

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА — 1987 — 26 марта — С 4

ПРАКТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Борис Покровский,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской премии

Студия: МЕТОД ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ

Очевидно, что современное состояние искусства оперного театра почти трагично. Очевидно, что какими-то частными улучшениями, коррективами дела не поправить. Также очевидно, что принципиально решить судьбу оперного театра может лишь новое поколение артистов, режиссеров, дирижеров при условии, что оно будет воспитано в понимании законов данного искусства, самой его сути, природы, сердцевины — музыкальной драматургии. Значит, и обучение их изначально должно вестись с прицелом на их будущую работу в оперном театре. Актер-певец, режиссер и дирижер — триумvirат, составляющий главную действенную силу современного музыкального театра. Но в самой системе воспитания молодых специалистов для оперного театра у нас сейчас существуют искусственные и непреодолимые пока противоречия, разъедающие корни того прекрасного растения, которое называется оперой.

Судите сами. Единственной сферой обучения дирижеров, воспитывающихся в консерваториях, является музыка. О законах театра они ничего не знают, оперная партитура для них только музыкальное произведение, а не зашифрованные события, предлагаемые обстоятельства, конкретное действие, характеры, чувства людей, в которых выражает себя жизнь человека, общества. Дирижеры не учат действенному (театральному) анализу оперной партитуры. Музыка — и все тут! Безразлично: симфоническая, романсовая, народно-песенная или оперная...

Отдельно от дирижеров готовят будущих Кармен, Годуновых, Ленских. Главная забота здесь — вокал (далеко не всегда даже пение!), то есть инструмент для исполнения партии. Здесь принцип прост: не будет звучать голос — ни в какой оперный театр не возьмут. Да и то сказать, кому нужен Паганини без скрипки?

И уж совсем в стороне от певцов и дирижеров воспитываются режиссеры музыкальных театров. Здесь полагается царствовать искусству театра. Хотя и тут изучают музыку, учатся «читать партитуру» и анализировать ее с точки зрения драмы, однако действенное **воображение** будущего музыкального режиссера если и развивается, то в сферах идеальных представлений, далеких от реальной жизни, без подлинно творческого учета специфики оперного театра во всех его компонентах.

Итак, в театр приходят три специалиста. Один уверен, что главное в опере — голос, другой — музыка, третий — театр. Уверены настолько, что, не стесняясь, декларируют каждый свой принцип. Никто из них не воспитан в понимании того, что главное в опере — **опера**, драма, раскрываемая средствами музыки, актерского искусства, пением, пластикой, то есть **синтезом искусств**, при котором каждый вид преобразуется под влиянием других. Это закон музыкального театра, и каждый, кто готовит себя к работе в нем, должен овладеть этим искусством оперного синтеза. Но где можно этому научиться?

Конфликты в современном оперном театре легко развести только теоретически. На практике же эти конфликты неизбежны, поскольку программно существуют в учебных заведениях, где сама система обучения как бы заранее предопределяет художественную необучительность оперного спектакля. Ни дирижер, ни режиссер, как правило, ничего не знают о певческой натуре стоящего перед ними актера-певца. Они высокомерно подсмеиваются над его «ограниченностью». В свою очередь певец только и думает, что о своем голосе, выпуская из поля зрения иные заботы. Сольфеджио? Сценическое внимание? Окраска звука, интонация, ритм, пластика, слово — все как бы между прочим.

В такой ситуации дирижер смотрит на актеров-певцов как на клавиши инструмента, на котором он играет с помощью жеста, ему безразлична и «жизнь человеческого духа», и «жизнь человеческого тела», создаваемые актером и режиссером. Для него нет мук Бориса, интриг Фигаро, душевной боли Катерины Измайловой. Для него есть бас, баритон, сопрано, кларнет, туба, альт, фagот, послушно исполняющие свои партии по мановению его руки.

