить его мировоззрение и воспринять мир его глазами. Этот прием в

высшей степени служит психологическому перевоплощению, вследствие которого артист подчиняет свое мышление логике персонажа, заимствует в собственной эмоциональной палитре подходящие краски для создания картины его чувственной жизни, рефлексивует с его позиций. При этом исполнительская техника, если она профессионально удовлетворительна, следует за пониманием, подчинена ему.

Если личность исполнителя владеет определенным, индивидуальным смысловым комплексом, то личность персонажа предстает носителем генерированных и преобразованных смыслов, а процесс перевоплощения обуславливается перегруппировкой или созданием нового комплекса смыслов согласно установке, центрирующей их на личности персонажа. Личность – психологическое понятие, с помощью которого определяются наиболее важные и устойчивые черты человека, в том числе и персонажа, определяющие его индивидуальность: темперамент, характер, мотивы и установки, поступки, поведение, способности, потребности, интересы, навыки, опыт, привычки, отношения, мировоззрение, мораль, чувства, социальные роли. **Вторая глава** знакомит с приемами, которые помогают исполнителю присвоить это содержание.

Формирование и присвоение персонажного сознания опирается на понимание содержания, составляющего личность персонажа и понимание принципов работы психических структур, обеспечивающих его интеграцию в сознание исполнителя. Понимание истолковывается как способность постичь смысл и значение явления, увидеть причинно-следственные связи; оно неизменно разрешается в искусстве толкования текстов, будь это оперная партитура, литературно-драматическая основа роли или сознание композитора, исполнителя, персонажа. Показателем понимания становится определенное, оценивающее отношение исполнителя к своему герою – осуждение или оправдание.

Собственно творчество осуществляется тогда, когда в произведении или тексте-сознании персонажа, благодаря тому или иному уникальному

фильтру, главным из которых является индивидуальность исполнителя, раскрываются новые смыслы. В данном случае понимание известного текста выступает как перепонимание, что обеспечивает ему вечную новизну истолкования. В рамках субъект-объектных отношений имеет место так называемое симпатическое понимание, для которого характерны со-чувствие, со-мыслие, со-переживание, со-действие, со-ощущение, подражание, вчувствование. Осознанное понимание артистом своего героя требует единого уровня «общения» и осуществляется посредством идентификации – намеренной психологической «пристройки».

Среди приемов формирования личностного содержания персонажа более всего распространены проективные методики в силу их принадлежности к природным механизмам бессознательной коррекции человеческой психики. Проекция целесообразна как исходная позиция работы над образом, так же как вчувствование – стремление к переживанию аналогичных чувств в согласии со сложившимися предполагаемыми обстоятельствами. Психологический портрет персонажа может разрабатываться и с помощью методов целостного постижения, вероятностного прогнозирования; формированию образа персонажа по первым впечатлениям от музыки, текста, образа героя способствуют эффект первичности, эффект новизны, эффект ореола, вероятностное прогнозирование. Имплицитная теория личности – самый сложный и актуальный для певца-актера механизм межличностного восприятия: исполнитель по одному из компонентов персонажа – внешности или поведению – прогнозирует другие составляющие, приписывая воспринимаемому то, что входит в состав собственной сформированной ИТЛ. Он конструирует виртуальный образ в целом на основе частичной информации о нем и преднастраивается действовать в соответствии со своим вымыслом. Определенную пользу приносит техника созерцания с последующей имитацией действий персонажа.



Создание формирующей среды для личности персонажа предполагает реконструкцию предыстории, сочинение биографии персонажа, далеко выходящей за рамки произведения, чтобы определить факторы, которые формировали его личность с детства и определили судьбу. В формировании образа и содержания персонажа значительное место принадлежит приему собирательности, который предполагает слияние жизненного образца и художественного вымысла. Эффективным приемом становления персонажного сознания считается формирующий художественный эксперимент, каковым предстает репетиционный процесс, призванный уточнять персонажное самочувствие, постепенно расширять кругозор героя, выяснять детали его угадываемой душевной жизни.

Перевоплощение подразумевает присвоение исполнителем мыслительного потока и эмоциональных реакций, элементов личностных и фантазийных содержаний психики драматурга, композитора, запечатленных в либретто и нотном тексте в виде музыкально-поэтического образа персонажа. Для постижения замысла следует досконально войти в композиторские указания, определить смысловое значение каждого, уловить их как проекцию определенного чувства, настроения, состояния, отношения, оценки, действия, движения и проч.

Практика показывает актуальность таких приемов присвоения содержания персонажного сознания как интериоризация, воспитание логики персонажного мышления и чувствования, мотивационный анализ линии действий (поступков), культивирование в себе определенных качеств и элементов характера, оправдание желаний и стремлений персонажа, эмоциональная корреляция. Приоритетным приемом присвоения эмоционально-чувственного наполнения персонажа является впевание вокальной партии.

Присвоение личностного содержания персонажа одновременно осуществляется исполнителем как самопознание; оно отвечает эволютивной потребности расширения сознания и определяется как настоящая

потребность личности. У творческих людей она удовлетворяется особым способом – поиском соответствий в чужих смыслах и отражением собственных смыслов в художественном образе.

В следующей, **третьей главе** внимание сосредоточено на драматургии персонажной судьбы. Персонаж предстает как потенциально существующая личность, следовательно, он подвержен всем перипетиям реальной жизни с той лишь разницей, что они предуготованы ему в сюжете автором и нарочито обострены ради наилучшей объективации внутреннего мира певцом-актером. Его судьбой управляют вечно-неизменные событие, конфликт, выбор; персонаж, как любой человек, проходит заповедные испытания страхом, страстью и совестью; каждый поступок сообщает о его целях, мотивах и желаниях; выражая отношение к событию или участвуя в нем, персонаж раскрывается эмоционально, обнаруживает характер; переживая каждую перемену в своей судьбе, личность эволюционирует, но, избегая переживаний, признает поражение в решающем испытании.

