

# ЕДИНСТВО МУЗЫКИ, ПЕНИЯ И ДВИЖЕНИЯ: ИЗ ОПЫТА ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ К. В. ГЛЮКА «ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА» В ЖАНРЕ ВОКАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА

**А. М. Айламазьян,**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Российская Федерация, 125009

**М. А. Ганешина,**

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),  
Москва, Российская Федерация, 119435

**Аннотация.** В статье обсуждается собственный опыт работы авторов над постановкой оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» в жанре вокально-пластического действия. Главным действующим лицом спектакля выступает «танцующий хор», выражающий пластически музыкальные образы и смыслы. Единство музыки и пластики, пения и движения создаёт особый тип музыкального театра, в котором основой действия оказывается музыкальная драматургия. Фундаментом работы стал метод музыкального движения и вокально-двигательный тренинг. На их базе была проведена подготовка исполнителей, что позволило в дальнейшем органично соединить движение с пением, создать единый поющий и танцующий ансамбль. В статье излагаются основные принципы вокально-двигательного тренинга — авторского метода раскрытия певческого голоса и формирования базовых вокальных навыков через активное движение в ходе групповых занятий. Описываются этапы работы над спектаклем, поиск гармоничного соединения музыкальной, пластической, вокальной и сюжетной линий спектакля. Осуществление замысла спектакля-действия с необходимостью потребовало разработки новаторских приёмов постановки. В статье обосновывается связь предложенного подхода с тенденциями в развитии искусства конца XIX — начала XXI века: идеей синтеза искусств, импровизационностью, интересом к самому процессу творчества и созданию произведения, активной ролью и соавторством всех участников спектакля, включая зрителей, стремлением современного человека к преодолению машинности и обретению утраченной целостности.

43

© Айламазьян А. М., Ганешина М. А., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**Ключевые слова:** синтез искусств, музыкальное движение, вокально-двигательный тренинг, голос, дыхание, импровизация, музыкально-пластический театр, вокально-пластическое действие, К. В. Глюк, «Орфей и Эвридика».

**Благодарности:** Авторы выражают признательность Е. И. Ташкеевой и Н. И. Исаевой за помощь в подготовке рукописи статьи к печати.

**Для цитирования:** *Айламазьян А. М., Ганешина М. А.* Единство музыки, пения и движения: из опыта постановки оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» в жанре вокально-пластического действия // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 1. С. 43–59. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-43-59.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-43-59

## THE UNITY OF MUSIC, SINGING AND MOVEMENT: FROM THE EXPERIENCE OF THE PRODUCTION THE OPERA “ORPHEUS AND EURYDICE” BY K. V. GLUCK IN THE GENRE OF VOCAL-PLASTIC ACTION

**Aida M. Ailamaz'ian,**

Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russian Federation, 125009

**Mari A. Ganeshina,**

Moscow Pedagogical State University (MPGU),  
Moscow, Russian Federation, 15172

44

**Abstract.** The article is dedicated to the author's own experience of the production of Gluck's "Orpheus and Eurydice" in the genre of vocal-plastic action. The main character of the performance is the "dancing choir" which plastically expresses the musical images and meanings. The unity of music and dancing, singing and movement creates a specific type of musical theatre, musical drama being the basis of the action. The work was based on the method of musical movement and vocal-movement training. On this foundation, the training of performers was carried out, which allowed in the further to combine organically movement with singing, to create one ensemble, singing and dancing at the same time. The article sets out the main principles of vocal-movement training – the author's method of training the singing voice and basic vocal skills building through active movement during group classes. The stages of work on the performance, the search for a harmonious union of musical, plastic, vocal and plot lines of the performance are described. In order to carry out the concept of the performance-action the innovative techniques

have been worked out. The article reveals connection between the proposed approach and the main trends in the development of art in the late XIX – early XXI centuries: the idea of the synthesis of arts, improvisation, interest in the creative process itself and creation of a work, the active role and co-authorship of all participants in the performance, including the audience, the desire of a modern person to overcome machinery and gain the lost integrity.

**Keywords:** synthesis of arts, musical movement, vocal-movement training, voice, breathing, improvisation, musical-plastic theatre, vocal-plastic action, C. W. Gluck, “Orpheus and Eurydice”.

**Acknowledgements:** Authors would like to express their gratitude to E. I. Tashkeeva and N. I. Isaeva for their help in preparing the manuscript of the article for publication.