Режиссер же разрушает дирижерские «мечты», конфликтует с ним, заботясь, увы, не столько о раскрытии драматургии оперы, сколько о «самовыражении». Местом действия «Бориса Годунова» становится... строительная площадка (царь Борис много строил!). Все

события «Евгения Онегина» разворачиваются среди трех деревьев (?). Купюры, перестановки эпизодов в партитуре оперы, «обогащение» ее за счет номеров из других произведений автора и т. д., и т. п. — дозволено все, ибо делается под эгидой «творческого поиска».

Таким образом, поющий актер — центр эмоционального притяжения в оперном спектакле — с одной стороны, «перекрыт» и заглушен дирижером, демонстрирующим свой жест и свою волю, с другой — стеснен и «задавлен» придуманной режиссером формой спектакля. Актеру приходится выбирать: угождать ли режиссеру, который требует внимания Ленского к Ольге, или дирижеру, который недоволен, если певец вступает (и верно вступает!) без его указки? Кому угождать? Приходится угождать тому, кто авторитетнее и влиятельнее, но уж, конечно, не сценическому образу.

Я убежден, что метод подготовки оперных актеров, дирижеров и режиссеров устарел и стал просто вреден для искусства сегодняшнего оперного театра. Сепаратная подготовка специалистов, которым предстоит работать в единстве, должна быть пересмотрена, изменена решительно и без оговорок. (Ох, сколько их может предложить закостенелый наш «опыт»). Центром создания необходимой художественной консолидации обучения будущих деятелей оперного театра должна стать **студия**. Студия не как помещение, в котором показываются скороспелые и часто случайные студенческие спектакли, не как определенный этап в организации профессионального театра, а как **метод** воспитания, определяющий конечную цель творчества оперных театров — создание единого синтетического музыкально-драматического образа. Метод, основанный на непрерывном взаимодействии элементов выразительности оперного искусства, единства и взаимовлияния его разных граней.

Уже с первого дня обучения студентов в студии должны вестись тренировочно-практические занятия по элементам музыкально-театрального искусства. Развитие воображения, органичность существования в музыке, сценическом действии — главная цель обучения актерскому мастерству — достигается только на практике. Увлечательность здесь решает все. Игры, развивающие творческую фантазию, ритмические упражнения-этюды, речевая гимнастика, сопоставление речевой и вокальной логики, танцы, тренировка наблюдательности, слуха, «экскурсы» в изобразительные искусства, занимательное сольфеджио... Все это развивает чувство театра, любовь к нему, понимание в нем роли музыки. И все это одинаково нужно и дирижеру, и режиссеру, и певцу. Режим в студии должен быть максимально приближен к режиму работы профессионального театра. Программа работы студии определяет и учебные программы всех остальных факультетов.

На первом курсе студенты осваивают технологию театра, участвуют в массовых сценах вечерних спектаклей. На втором курсе вырабатывается чувство ансамбля в хоровых сценах. На третьем — начинают исполнять маленькие партии в спектаклях. И, наконец, на четвертом — ведущие партии. Вот и можно будет посмотреть, кто из студентов чего стоит: студия даст роль — партию действительно достойную, а не по обязательному требованию программы. Ректорат же в соответствии с реальными заслугами студента будет назначать ему стипендию. Так студия будет приучать к морали социалистического производства, уничтожать уравниловку, манеру «качать права» со студенческих лет, воспитывать у будущего актера личную ответственность за свою артистическую судьбу. Эта судьба должна зависеть от его таланта и работоспособности, а не звонков и протекции влиятельных педагогов, знакомых, родственников.

Будущим режиссерам и дирижерам также необходимо тренироваться и в ритмике, и в пластике, и, самое главное, развивать художественное воображение, фантазию... Прежде чем учить других — научись сам! Готовить спектакли и дирижировать ими должны студенты-дирижеры. Играть в оркестре — студенты-инструменталисты. Режиссировать должны студенты-режиссеры, а заниматься постановочной частью — студенты постановочного факультета Студии МХАТа. А художники? Их даст Суриковское училище. Для этого должна быть координация программ художественных вузов и организация общего учебного процесса. Участие в работе студии артистов хора, оркестра, соли-

стов, получающих зарплату, в педагогическом плане, как правило, приносит только вред. Организационные трудности, которые возникли бы, если упразднить такую практику, должны и могут быть преодолены. Деятельность студии опирается на основные факультеты вуза, она концентрирует успехи занятий по вокалу, слову, танцу и обнаруживает реальные достижения студентов по специальности.