Исполнитель, увидевший в своем герое личность, помогает средствами вокальной и актерской выразительности ярко представить узловые моменты в его судьбе, поэтому ему столь важно знать и понимать, зачем драматург создает препятствия герою и какого результата ожидает. Задача исполнителя – раскрыть смысл его существования. Все перипетии персонажной судьбы, очерченные в либретто, композитор-драматург пронизывает светом музыки, делая тайное явным: оценивая поступок, придавая значимость событию, подчеркивая остроту конфликта, выявляя смыслы. Именно музыкальный материал делает очевидными перемены в душе героя.

Вступая в континуум музыкальной драмы носителем персонажного сознания, исполнитель должен иметь представление о главных точках напряжения персонажной судьбы: отправной, интеграционной, поворотной, кульминационной, как правило, ярко выраженных композитором в оперном

материале. Певцу-актеру важно понять, каких выразительных средств ожидает от него композитор в точках поворота.

Сюжет музыкальной драмы представляет собой последовательность событий, и каждое из них, случайное для персонажа, выступая в качестве испытания, предназначено автором для выявления сокровенных черт его личности. От певца-актера требуется постоянная оценка событий с позиции персонажа, сценически выражаемая в жесте, позе, мизансцене, слове, смысловом акценте речевой и вокальной интонации, окраске тембра. Исполнителю также необходимо определить место и предназначение своего героя в системе персонажей, найти основу взаимоотношений, сложившихся к началу событий, руководствуясь гуманными либо эгоистическими потребностями персонажа, целями, желаниями, а также положительными, нейтральными или отрицательными установками внутри системы. Каждый «узел бытия» в драме так или иначе корректирует, реорганизует, обновляет эти отношения, все более обостряя их и приближая разрешение.

Как правило, судьба и характер персонажа раскрываются в «пограничной ситуации» (Ясперс), которая должна быть точно определена для персонажа исполнителем при анализе партитуры. Это тем более важно, что только высокий уровень эмоциональности, соответствующий трагическому мироощущению героя в момент кульминации, обуславливает рождение адек-ватной интонации в музыке и вызывает интенсивность психологической вибрации в пении. Задача исполнителя – показать динамику сценического характера через общение и действие, поведение и поступок, его эволюцию в результате напряженной душевной работы по разрешению пограничной ситуации. Зная составляющие характера, певец по смысловым и эмоциональным акцентам выявляет в музыкально-драматическом тексте обстоятельства, которые вызывают в душе героя перемену, способствуют становлению или деформации личности.

Исполнителю предлагается избрать средством объективации внутренней жизни персонажа поступок. Построение роли в виде цепи

поступков дает возможность персонажному сознанию осуществляться в роли непредугаданно, без ведома конечного результата сквозного действия, которое известно исполнителю. Поступок – прямое отражение личности персонажа; если он совершается преднамеренно и осознанно, то свидетельствует о многих чертах характера, темпераменте и особенностях мышления, он всегда эмоционально окрашен и наилучшим образом выражает индивидуальность, так как основа поступка (или проступка) говорит о нравственности или эгоизме человека. Каждый поступок, будь он незначителен или важен, имеет актуальную мотивацию, которая коренится глубоко в характере героя и раскрывает его явные, утаенные или неосознанные желания и цели, намерения и интересы. Найти объяснение поступку персонажа – значит проникнуть в глубину его существа.

Мотив называют движущей силой поступка; мотив – это оправданная в соответствии с убеждениями внутренняя программа достижения желаемого, которая объясняет любой поступок. В опере система лейтмотивов и лейттембров, мелодические, гармонические, ритмические лейт-образы, интонация и смысловые акценты вокальной речи персонажей – наиболее действенное средство рассказать о предшествующих поступку движениях души. Поступок не обязательно разрешается в развернутом сценическом действии, – он может воплотиться в слове, интонации, движении, жесте, мимике, молчании. В цепи поступков персонажа бывает один, приводящий к необратимым последствиям: он, как правило, совершается в пограничной ситуации, когда неизбежен выбор, предопределяющий исход событий или чьей-либо судьбы. Зачастую именно необратимость деяния поднимает общий тон произведения до трагического звучания, что немаловажно для обретения исполнителем оперной партии соответствующего эмоционального тонуса.

Создавая линию персонажной судьбы, особенно если она трагична, драматург заимствует у жизни реальные схемы кризисных ситуаций «невозможности». Переживание кризиса может разрешиться, как любое «внутреннее сражение», двояко; но желаемый ценностный эффект

переживания – перерождение личности. Перед исполнителем ставится нелегкая задача: в достаточно напряженном и длительном переживании-преодолении кризисных ситуаций и состояний от лица своего героя показать «тайную» работу его души, сделать явным для всех содержание персонажного бессознательного. Переживание-деятельность становится для исполнителя серьезной работой по преобразованию и собственного душевного мира, ибо в этом процессе происходит расширение личности самого артиста.

В жизни персонажа, стремящейся к гармонии покоя и одновременно прозревающей обновление, господствует конфликт – результат собственной внутренней противоречивости, импульс переживаний и залог душевной эволюции. Конфликт – основная движущая сила в музыкальной драме, питаемая энергией столкновений противоположных интересов, целей, чувств, характеров, стихий и прочая. Любой конфликт обретает смысл в логически развивающейся череде событий, каждое из которых возбуждает или гасит его. Конфликт преобразующе воздействует на любой элемент произведения, в котором он осуществляется, вызывая изменения в поведении и интонациях персонажа, тембре и фактуре голоса исполнителя; событийный ряд произведения разворачивается как череда конфликтов в преддверии вершинного конфликта; после него, как правило, ничто и никто не остается прежним, и это отражено в переразвитии музыкальных тем.