**For citation:** Ailamazyan A. M., Ganeshina M. A. The Unity of Music, Singing and Movement: From the Experience of the Production the Opera “Orpheus and Eurydice” by K. V. Gluck in the Genre of Vocal-Plastic Action. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 1, pp. 43–59 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-43-59.

### О тенденциях развития музыкального театра

Современный музыкальный театр стремится быть динамичным, концептуальным, визуальным, он не довольствуется только хорошим вокалом исполнителей. «Ставка на зрелищность» сочетается с поиском оригинальных режиссёрских решений, подчас это приводит к появлению таких постановок, в которых кардинально изменены сюжет первоначальной версии спектакля, время действия, отношения между героями и т. п. Современные постановщики руководствуются потребностью модернизировать оперу, желанием привлечь внимание зрителей, предлагая актуальные темы или прибегая к эпатажу. Так или иначе, этот подход обращается к литературной составляющей оперы, играя с сюжетом, разрабатывая драматургию спектакля,

используя изощрённую режиссёрскую технику и сценографию. Тенденции современного театра, его тяготение к аттракциону и переворачиванию смыслов в полной мере касаются музыкального театра, его разных жанров.

Соглашаясь с тем, что музыкальный театр нуждается в обновлении, мы хотим обратить внимание на другие потенциальные возможности его преобразования и иные эстетические программы. Опера, имея своим прообразом античный театр, опирается на идею синтеза искусств. Последовательное развитие этой идеи служило внутренней движущей силой трансформации музыкального театра, появления новых форм.

Так, «создатели первой музыкальной драмы провозгласили смерть “варварской полифонии”, объявив в качестве своей художественной платформы возрождение античной монодии в неразрывной связи с образами античной

трагедии» [1, с. 43]. Реформа оперы, осуществлённая Рихардом Вагнером, также была связана с попыткой возродить античную мистерию в её театральном воплощении. Единство и непрерывность действия требовали такого же непрерывного и целостного музыкального развития. Это открытие повлияло на музыкальную культуру последующего времени. Как указывает В. Д. Конен, разработанные в музыкальной драме Р. Вагнера «принципы сквозного симфонического развития и обогащения тембровой и гармонической выразительности действительно определили в большой мере облик музыкального творчества послевагнеровского периода» [1, с. 43–44].

Идея синтеза искусств повлияла не только на то направление, в котором реформировался музыкальный театр, но и в целом на художественную практику и художественное мышление конца XIX – начала XX столетия. Попытки соединить звук и визуальный образ, звук и цвет, подчеркнуть звуковую сторону стиха или использовать в качестве выразительного средства графическую запись стихотворения и многое другое стали важными приметами художественных поисков эпохи. В отличие от реализма, направленного на отражение окружающего мира, бытовых сторон жизни и т. п., а также от романтизма, культивирующего, напротив, переживание фантастических образов и воображаемых миров, новая эстетика в качестве предмета своих исканий видела сам источник творчества – особое состояние художника, в котором мир предстаёт ещё в нерасчленённом единстве и целостности, некоей слитности и потенциальности [2].

Интерес к самому процессу творчества как основанию новой эстетики

привёл к появлению импровизационных художественных практик, к предьявлению следов творческого процесса в самом конечном продукте – произведении искусства. Моменты создания, рождения образа или идеи теперь наделяются особым художественным значением и приобретают эстетическую ценность. Именно в этом контексте появляются свободный танец, спонтанное рисование, импровизационное музицирование и др. Особую роль в данных практиках играет личность слушателя и зрителя, её опыт и восприятие, живое присутствие и открытость. Так, возникают формы искусства, которые предполагают соучастие и соавторство, интерактивность и сотворчество [3; 4; 5; 6].

Потребность современного человека в восстановлении своей целостности, в возвращении полноты бытия делает особенно актуальными практики импровизации и синтеза искусств. Как пишет один из ведущих теоретиков музыки Генрих Орлов о тенденциях в современном музицировании, «в импровизации получают выход стихийные жизненные импульсы, которые освобождают человеческое поведение от предсказуемой машинообразности, восстанавливают цельность человека, вводят в действие всю полноту его жизненной энергии. В широком смысле можно утверждать, что жизненная сила и полнота творимой им музыки определяется тем, насколько полно он сливается с уникальной, неповторимой совокупностью условий данного момента» [7, с. 232].

