
1. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. Л. Шевнюк [та ін.] ; за ред. М. М. Заковича. – 4-е вид., випр. і допов. – К. : Знання, 2009. – 589 с. – (Вища освіта ХХІ століття).

2. Князева, Е. Синергетический вызов культуре [Электронный ресурс] / Е. Князева // Синергетика. – Режим доступа: <http://spkurdyumov.narod.ru/EVOL.htm>. – Дата доступа: 28.05.2017.

МЕТОДЫ ПОДГОТОВКИ АКТЕРОВ К СЦЕНИЧЕСКИМ ПОСТАНОВКАМ МЮЗИКЛОВ

В. В. Брейтбург,

*музыкальный руководитель постановок мюзиклов и эстрадных шоу,
старший преподаватель Российской академии музыки имени Гнесиных*

Мюзикл – это театр представления, где, по словам К. Станиславского, от актеров требуется максимальная степень внешнего и внутреннего соответствия своему *персонажу*. Причем не своего *собственного*, глубоко *личного* эмоционального проживания роли, не проецирования предлагаемых обстоятельств на свой личный эмоциональный опыт, а существования на сцене и действий именно *от лица персонажа*, от того образа, который создан музыкой, задан ходом действия и обусловлен характером присвоенного персонажу текста. В понимании М. Чехова [цит. по: 1], в работе над ролью центром внимания должен быть сам персонаж, так как именно он является для актера истинной целью.

Учитывая, что многие музыкально-театральные проекты К. Брейтбурга предполагают систему открытого кастингового отбора участников будущей постановки, наряду с использованием профессиональных актеров базовой театральной труппы, я выработала определенную методику и подходы к репетиционному процессу, как с профессионалами, так и с людьми, делающими первые шаги в профессии. Эти методы, основанные и синтезированные на основе различных систем актерской подготовки, позволяют отчасти выровнять ощущение от игры

опытных актеров и новичков, нивелировать разницу в качестве подачи материала.

Как сказал американский актер, создавший школу актерского мастерства, С. Мейснер: «Унция действия стоит фунта слов».

Я в своей работе культивирую метод Сэнфорда Мейснера, в основе которого – упражнения на повторы, направленные на партнерство и вызывающие спонтанный отклик. В начале работы над ролью и вокальной партией я даю сценарий и демонстрационную запись, которую актеры должны самостоятельно прочитать и услышать сначала в чужом исполнении для того, чтобы у них сложилось *целостное* собственное представление о будущем спектакле. Затем они должны вычленить свою роль и прочитать текст с точки зрения своего персонажа, пропеть свои номера, прислушиваясь к собственным ощущениям и соотнеся свои впечатления с услышанным на демозаписях. И лишь затем начинаются подробные репетиции с музыкальным руководителем проекта. То есть с самого начала актеру надлежит выполнить ряд *активных самостоятельных действий* по включению в процесс работы над произведением.

Как это ни парадоксально, но чем больше говорит наставник, тем меньше актер участвует в творческом освоении роли. Поэтому я стараюсь больше задавать вопросы, нежели давать готовые установки, чтобы актеры сами включались в жизнь своих персонажей, используя собственную фантазию и интеллект. Существует набор определенных базовых вопросов, касающихся жизни персонажа, на которые необходимо получить ответ в самом начале работы над ролью:

- возраст, происхождение (социальная группа), лексикон, манера поведения, эмоциональное и физическое состояние;
- время, в котором развиваются события сюжета, место действия и т. п.;
- цели действия персонажа, какие препятствия он преодолевает и т. п.

В дальнейшем может быть использован и метод абстрагирования, предложенный театральным педагогом из США Утой Хаген, по мнению которой прием абстрагирования состоит в том, чтобы увидеть персонаж глазами его социальной противоположности или, по крайней мере, кого-то радикально от-

личного. Например, посмотреть на слугу с точки зрения хозяина, на капиталиста – с социалистической позиции, на голливудскую старлетку – глазами христианского фундаменталиста, на доктора – глазами ребенка. Этот прием позволяет сделать создаваемый образ более ярким, рельефным, что очень важно, особенно для создания отрицательных или комических ролей в мюзикле.