Подобно реальной личности, персонаж обладает характером. **Т р е т ь ю ч а с т ь** диссертации открывает **первая глава**, в которой рассматриваются музыкально-сценические приемы создания характера и характерности – особой формы выражения персонажного сознания. Перед певцом-актером стоит творческая задача профессиональной психологической деформации: необходимо перестроить свое внутреннее содержание так, чтобы изменился код избирательности его структур. Из востребованных элементов личного характера, наблюдений и вымысла творится новое оригинальное содержание; оно сказывается в исполнителе выразительной

новизной внешних проявлений характера сценического героя. Драматург, композитор обычно показывают действенный, динамический характер; происходящие в нем перемены зависят от целого ряда обстоятельств, которые исполнителю предстоит выявить и проанализировать в процессе работы с текстом. Находясь в непрерывном развитии, характеры определяются и стабилизируются только когда персонаж претерпевает пограничную ситуацию и выходит измененным – победителем или побежденным.

Характер оперного героя возникает из музыкальной среды, хотя испытывает влияние первичной драматургической основы. Если в драме характер раскрывается по принципу самовыявления, то есть через действие, монолог и диалог, то в опере раскрытию персонажного характера способствуют все возможные средства музыкальной выразительности и композиторские ремарки. При создании характера оперному исполнителю следует искать сведения о своем герое в либретто и литературных первоисточниках, обратить внимание на самохарактеристику персонажа и высказывания о нем других действующих лиц в тексте.

Отражение черт характера несет голос певца посредством смыслового интонирования, тембра, фактуры, тесситуры, гибкости и силы звучания, драматизма, лиричности. Посредством вокальных штрихов, фразировки, особых приемов говорка, фонем, психологических пауз и других элементов вокальной речи создается неповторимый портрет-характер персонажа.

Иногда природа голоса может вступать в противоречие со сценическим характером. Важная исполнительская задача – преодоление рамок вокального амплуа приемами характерного пения, которое расценивается как признак драматического мышления певца-актера. Выразительным элементом характерности оперного персонажа выступает тембр, который, по наблюдениям певцов, меняет оттенки под влиянием воображения, при обретении персонажного самочувствия. Отмечено, что некоторым певцам-актерам дано изменять характер звучания голоса в разных

ролях на протяжении всей партии, – такое качество является признаком перевоплощения.

Исполнитель получает представление о характере персонажа из нотного текста, в котором воплощен замысел композитора. Чтобы воспроизвести его в звучании адекватно, следует обратить внимание на специальные мелодико-гармонические, ритмические и иные средства, к которым прибегает композитор, создавая музыкальный характер и придавая ему свойственную личности конкретность. На множестве нотных примеров – фрагментов опер М. Глинки, А. Бородина, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и других композиторов – автор диссертации анализирует жанровые, ладотональные, мелодические, гармонические, ритмические, фактурные, тембровые и другие приемы придания персонажу характерности, включая косвенное портретирование, вызывающее к перевоплощаемости самого персонажа. Отдельное внимание обращено на лейт-характеристики как аффективную доминанту оперного персонажа, а также на именные и авторские музыкальные характеристики оперного героя.

В сценическом континууме оперной постановки проявляет себя действенная природа актера; воплощению этого универсального принципа театра в музыкальном материале посвящена **вторая глава**.

Согласно экзистенциальной концепции действие первично, посредством его определяются характеры, позиции, отношения действующих лиц; эссенциалистская концепция, напротив, предполагает первичность психологической подоплеки характеров и поступков, вследствие которой происходят конкретные действия. В оперном искусстве наблюдается синтез двух противоположностей, особенно в произведениях, где основой либретто служат шедевры мировой поэзии и драматургии с глубокой проработкой характеров.

Внутренний образ движения и действия возникает в сознании исполнителя как намерение, проект сценического выражения внутреннего содержания, которому предстоит воплотиться во внешние формы.

Сценическая жизнь предполагает в исполнителе обдуманые реакции: видимые движения и действия от лица персонажа осуществляются с целью раскрыть сознательно ли, бессознательно ли утаиваемое движение мысли или переживание героя, то есть действие невидимое. В отличие от повседневных движений и действий, каждое сценическое движение является проекцией обдуманно подготовленной внутренней формы, и ее рождение контролируется исполнителем, который мыслит, чувствует и движется в характере персонажа, со всей тщательностью, так как совершается в смысловом согласии с обстоятельствами, предлагаемыми исполнителю в состоянии перевоплощения.

Исполнительское сознание обретает внутренний образ движения персонажа под доминирующим влиянием музыки, непрерывный ток которой сообщает каждому мгновению персонажного бытия все новые образующие действенные импульсы. Поскольку в музыке заключено многообразие психической жизни персонажа, исполнитель в процессе перевоплощения присваивает это богатство, и внутренний образ действия, движения психологизируется. Образу движения присущи два вида чувствительности – к ситуации и к исполнению, из чего следует, что певцу-актеру свойственно, создавая образ действия, предвидеть его воплощение, соотносить собственные возможности с предстоящим сценическим действием, внутренне проигрывать действие, осознавая его цель, оценивая эффект.