### **Музыкально-двигательная импровизация как метод создания спектакля**

Особое значение для развития музыкального театра приобретают методы

и практики, соединяющие в процессе импровизации музыку и движение, или выражающие в движении звучащую музыку [8; 9; 10; 11]. В центре творческого процесса при этом оказываются сами участники, их живое восприятие и понимание музыки. Тем самым, для музыкального театра открывается иной путь – стать действенным, актуальным, одновременно глубоким и современным искусством.

Динамическим «нервом» спектакля может стать музыкальная драматургия (в отличие от сюжетной линии и литературной составляющей). Развитие, заложенное в музыке, создаёт наряду с либретто смысловую основу для сценического действия. Принцип единства музыки и пластики, музыки и движения полностью преобразует жанр, превращая спектакль в музыкально-пластическое или вокально-пластическое действие [12]. Условием осуществления такого подхода является и кардинальное изменение способов постановки, использование импровизации как метода работы, более активное включение всех участников в процесс создания, рождения спектакля. Но и перед зрителем встают новые задачи – стать соучастником в проживании музыки, откликнуться на присутствие исполнителей на сцене, не прикрытое привычным для театра лицедейством и сценической маской.

Ещё одним условием осуществления подобных спектаклей-действ является владение музыкально-двигательной импровизацией и навыками пения в движении. Подобный эксперимент был осуществлён авторами данной статьи в работе с большой группой исполнителей в ходе постановки оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (редакция Г. Берлиоза, в трёх актах)

в жанре *вокально-пластического действия*. При этом танцоры и певцы прошли подготовку по методу музыкального движения и по программе вокально-двигательного тренинга, составив единый танцующий хор [3; 4; 13; 14]. Постановка была осуществлена силами двух студий: студии музыкального движения и импровизации «Гептахор» под руководством А. М. Айламазян и Вокальной студии М. А. Ганешиной. Партию фортепиано исполнил доцент Института изящных искусств МПГУ М. Г. Школьник. Премьеры спектакля состоялись в культурном центре «ДОМ» и в рамках фестиваля «Московское действо» в театре «Школа драматического искусства» А. А. Васильева в 2005 году (Рис. 1).

Надо сказать, что участниками нашего эксперимента стали как музыканты, так и драматические актёры, а также педагоги и психологи, то есть люди, не обладающие изначально большими голосовыми данными, не имеющие достаточной вокальной подготовки. Вокально-двигательный тренинг как нельзя лучше решал задачи раскрытия голоса, формирования ансамбля, создавал техническую основу для пения в движении и воплощения вокально-пластического действия.

### **Пение в движении как педагогический приём**

Вокально-двигательный тренинг был разработан на основе практики музыкального движения, которая имеет более чем столетнюю историю [4; 9; 13; 14; 15]. Как выяснилось в процессе педагогической работы, движение может не только не мешать пению, но и наоборот, существенно помогать раскрытию голоса. В ходе урока музыкального движения часто возникает пение:



Рис. 1. Орфей. Художник Владимир Сулягин

Fig. 1. Orpheus by Vladimir Sulyagin

это хороводы и игры с песнями, подпевание музыкальным пьесам. Было замечено, что голоса участников группы к концу занятия меняются в лучшую сторону: углубляется, освобождается дыхание, появляются новые тембральные краски, усиливается звук, увеличивается динамический диапазон.

Целостный подход к обучению в вокально-двигательном тренинге реализуется в том, что вокальные, двигательные и психологические (эмоциональные) задачи решаются одновременно, в едином процессе. Гимнастика, взятая из музыкального движения, способствует психофизическому включению, благодаря которому происходит освобождение голоса. В начале работы обычно ставится задача найти естественное звучание голоса, его природный тембр. На этой основе формируется певческое дыхание с опорой голоса и кантиленное звуковедение, выравниваются тембры. Исполнение народных

песен с хороводами, разнообразными перестроениями, в ходьбе, беге, на прыжках, прыжках позволяет научить пению в активном движении, а навык многоголосия прививается пением канонов. Применение вокально-двигательного тренинга помогает выстраиванию вокального ансамбля (хора) на основе единой технологии дыхания и опоры звука. При таких условиях открывающиеся индивидуальные тембры объединяются в акустике, голоса сливаются на всём диапазоне общего звучания.