С повышенным вниманием нужно отнестись к формированию мировоззрения будущего художника. И дело здесь не в количестве часов, а в качестве преподавания общественно-политических предметов. Сейчас эти предметы вызывают у студентов только безразличие или досаду. Предмет должен преподаваться умно, тонко, с пользой для дела. Отсутствие у деятелей оперного театра чувства времени, незнание (по существу, а не по форме) законов диалектического материализма послужили главной причиной застоя в нашем искусстве. Учиться мыслить современно надо в творческом процессе студийной работы, а не за классной партой, за которой легко спрятать книгу для чтения, переписку нот, даже вязание.

Несколько лет назад я представил в Министерство культуры СССР план совместного обучения на последних двух курсах будущих дирижеров и режиссеров, для которых, как воздух, нужно регулярное рабочее и даже бытовое общение. Я даже предполагал селить их вместе в общежитиях, где бы в непосредственном контакте, творческих спорах, дебатах закладывались бы основы производственных отношений дирижера и режиссера. Главное управление учебных заведений Министерства культуры СССР, посоветовавшись со специалистами из консерваторий, отклонило этот проект, объявив его «вещью необразной». Мне пришлось ответить на это отказом от своего участия в воспитании молодых режиссеров. Прошедшие пятнадцать лет доказали, что формальное обучение да еще по устаревшим программам дает мало проку. В театрах растет взаимонепонимание, множатся конфликты.

Воспитание в студии, то есть в максимальном приближении к производственным условиям поможет искоренить сложившееся у студентов художественных вузов представление о своей «вседозволенности». Им не прививается потребность в труде, что приводит к лени и сибаритству. Заботы о своих «успехах» студенты перекладывают на плечи педагогов, учатся вяло, без энергии, они необязательны и безынициативны. Наши вузы, таким образом, выпускают множество ненужных искусству иждивенцев. Воспитать у студента любовь к труду, стремление совершенствоваться в выбранной профессии — значит дать ему счастье в жизни. Для этого нужны жесткая требовательность и объективность оценок, без уравниловки. Студент должен быть поставлен в положение человека, «зарабатывающего» трудом, работоспособностью и талантом право на учебу. Точность оценок может дать только работа в студии, учебная практика, регулярные выступления. Будущий актер, режиссер, дирижер должны испытать сладость успеха и признания. Дипломы тоже должны быть разных достоинств, категорий и должны выдаваться после прохождения практики в театре.

Строгость и требовательность необходимы уже при наборе. На первый курс надо брать только человека, сколько пришлось талантливых, перспективных претендентов, а не столько, чтобы удовлетворить ту норму «загрузки», которая обеспечивала бы занятость имеющихся в вузе педагогических единиц штатного расписания. Необходим также решительный отсев в течение всех лет обучения. Нельзя выпускать так много ненужных театрам (а значит, неудачников) актеров, режиссеров, дирижеров. Уверен, что растянутые сроки обучения в вузах размагничивают волю молодого человека, приучают к энергичности, приучают к необязательности.

В ГИТИСе мы сейчас работаем над созданием комплексных программ, включающих актерское мастерство, вокал, слово, движение, музыкальное воспитание. Нужно подумать об объединении усилий разных учебных заведений, готовящих актеров-певцов, режиссеров, дирижеров, художников. Таким объединяющим центром могла бы стать студия. Она должна воспитать новое поколение профессионалов для музыкальных театров, которое заменит десятки работающих сейчас в театрах дилетантов. Реконструкция системы воспитания кадров для музыкальных театров продиктована жизнью и самой природой нашего искусства.