Эффективным приемом возбуждения импульса грядущего действия, выраженного в движении, для исполнителя является «внутренняя картина» (Запорожец), в которую входит образ ситуации, в которой выполняется действие и образ требуемого действия. Исполнителю, владеющему чувством внутреннего образа движения-действия, как правило, дано сферическое видение себя со стороны.

Действенный импульс, в какой бы форме он ни был осуществлен, предполагает дальнейшую трансформацию сценической ситуации, взаимоотношений, поведения персонажей, психологические изменения. Этот



критерий помогает исполнителю выстроить в согласии с музыкальным материалом лаконичную действенную линию и проследить, где следует передать движущую силу действия его персонажа другому, где – принять ее от партнера, в какие моменты замысел композитора диктует преобразование этого динамического элемента из внешних пластических во внутренние формы – мысль, чувство, состояние.

Г. Шпет, первым исследовавший живое сценическое движение, подчеркнул, что актер драмы – хозяин форм, объективирующих его собственную экспрессию, властелин пауз и темпоритма, тона и смысловых модуляций. Между тем, певец-актер оказывается целиком во власти музыки, которая сообщает ему импульс к переживанию, диктует проявления экспрессии согласно партитуре не только в надлежащий момент, но и в надлежащей мере. Художественным содержанием сценического движения становится экспрессивность композитора, претворенная исполнителем: в обманчиво вольном музыкальном пространстве-времени для осуществления внутренней формы движения во внешнюю, моторно-симпатическую, исполнителю неумолимо заданы темп и ритм, диапазон звучания, фразировка, дыхание и другие параметры персонажной жизни.

Внутренняя форма действия стремится к осуществлению во внешней форме движения, управляет ею. Предполагается, что переход «от духа к форме» осуществляет механизм замещения: ощущение движения замещается образом движения или наоборот; образ может получить словесный остов или чувственные характеристики, которые, прежде чем кристаллизироваться в сознании в виде сигнала к действию, существуют как тонкое, аффективно-познавательное переживание. Внутреннее бездействие исполнителя, которое неумолимо выдает взгляд, чревато мертворожденным движением, штампом; но и неумение выразить внутреннее движение посредством приемов пения, пластических знаков, энергетического посыла и других профессиональных средств равнозначно запрету внутренним формам рождаться в мир. К внутренней форме действия можно отнести процесс трансформации

сознания, эволюцию личности персонажа, вокальную речь (сказанное), оркестровый комментарий, систему лейтмотивов, тематическое переразвитие музыкального материала (несказанное), а также эмоциональное движение, непрерывное проживание-переживание каждого момента персонажного бытия, которое находит выражение в музыке. Это подтверждается рядом нотных примеров.

Чрезвычайно эффективным для построения внутренних форм будущих сценических действий и движений является создание в психическом пространстве внутренней словесной формы музыкального образа. Исполнителю стоит знать о взаимовлиянии внутренней и внешней форм, о том, что внутренняя форма, как зародыш, содержит в потенциале слово, образ и действие, которые в неосознаваемой глубине способны трансформироваться друг в друга. Предметное содержание, выраженное в слове, формирует музыкальное полотно, выступая программой; вокальная музыка получает внутреннюю форму в виде поэтического слова, несущего концепцию, смысл, эмоциональное зерно. В связи с этим внимание задерживается на приемах создания динамического образа слова. Возбужденное посредством наставнической речи, душевное движение или переживание возвращается, претворенное исполнителем во внешнюю форму действия-высказывания, посредством слова и пения экстериоризируя образно-смысловую и чувственную насыщенность внутренней формы.

Переживание как внутреннее действование от лица персонажа – эмоциональный, мыслительный, чувственный процесс – необычайно важно в исполнителе, так как способствует психологическому перевоплощению и сохранению персонажного самочувствия в протяжении всего творческого акта. Музыкальными средствами композитор подсказывает певцу-актеру то, что должно в данный момент составлять предмет его внутренней деятельности – мышления и чувствования, и опосредованно, через интонацию и пластический образ становится достоянием внешнего мира. Ряд нотных примеров показывает, какими средствами композиторы создают

звукописные образы движения и действия персонажей. Рожденные воображением в процессе сочинения музыкального произведения, они вызывают к ассоциативному мышлению, подсказывая исполнителю манеру сценического поведения, обнаруживая внутреннюю активность его героя, предупреждая о действиях извне других персонажей, чтобы вызвать реакцию отношений и оценок.

Аналогично тому, что смысл составляет «чистый остов» (Шпет), внутреннюю форму слова, смысл выступает и внутренней формой интонации, в том числе вокальной, а слово между ними выполняет роль корреспондента смысла. Действенность интонации имеет ту же природу, что и действенность слова, с учетом того, что интонации принадлежит право первородства в передаче смысловых импульсов. Композитор, проникнувшись логикой и чувствами своего героя, рождает присущую ему музыкальную интонацию; задача исполнителя – совершить рекурсию, расслышать в мелодии речевую модуляцию персонажа и уловить породивший ее смысл.

Доказательство, что внешние формы движения и действия суть порождение внутренних образов, в очередной раз обращает внимание на необходимость воспитания внутренней природы артиста. Важным представляется осознание исполнителем первичной основы движения, образа, звука, слова, – особой внутренней музыки, в глубине которой слитно-едино существуют энергии психического тока, которым суждено осуществиться в самых разных формах действенности. Это относится и к сценической объективации характерности оперного персонажа в пластическом облике, сценическом движении, чему посвящена **третья глава**.