Вокально-двигательный тренинг создавался как полноценный развивающий метод группового обучения пению (от 5 до 25 человек), подготавливающий вокально-технологическую основу для индивидуальных занятий. Суть метода состоит в том, что формирование базовых певческих навыков происходит с помощью активного внешнего движения, которое помогает, с одной стороны, снятию телесных и эмоциональных «зажимов», а с другой стороны — непосредственно связано с решением вокальных задач. Рассмотрим основные методические приёмы вокально-двигательного тренинга.

«Пение всем телом»: в основе вокально-двигательного тренинга лежит идея включения всего тела в процесс звукоизвлечения. Замечено, что качество пения определяется не только анатомическим строением голосового аппарата, но и особенностями целостного психофизического состояния человека (его мышечного тонуса, характера дыхания, эмоциональной регуляции и т. д.).

Обычная вокальная работа начинается, как правило, сразу с голоса, с коррекции звука ученика или группы учеников, а не с физической и психологической подготовки. Вокальные педагоги работают со звуком, корректируя его

качество с помощью разных приёмов, наиболее распространённый из которых — «делай, как я»; нередко встречается использование отдельных образов, о работе с телом в подавляющем большинстве случаев речь даже не идёт. Но когда певец стоит на жёстких ногах (а это частое требование вокальных педагогов), звук получается прямолинейный. При твёрдой вокальной стойке всё время существует опасность форсирования звука, что ведёт к утомлению голоса и фониатрическим заболеваниям. Некоторые педагоги обращают внимание на значение психологического и эмоционального раскрепощения для пения (А. Г. Менабени [16]), разрабатывают собственные оригинальные и в разной степени эффективные системы (В. В. Емельянов [17], В. С. Козмин [18], Г. М. Троянова [19] и др.), но и они практически не учитывают работу с телом.

Урок вокально-двигательного тренинга начинается с постепенного освобождения тела от зажимов, которые так же мешают свободному естественному звуку, как и свободному естественному движению. Речь идёт не просто о полном расслаблении, а о пластичном управлении собственным мышечным тонусом в зависимости от стоящих задач. Для работы с телом используются упражнения без музыки из тренажа музыкального движения; музыкально-двигательные упражнения трансформируются в вокально-двигательные для решения конкретных певческих задач. Вокалист с зажатым телом, поющий на стеснённом дыхании, испытывает физический и эмоциональный дискомфорт. Человек, свободно дышащий и свободно двигающийся, получает радость от процесса пения.

Вокально-двигательный тренинг использует принцип *подвижного центра*

*тяжести* тела и *динамического равновесия*, который разработан в методе музыкального движения [14]. Это означает наличие внутреннего движения даже при внешне статичном положении тела певца. Атака звука становится мягкой, не травмирующей голосовой аппарат; голос начинает свободно заполнять пространство.

Большое внимание уделяется формированию *психофизической готовности к пению*. В вокально-двигательных упражнениях есть важный методический принцип: *действие опережает звук*, движение предшествует извлечению звука. Таким образом, мы готовим голосовой аппарат к принятию звука, и певцу нет необходимости мышцами проталкивать, выдавливать звук, — он льётся, принося удовольствие поющему и слушающим.

Для установки внутренних тонких координаций вокальной техники в вокально-двигательном тренинге используется крупная моторика, *активное внешнее движение*: ставятся такие двигательные задачи, которые с необходимостью включают в работу нужную для правильного звукоизвлечения гладкую мускулатуру, органы голосового аппарата. В процессе педагогического поиска было замечено, что качество вокального звука связано с различными характеристиками движения. Наше наблюдение позволило вести работу над постановкой голоса через постановку тела, с использованием движения.

Так, можно сопоставить характеристику *текучести* в музыкальном движении и вокальную *кантилену*. При вокальной работе с человеком, владеющим музыкальным движением, кантиленность в пении легко формировать с опорой на его телесный опыт. Музыкальное движение — «пение без звука»,

«пение телом» [3; 4]. Кроме того, важна *пружинность* движения для формирования способности петь в активных действиях (при ходьбе, беге, на поскоках, прыжках), а также для сохранения кантиленности звучания в пении на стаккато, маркато и т. д.