Немаловажен при подготовке музыкальной партии и роли в музыкальном спектакле психологический жест. Это один из знаковых атрибутов школы Михаила Чехова [2]. Не имея нужного арсенала актерских приемов, многие актеры без достаточного сценического опыта часто пасуют при выполнении тех или иных задач, то же самое можно сказать и о вокальной передаче характера исполняемого музыкального материала. Это происходит от постоянно действующего внутреннего зажима. Человек пытается решить проблему за счет логически выстроенного анализа поведения персонажа и контроля собственных эмоций. Психологический жест в силу своей эмоциональной спонтанности снимает актерский зажим, а зачастую помогает найти правильный характер вокального и речевого исполнения роли, создает дополнительный стимул для создания правильной и естественной по своей сути интонационной подачи.

В данном случае музыка – идеальный партнер для актера, задача которого способствовать тонкой взаимосвязи действий персонажей, их вокальных партий, пластических и хореографических решений с атмосферой каждой конкретной сцены и всего произведения в целом. Например, атмосфера мюзикла К. Брейтбурга «Джейн Эйр» – романтическая, местами таинственно-загадочная (готический роман), эмоционально выдержанная внешне (английский стиль), но пылающая внутренними страстями. Это лишь общее описание. На самом деле музыкальная драматургия произведения создает целую палитру различных цветов и оттенков атмосферы в той или иной сцене, музыкальном номере, речевом эпизоде. Постановщикам необходимо было постоянно учитывать это при работе с актерами. В сцене знакомства Джейн и Рочестера музыка абсолютно достоверно передает все оттенки происходящего. В данном

случае музыкальная атмосфера дополняет и стимулирует характер поведения персонажей. Этот прием также используется в сцене пожара или сцене венчания – здесь музыка точно следует за развитием событий сюжета, создавая нужный эмоциональный фон, погружая героев в необходимую для выразительной игры атмосферу. В некоторых сценах, например на балу в доме Рочестера, где на фоне беззаботно кружащихся в вальсе нарядно одетых гостей разворачиваются драматические события в жизни главных героев, музыкальная атмосфера создает дополнительную выразительность и напряженность сценического действия, работая на контрасте. Пение и интонационная составляющая речевых эпизодов была мною много раз выверена и строго регламентирована (то есть здесь был применен прием блокирования или фиксации – «*blocking*») в соответствии с музыкальной атмосферой, которая, собственно, и создает в любом музыкальном произведении основу драматургии.

Нельзя не учитывать техническую сторону подготовки спектакля. Я, как правило, избегаю помощи концертмейстеров, которые в музыкальных театрах выполняют в основном роль аккомпаниаторов и зачастую их исполнение и трактовка музыкальных номеров оставляет желать лучшего. С самого начала репетиционного процесса я использую инструментальные фонограммы, а если нужно – уточняю отдельные моменты «с голоса» или показываю их на инструменте. Репетиции проходят сразу с микрофонами, потому что их дальнейшее использование обусловлено жанром. Во время репетиций для актеров есть возможность адаптироваться к звучанию и получить необходимый опыт работы с микрофонной гарнитурой.

Как правило, актеры репертуарных музыкальных театров, имея дело с классической опереттой и ритмическими структурами, существовавшими в легком жанре в начале и середине XX в., плохо справляются с современной ритмикой. Поэтому на репетициях я использую метроном и требую точного ритмического исполнения партий. Даже после того, как пользование метрономом на определенном этапе репетиционного процесса прекращается, исполнители за счет эмоциональной и мышечной памяти продолжают петь ритмично.