Сценическое творчество можно рассматривать как обдуманное вдохновение. Обдуманность заключается в целесообразности и наибольшей смысловой выразительности ремесленных приемов, следовании необходимости без излишества, которое достижимо при существовании исполнителя в логике персонажного характера. Выразительность внешнего

действия, обусловленная сложной музыкальной драматургией, обращена прежде всего к зрителю и предназначена для трансляции разнообразных сведений о персонаже. Присущая в жизни каждому пластика движений, цветовая палитра, внешность, манера поведения, являясь проекцией вонне психической жизни индивида, на сцене должна обретать выразительность и смысловую конкретность знака, не теряя при этом объема стоящего за ним содержания.

К сценическим средствам выражения эмоциональной экспрессии относятся наиболее информативные реакции – жесты, мимика и пантомимика: движения глаз, губ, головы человека, его пальцев, рук и туловища. Наблюдение за ними предоставляет судить о скрытых состояниях и переживаниях.

Господствующая до настоящего времени в опере классицистическая концепция утверждает выразительную функцию театрального жеста и рассматривает его как средство экстерииоризации психического содержания (эмоции, реакции, значения), а также как видимые знаки скрытых душевных перемен. Выделяются четыре типа жестов: иллюстративные (показ размеров), индикативные – (указание направления), эмфатические (самовыражение для коммуникации), аутичные (выражающие личные чувства не для коммуникации). Сцена оказывает привилегию двум последним типам, хотя, как правило, происходит диффузия предназначений.

Пластический образ актера субъективного типа несет печать индивидуальности исполнителя и включает в себя врожденные жесты, которые культивируются в процессе работы над ролью. Актером-объективистом эстетический жест как принадлежность сценического героя, отрабатывается специально, служа выражением персонажного характера, темперамента, мышления, поведения. Обычно персонаж владеет каким-либо характерным, «опознавательным» жестом, если тот счастливо рождается в процессе работы над ролью, как доказательство психологического

перевоплощения певца-актера; но важно следить, чтобы однажды найденное характерное движение не перешло по наследству от одного героя к другому.

В контексте экзистенциальной природы оперного исполнительства адекватным ей остается психологический жест, который рождается непосредственно из состояний, отношений, оценок, переживаний персонажа и с выразительностью фрески естественно объективирует их. Правильнее всего рассматривать сценический жест в качестве посредника между психическим и физическим миром. Актуальной для исполнителя представляется формула, известная еще со времен мистерий: человек, который исчезает в жесте, проявляет себя в слове и наоборот.

Психологический жест как внешнее действие в рамках установленной мизансцены является продолжением внутреннего, психологического действия и воплощением внутреннего образа действия, а также агентом смысла. Посыл к жесту может быть заключен композитором в звуке и продиктован исполнителю, дополняя, завершая, сопровождая вокальную или оркестровую интонацию; в свою очередь, интонация может родиться из ощущения жеста и заменить его. Есть превосходные певцы, которые предпочитают сценическую статуарность и крайнюю экономность жеста; им, как правило, присущ редкий талант: они владеют «голосовым жестом», который способен вызвать в воображении слушателей образ жеста пластического.

Характерной чертой персонажа может быть поза при условии, что она не декоративна, а эмоционально и информационно нагружена. Смысл позы может нарочито противостоять смыслу музыкального и драматургического текста, и тогда зритель догадывается о внутренних противоречиях персонажа. Поза сообщает о принадлежности персонажа к той или иной среде, о культурном контексте. Поза может быть развязной, строгой, деликатной, величавой, угрожающей и иной, обнаруживая состояние, намерение, отношение персонажа.

Мизансцена, подобно жесту и позе, рассматривается как следствие внутренних состояний и побуждений персонажа, возникая при внешнем и внутреннем движении-действии; ради удовлетворения смысловой необходимости передвижение должно быть оправдано и цель его постижима зрителем. Исполнителю следует избегать бесцельных движений, вызванных необходимостью скрыть стеснение или беспомощность в самовыражении. Мизансцены не могут быть фиксируемы со строгостью балетного рисунка, если только в этом не нуждается сам исполнитель.

К элементам сценической пластики, которые делают явным персонажный характер, относится грим, хотя первичное предназначение декоративного грима – выразительность мимики и улучшение природных данных, портретного грима – достижение исторического сходства, характерного – приспособление природных черт лица к образу героя. Последнее обусловлено стремлением сообщить публике главное о персонаже и призвано придать лицу исполнителя особенные «читаемые» черты, которые помогают наилучшим образом раскрыть характер героя, возможно даже, выдать глубоко утаиваемую им суть.

Известен и феномен психологического грима, которым управляет воображение, оперирующее духовными красками. Преобразиться практически без грима артист способен под воздействием самовнушения, в результате которого психическая природа воздействует на телесную: психофизический аппарат исполнителя подчиняется нуждам персонажного сознания. Полезны в практике перевоплощения и современные методы психоэнергосуггестии, нейролингвистического программирования, которые доказывают, что образы, созданные человеком, имеют власть над ним, корректируя процесс со-здания нового поведения.

Особое впечатление при выполнении пластического рисунка роли производит способность певца-актера несколько опережать своим поведением музыкальное движение, – при этом возникает впечатление, что музыка возникает от намерений персонажа, но такой прием предполагает

доскональное знание исполнителем музыкального материала. Внешнее выражение образного содержания роли, подготовленное исподволь в процессе работы над произведением, оформляется пластически непосредственно в акте исполнения. Нельзя заучить и отрепетировать перед зеркалом эффектный жест, – он может вступить в противоречие с живой, рождающейся «здесь и сейчас» интонацией и оказаться фальшивым. Природа образной пластики экзистенциальна: непосредственное переживание, эмоциональный посыл выражают себя в психологическом жесте наиболее правдиво, поскольку психическая материя слитно-едина с физиологической, которой «внутренний человек» придает гармоничную, соразмерную себе, форму.