В ходе вокально-двигательного тренинга никогда заранее не объясняется *техника дыхания*, не звучат команды «вдох», «выдох». Правильное певческое дыхание формируется исподволь, с помощью физических и вокально-двигательных упражнений, звучания и интонации голоса ведущего, характера фортепианного сопровождения упражнений. Столь же важно дыхание, *дыхательность* в музыкальном движении: благодаря согласованности дыхания с музыкой тело точно передаёт музыкальную интонацию в танце.

В упражнениях вокально-двигательного тренинга используются *различные образы*: двигательные, телесные, пространственные, игровые и т. д. (бросание камушков в колодец, замешивание теста, езда на велосипеде, полёт на метле, вытягивание каната, размешивание каши в кастрюле, игра «в ладошки» и т. п.). Надо отметить, что это согласуется со сформулированным в отечественной психологии принципом *опосредствования* в становлении нового действия [20; 21]. Активное внешнее движение и внутренний образ опосредствуют правильное порождение звука и формируют вокальную технику.

Многие вокальные педагоги используют образы, среди которых наиболее часто встречаются: фокусировка взгляда в одной точке для собирания звука, образ «горячей картошки» для раскрытия глотки, образ «купола» для поднятия мягкого нёба. Но это *отдельные образы*. В вокально-двигательном тренинге разработаны

*комплексы и системы образов*, которые дают начинающему певцу возможность научиться осознанно и эффективно управлять своим голосовым аппаратом. Например, есть комплекс образов с физическими действиями для формирования навыков дыхания, опоры звука и звуковедения; развёрнутая система образов с физическими или воображаемыми действиями для тонкой работы с мягким нёбом, мышцами глотки. С помощью этих образов начинающий певец учится направлять звук в резонаторы.

Движение, опосредствованное каким-либо образом, позволяет формировать певческие навыки сначала на *непроизвольном уровне*; позже они доводятся до *осознанного* применения [20; 21]. В начале обучения педагог стремится снять самоконтроль и оценивание учеником самого себя, и только на гребне положительной динамики включается осознание: сперва просьбой о вербализации своих ощущений, позднее через совместный с педагогом анализ техники вокально-двигательных упражнений, качества их выполнения.

Вокальная задача решается не только через осмысленное действие, но и голосовое (певческое) общение с другими участниками. Этому способствует *групповая форма занятий*. Именно в групповой работе снимаются психологические зажимы, страхи перед пением в полный голос и т. д. В ходе занятий вокально-двигательным тренингом происходит активизация моторного звена звуковысотного слуха благодаря вокализации [22], налаживается координация слуха и голоса.

Организация общения и взаимодействия участников в движении и пространстве способствует слиянию голосов в хоре. Это расходится с общепринятым среди вокалистов мнением,



что сначала надо научить петь, а потом уже объединять в ансамбли. В вокально-двигательном тренинге всё происходит наоборот: не от соло к ансамблю, а *от ансамбля к соло*. Выстраивание вокального ансамбля происходит в активном физическом взаимодействии участников: в хороводах, пространственных перестроениях и т. п. Положительный результат многократно достигался на занятиях с драматическими актёрами [13; 15].

### **Этапы работы над постановкой оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» в жанре вокально-пластического действия**

Возможность петь и одновременно активно двигаться позволила перейти к художественной работе. Найденные технические приёмы были использованы нами при постановке оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика». Подобного опыта не было не только у нас, но и в целом в истории метода музыкального движения. Однако это далеко не первая попытка пластической интерпретации мирового оперного шедевра. История постановки знаменитой оперы К. В. Глюка в XX веке тесно связана с развитием свободного танца: отдельные фрагменты или акты были поставлены А. Дункан (Будапешт, 1902), Э. Жак-Далькрозом и А. Аппиа (Институт ритма в Хеллерау, 1912), Л. Н. Алексеевой (Москва, 1940, 1963–1964), П. Бауш (Вупперталь, 1975) и др. Постановка студии «Гептахор» и вокальной студии М. А. Ганешиной (Москва, 2005) уникальна тем, что объединяет академическое пение с музыкальным движением. В течение двух с половиной лет велась эта работа, в ходе которой был создан танцующий хор.