Следует отметить, что в мюзикле абсолютно невозможны ни бытовая манера подачи текста, ни вокальное исполнение с заниженным тоном, ни бытовое поведение на сцене, хотя реалистичная манера игры, принятая во многих театрах, этому способствует, создавая порой ложные представления у актеров относительно правильности сценического существования. Музыкальная драматургия мюзикла вообще и музыкальная драматургия К. Брейтбурга в частности, где использованы порой такие музыкальные стили как хард-н-хэви, существующие чуть ли ни одновременно с русским романсом, исключают бытовую подачу уже потому, что она в корне расходится с общей эстетикой произведения и является для него неорганичной. Даже в самых тихих интимных эпизодах музыки, где вокалисту нужна филигранная техника владения голосом, я требую повышенной экспрессии в подаче, максимальной фокусировки звука, артикуляции, ибо нюанс пиано или пианиссимо не отменяет темперамента и чувственной наполненности исполнения. В моем арсенале педагога есть и определенные чисто технические приемы достижения цели по раскрепощению вокалиста на высоких нотах, которые порой находятся на грани его рабочего диапазона. Прежде всего, эти приемы связаны с энергетическим эмоциональным потенциалом артиста, с определенным волевым движением (внутренним и внешним), произведенным в нужный момент, с процессами психики, которые находятся вне логических построений, а опираются лишь на эмоциональную сферу. Суммированный результат таких приемов в практике Бродвея (здесь: театры Нью-Йорка на Бродвее. – В. Б.) называют высокой «энергоемкостью» («*energy intensity*») исполнения. В значительной степени энергоемкость игры и пения актеров на Бродвее выше, чем это применяется в российской театральной практике постановок мюзиклов. В этом легко убедиться, побывав на тех и других представлениях. Я как супервайзер постановки мюзиклов требую от исполнителей максимального вложения сил уже на ранних стадиях репетиционного процесса, понимая, что им нужно получить непривычные доселе навыки сценического существования со значительными затратами физических и духовных сил, работая с максимальной

самоотдачей и демонстрацией всего имеющегося артистического темперамента.

Вспоминая учение Михаила Чехова об актерской технике, обращает на себя внимание его идея о «трех сознаниях» актера [Там же]. Первым сознанием, как он считает, руководит бытовое, идущее от реальной жизни внутреннее самоощущение личности – его «эго». Второе сознание, по выражению М. Чехова, высшее «я», отвечающее за процесс вдохновения, творчества. И действительно, если бы не было самоконтроля (то есть включения первого сознания), игра актера на сцене превратилась бы в бесформенный хаос. Третье сознание, по мнению М. Чехова, принадлежит персонажу, сценическому образу, созданному самим актером. Именно сочувствие (эмпатия) к своему персонажу позволяет актеру создать максимально достоверный живой образ. Чехов приводит высказывание Ф. Шляпина: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его. Особенно, когда он говорит: «Прощайте, дети!» [цит. по: 2]. Именно эта форма существования актера в роли, на мой взгляд, наиболее применима в музыкальном театре – в театре условном. Способность к сопереживанию, тонкое восприятие жизни и ее деталей, наблюдение и синтез впечатлений от жизненных коллизий, от произведений искусства (и как некий внутренний итог духовного развития – сочувствие своему персонажу) – вот путь, по которому следует идти любому актеру. Этот путь поможет избежать штампов и не сделает игру механистичной, даже если все мизансцены, все вокальные приемы и технологии будут зафиксированы для постоянного использования.

Все вышеперечисленные приемы подготовки актеров позволяют с максимально возможной степенью передать характер произведений композитора, сделать зримой заложенную в них музыкальную драматургию.

1. *Black, Lendly C., Michael Chekhov as Actor, Director, and Teacher.* – Michigan : Ann Arbor UMI Research Press, 1987. – P. 9–13.

2. *Чехов, М. А. О технике актера [Электронный ресурс] / М. А. Чехов // Михаил Александрович Чехов.* – Режим доступа: <http://igtnd.ru/wp-content/uploads/2015/02/O-tehnike>. – Дата доступа: 28.07.2017.