Наиболее изысканному «материалу» вокально-сценического искусства – интонации, в которой осуществляет себя персонажное сознание, посвящена **Четвертая часть** исследования. В **первой главе** рассматриваются факторы модальности вокальной интонации в связи с тем, что сверхзадача исполнителя – выявить причинность рождения и переживания интонации как вершины персонажного самовыражения, обнаружить непосредственную связь между управляемым потоком виртуального сознания персонажа и вокальной интонацией.

Поток творящего сознания певца-актера представляется живым, постоянно пересоздающим себя особым текстом; текст-сознание ежемгновенно и неповторимо разнообразится поступающей из внешней среды и психической сферы информацией, которая вызывает рефлексии исполнителя, обретающие внешнее выражение, среди прочих средств коммуникации, в певческой интонации, бесконечно модулируя ее. В свою очередь, исполнитель выступает модулятором персонажного текста-сознания, осуществляя перевоплощение на уровне интонации, которой оперирует виртуальное сознание персонажа.

Незапечатленность вокальной интонации обусловлена ее природой – быть выразителем живого и неповторимого впечатления каждого текущего

мгновения. Она служит инструментом рефлексии сознания исполнителя. Это дает основание рассматривать вокальную интонацию в контексте произведения оперного или камерного жанра как реакцию на акции внешней среды и внутренней жизни, включая партнерские отношения. Интонация несет и чувственно окрашенную, невербально выражаемую мысль персонажа, которая возникает как эмоционально-волевая реакция композитора, а затем – исполнителя на персонаж.

При подходе к персонажу как личности, последняя предстает носителем системы смыслов, с той лишь разницей, что преобразователем смыслов и модификатором текста-сознания выступает исполнитель, и спонтанность персонажного сознания оказывается психологически мотивированным выбором артиста.

Вокальная интонация есть особенного рода высказывание особым языком искусства, которым оперный персонаж выражает определенное отношение к сочиненному композитором и драматургом миру, и для нее действительны законы бытия любого языка, в том числе – обладать модальностью, и в сопряжении со словом объективировать позицию персонажа. Персонаж, как носитель модальности, «изнутри» текста высвечивает организующие его личность смыслы и тем интерпретирует текст. Обличенный им тот или иной смысл становится содержанием характеризующей его интонации. Таким образом, смысл выступает повелителем интонации, и интонация выражает его волю, ибо иначе остается непроявленной.

В отношении вокальной интонации действителен закон полисемии: исполнитель вокального произведения, обладающий множеством чувств и ощущений, способен сообщить персонажному тексту-сознанию множество модальностей, и благодаря этому, виртуальное сознание обладает возможностью проявляться в различных аспектах, варьируя оттенки интонации, что является залогом исполнительской импровизации и интерпретации. Таким образом, обнаруживается предрасположенность



вокальной речи к модальности, которая выражает себя в вероятности выбора смысла, управляющего интонацией, и обусловлена самой «текучестью» человеческого сознания.

Семантический анализ нотного текста предполагает возможные смысловые значения нотных и динамических знаков; исполнитель осуществляет их избирательность в вероятностном континууме, руководствуясь музыкальным содержанием; потенциальное содержание, заложенное композитором в текст, раскрывается в сознании певца как вероятность, претерпевает избирательность и каждый раз обретает единственную из множества интонационную конкретность, делая исполнение неповторимым.

В психологии, равно и в музыке, определена функция модусов, которые организуют поток сознания, моделируют воображение, управляют ролевым поведением человека. Модус производит новизну: выступает обстоятельством перемен, причиной процесса и двигателем его, провоцирует явление. Первыми среди модусов в оперной музыке следует назвать характер, эмоцию, мысль, а также настроение, состояние, колорит, тонус, оттенок. Выбор модусов определяется намерением исполнителя высветить главный смысл и смысловые оттенки интонируемого текста.

Персонажное существование – временно обретенное певцом-актером состояние, равно и предполагаемые обстоятельства роли следует расценивать как особые модусы. Процесс сценического проживания-переживания персонажной судьбы характеризуется сменой модусов – частой переменчивостью состояний, настроений, чувств. Важнейшим перлюстратором исполнительского сознания является психическая установка на перевоплощение, как принужденно-подчеркнутое изменение состояния сознания исполнителя, влекущее к смене системы смыслов, отношений, оценок и к переинтонированию авторского вокального языка. Тем не менее, певец скорее стремится уяснить для себя авторский модус, нежели игнорировать его. Авторский модус проявляет себя в каждом произведении,

таким способом связывая корреляционно всех героев своих произведений, и это дает право говорить о существовании модуса стиля.

Факторы модальности вокальной интонации рассматриваются как движущая сила, которая возбуждает процесс модулирования текста-сознания исполнителя и, как следствие – обеспечивает новизну интонационных оттенков. К внешним факторам воздействия на психику исполнителя относятся стрессоры, атмосфера творческого акта, новые знания, партнер, слушатель, концертмейстер, дирижер, предполагаемые обстоятельства, установка, жизненный тонус и многое другое. Ко внутренним факторам модальности относятся все результаты работы психической иерархии, включая бессознательное: воображение, эмоциональная доминанта, настроение, ассоциация, догадка, вдохновение, озарение, намерение, темпоритм, тембр голоса, дикция. Силе воображения оказываются подвластны сами факторы модальности, ибо модус, управляющий персонажным сознанием часто есть плод воображения композитора или исполнителя. Столь же мощным фактором модальности представляется эмоция. Переживания и чувственные ощущения, как результат воображаемой логики персонажного мышления, рождают в исполнителе неисчислимое богатство тончайших оттенков психических состояний, переливающихся в интонацию.

Сопряженная со словом, интонация как высказывание стремится к тому, чтобы быть понятой, поэтому столь важен фактор дикции, привносящей способ произнесения слова, фразы. В герменевтическом акте высказывания дикция дает слову плоть, сообщает объем, звуковую красочность.

**Вторая глава** посвящена рассмотрению феномена ролевого поведения персонажа, который «перевоплощается» в других лиц посредством исполнительского приема интонационной многохарактерности. Такое требование предъявляет, например, драматизированный рассказ, в коротких временных рамках которого задействованы или упомянуты многие

другие персонажи в различных событийных ситуациях, приносящие контрастные состояния, настроения, оценки и переживания. Перед исполнителем стоит трудная задача мгновенных перевоплощений в разных людей, о которых он упоминает, как рассказчик, и соответствующего психологического модулирования – отражения в голосе характеристик и качеств, к тому же, окрашенных непременно личным, но не исполнительским, а персонажным отношением к излагаемому. К таким произведениям относится Баллада Томского из оперы П. Чайковского «Пиковая дама». Томский и исполнители, воплотившие этот персонаж на оперной сцене, предстают в данной главе объектами исследования возможностей певца отразить средствами вокально-драматического искусства многохарактерность и ролевое поведение своего героя.

В зависимости от того, какова – моно- или полиперсональна природа исполнителя, ему свойственно выступать соответственно рассказчиком-повествователем или рассказчиком-драматизатором. Второе обращает артиста к законам и техникам речевой интонации, ибо при этом важнейшее его умение – передать слушателям впечатляющий мыслеобраз. Такой исполнитель осуществляет живое представление персонажей, театр одного актера: характеризует и своего героя, и персонажей, о которых тот ведет рассказ. При этом он руководствуется авторской – композиторской оценкой и отношением к действующим лицам, данными через музыкальные характеристики, а также собственным намерением в пении донести до слушателя их мировоззрение, мотивы поступков, эмоциональный строй.

В основе психических процессов, которые обеспечивают феномен сценического поведения персонажа, лежит жизненная модель ролевой игры. Свойства и функции подструктуры психики, называемой «Я-образ», обеспечивают временные «превращения» в другую личность с целью ее постижения как условия осуществления контакта. Однако, если артист кладет принцип ролевого поведения в основу сценического существования, это –

роковая ошибка исполнителя, – она порождает дурной натурализм и пресловутое «безобразье».

Самосознанию человека врождено свойство общаться с миром посредством так называемых Я-образов, при их посредничестве коррелировать с любой структурой внешнего мира. Ситуативные Я-образы, осознаваемые в различных конкретных ситуациях, несут представление о том, каким индивид видит и ощущает себя в каждый данный момент, в том числе – по отношению к миру. Каждая ситуация, оформленная в виде Я-образа, нагруженного самой разной информацией, хранится в сознании. Практически во всех людях можно предположить наличие по крайней мере двух устойчивых Я-образов: «домашнего» и обращенного к внешнему миру. Особенность сценического бытия исполнителя заключается в их актуальном сосуществовании – памятовании себя как исполнителя и одновременно воображении себя персонажем.

В музыкально-драматическом тексте логично рассматривать Я-образ как некую оперативную единицу артистического мышления, а произведение или его фрагменты – как множественность Я-образов. В музыке ими, по сути, являются все сотворяющие ее элементы, включая синтаксические и композиционные – все, что включает и несет впечатление. Если Я-образы разворачиваются в некий логически упорядоченный строй, то можно говорить и о тематически, смыслово, эмоционально организованной той или иной композиции Я-образов: «персонаж», «состояние» «переживание», «действие», «событие» или иные. Из сочетаний элементарных Я-образов – музыкальных штрихов и зарисовок – складываются психологические портреты незримо присутствующих персонажей, и Томский, повествуя, примиряет на себя ролевые композиции Я-образов Графини, Сен-Жермена, Призрака.

Сопутствие разнохарактерных Я-образов наблюдается там, где нужно выпукло преподнести подтекст, несущий смысловую и действенную нагрузки и определяющий способ произнесения фразы, форму высказывания.

Смысловой рисунок роли уточняют Я-образы оценки, отношения, чувства, состояния, настроения, события. Алгоритм смены Я-образов в контексте музыкального произведения определен композитором.

Задача исполнителя, вступившего в поток Я-образов, сложна, если реплики героев, оценки и отношения рассказчика чередуются столь быстро, что певцу порой в пределах одного такта должно стремиться к чистоте интонационных красок при переходах от объективации внутреннего состояния и внешнего облика к речевым характеристикам и персонажным рефлексиям по поводу переживаемого. Со сменой Я-образов сопряжены контрасты не только внутри фразы, но и на границах формы. Как правило, на стыке двух периодов или частей возникают ярко противоречивые Я-образы, требующие от исполнителя интонационной и тембровой находчивости. Обычно композитор выделяет их при помощи смены тональности, темпа, ритма, фактуры сопровождения.

Каждый исполнитель находит только свой способ высказывания. Устанавливая однозначное отношение к действующим лицам и событиям, он конкретизирует потенциально многовариантный текст, становится его толкователем. Возникает некое интерпретационное поле, напрягающее певца в поисках единственно верной характерной интонации. В ряде эпизодов требуются интонационная подготовка прямой речи и «интонационные кавычки»; тоном, свойственным прямой речи персонажа, исполнитель может окрашивать сюжетно-повествовательные места, – этот прием художественной речи придает рельефность музыкальной ткани.

Через полифонически многообразную жизнь исполнителя и персонажа, через их отношение к повествуемому складывается неповторимый, индивидуальный образ автора. Это синтез полиперсонального Я артиста и вызванных им к жизни множественных Я композитора в виде музыкальных образов персонажей.

Ф.И. Шаляпин представляет тип эталонного, для подавляющего большинства оперных певцов, абсолютного художника-объективиста,

который, вследствие длительной интеллектуальной работы, овладел «последней тайной» вокального искусства – перевоплощением в главном, с точки зрения певца-актера, выразительном средстве – интонации.

**В третьей главе**, завершающей исследование, на материале клавиров и нотных текстов с шаляпинскими пометками выполнен анализ возможностей образно-смыслового интонирования, представлено содержание понятия интонации, каковое осуществляется в исполнительской традиции Ф.И. Шаляпина, рассмотрены приемы субъективного и объективного тонирования интонации, а также виды работы певца-актера над соответствием смысла, слова и интонационного образа в вокальном произведении. Особое внимание уделяется архетипической природе и образно-смысловому значению «интонации вдоха», декламационным приемам, благодаря применению которых возникает новый тип оперного исполнителя – певец-сказитель. На материале звукозаписи мелодекламации Шаляпиным стихотворения Надсона «Грёзы» с четко выраженной тенденцией к рекурсии, выполнено нотирование речи певца и показано слияние слова и музыки в образно-смысловом союзе.

**З а к л ю ч е н и е** подводит итог исследования, пафос которого состоит в утверждении приоритета «внутреннего человека», формирующего в исполнителе все внешние проявления вокально-сценического искусства в согласии с его индивидуальной природой. В результате постоянного душевного труда, связанного с присвоением все новых персонажных содержаний, происходит не только профессиональная, но и личностная эволюция певца-актера. Современная наука о человеке творящем позволяет перевести ноумены его субъективной, интуитивной природы в сферу объективных явлений и, благодаря ненасильственному воздействию на психическую материю, выявить ее неисчислимы возможности в вокально-сценическом искусстве.

Усилия автора диссертации в конечном счете направлены на то, чтобы артистическая душа, как особый психологический тип, не покинула

театральной сцены навсегда, а музыка – нестареющий носитель неизменно повторяющихся человеческих эмоций, нашла достойное воплощение в соответствующей ее природе сценической экзистенции певца-актера и не стала, как ей грозят, «музейным экспонатом», требующим причудливых внешних форм реанимации.

## Основные публикации по теме диссертации:

**Монографии:**

1. *Силантьева, И.И.* Шаляпин, каким его знали книги. – М. : Сфера, 1997. – 304 с. : ил. : нот. : рис. : портр. – (19 п. л.).
2. *Силантьева, И, Клименко, Ю.* Актер и его Alter Ego. – М. : Издательский Дом «Грааль», 2000. – 564 с. : ил. : портр. – (35 п. л.).
3. *Силантьева, И.* Театральность романса : Путь к интонации : Учебно-методическое пособие для вузов. – М. : Кириллица, 2005. – Тетрадь 1. – 56 с. : нот. – (2 п. л.).
4. *Силантьева, И.И.* Алгоритмы преобразования : Учебное пособие для музыкальных вузов. – 2-е изд., значит. дополн. – М. : Кириллица, 2007. – 360 с. : ил. : нот. – (22,5 п. л.).

**Статьи:**

1. *Силантьева, И.* Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве. // Вопросы вокального образования : Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / ред.-сост. М.С. Агин. – М.-СПб. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – С. 65-73. – (1 п. л.).
2. *Силантьева, И.* Оперное исполнительство в контексте экзистенциальной психологии. // Вопросы вокального образования : Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / ред.-сост. М.С. Агин. – М.-СПб. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 43-66. – (0,8 п. л.).
3. *Силантьева, И.* Полиперсонализм сознания и ролевое поведение персонажа. // Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории / ред.-сост. И.И. Силантьева. – М. : МГК, 2005. – С. 132-166. – (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 53). – (1,5 п. л.).



5. *Силантьева, И.* Факторы модальности вокальной интонации // Вопросы вокального образования : Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / ред.-сост. М.С. Агин. – М.-СПб. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – С 45-73. – (1,8 п. л.).

6. *Силантьева, И.* Смысл как внутренняя форма вокальной интонации : Опыт анализа сцены и арии Онегина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» // Музыкаведение. – М., 2007. – № 1. – С. 54-58. – (0,5 п. л.).

7. *Силантьева, И.* Параллельные миры Елены Образцовой // Музыкальная жизнь. – М., 2007. – № 4. – С. 8-10. – (0,5 п. л.).

8. *Силантьева, И.* Прием мелодекламации в развитии образно-смыслового интонирования // Вопросы вокального образования : Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / ред.-сост. М.С. Агин. – М.-СПб. : РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 94-98. – (0,5 п. л.).

9. *Силантьева, И.* Виртуальный человек в пространстве-времени театра // Философские науки / Мин-во образования и науки РФ : Акад. гуманитарных исследований ; ред. совет: Х.Э. Мариносян [и др.]. – М. : Гуманитарий, 2007. – № 8. – С. 98-106. – (0,5 п. л.).

10. *Силантьева, И.* Вокальное искусство в контексте практической психологии // Первый Международный междисциплинарный конгресс «ГОЛОС» : Сб. трудов / ред. коллегия: В.П. Морозов [и др.] ; отв. ред. Л.Б. Рудин. – М. : ООО «Центр информационных технологий в природопользовании», 2007. – 146-150. – (0,5 п. л.).

11. *Силантьева, И.* Петр Скусниченко: Талант – это труд, помноженный на труд // Музыкальная жизнь. – М., 2008. – № 2. – С. 13-15. – (0,4 п. л.).