Опера «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка (1762 г., либретто Р. Кальцабиджи) является новаторским произведением, в котором впервые в истории оперного театра музыкальная драматургия начинает играть ведущую роль. Вместо серии отдельных музыкальных, вокальных и танцевальных номеров, перемежающихся речитативами, К. В. Глюк создаёт целостное музыкальное произведение, основанное на единстве литературного сюжета и непрерывности музыкального развития. Создание новой оперы совпадало со становлением такого жанра, как симфония. В. Д. Конен указывает на то, что именно К. В. Глюк своей реформой оперы повлиял на возникновение симфонии: «При всём своём ясно продуманном критическом отношении к условной драматургии оперы *seria*, Глюк бережно сохранил все её черты, которые были основой собственно *музыкальной драматургии* оперного спектакля. Структурно завершённые “монологи чувств”, с их характерной напевностью и мелодической выразительностью, встречаются во всех музыкальных драмах Глюка вплоть до самой последней. И именно эти музыкальные элементы, тормозящие театральносценическое движение оперы, сыграли роль первостепенной важности в зарождении симфонического стиля венских классиков. Путь от музыкальных драм Глюка к венской классической симфонии намечен полностью (хотя и не явно) в “Орфее и Эвридике»» [1, с. 201].

Если говорить о фабуле или сюжетной стороне оперы, то надо отметить отсутствие в ней яркого действия, открытого конфликта, всего того, что составляет суть и движущие силы драматургии спектакля. Опера трудна для традиционной постановки, в ней не хватает материала для режиссёрской

работы. Однако для нас именно данная опера открывала уникальные возможности использовать метод музыкального движения в создании спектакля, ориентироваться на музыкальную драматургию. У нас возник собственный ход, несколько отличный от сценария Р. Кальцабиджи, либреттиста оперы.

В основе либретто лежит древнегреческий миф, рассказывающий о легендарном певце и музыканте Орфее, который отправился в царство мёртвых за своей возлюбленной Эвридикой. Либретто оперы К. В. Глюка отличается от первоисточника прежде всего тем, что сам исход мифологической истории кардинально меняется. Несмотря на то, что Орфей не выполняет условия богов и оглядывается на Эвридику, они возвращают ему супругу и вознаграждают певца за преданную любовь и верность (в античном мифе Эвридика исчезает). Как понять такой поворот сюжета?

Мы трактовали миф как историю внутреннего пути человека, поиска души, преобразования. Согласно античным представлениям, миром правит судьба, или рок. В нашем сценарии Орфей встречается не только с фуриями, но и с мойрами, которые предсказывают ему его судьбу. Мойры торжествуют в тот момент, когда Орфею не удаётся выполнить поставленное богами условие, они пытаются овладеть им и управлять, как кукловод управляет куклами. В одном случае отступают мойры — если человек побеждает смерть в своей душе. Вот почему ликующе звучит ария Орфея в третьем акте — в ней только любовь к Эвридике. Амур торжествует, мойры бессильны.

В результате спектакль превратился в целостное произведение, в котором символическое осмысление и вокаль-

но-пластическая партитура едины. Благодаря непрерывности пластического действия, кантиленности движения, включённости хора и солистов в танец возникла стилистическая цельность. Важную роль в пластической драматургии играли символы и мотивы возрождения жизни, перехода смерти в жизнь. Эта идея нашла отражение в символизме пластического рисунка номеров и сцен, в переключке движений и композиционных форм, во внутреннем, часто скрытом повторении пластических тем и мотивов. Образы врат, умирающего и вновь возрастающего зерна, устремлённости движения в уходящую даль, повторяющейся встречи после расставания, отзеркаливания движения в паре, когда партнер следует «тенью» и др., — они пронизывали спектакль, как музыкальные темы. Пластический ряд не был иллюстрацией к сюжету, он предлагал свои смыслы и условную форму их выражения, некоторую надсюжетную, обобщённую, музыкально-пластическую канву спектакля. Лейтмотивом нашей «музыкально-пластической симфонии» стала надежда на возрождение в полноте бытия.

Работа над общим замыслом спектакля проходила параллельно с пробами отдельных номеров, с импровизацией по методу музыкального движения, когда в ходе слушания музыки рождается пластическая композиция, переживание, образ [3]. Из первых танцев стала проступать общая идея спектакля-действия, она сначала нащупывалась в движении, а потом уже оформлялась в слове, переносилась на понимание смысла спектакля в целом. Мы старались не навязывать определённый замысел музыке, начинали с самостоятельного проживания музыки в движении. Опишем этот процесс и приведём примеры.

Мы обнаружили, что дыхание в пении и музыкальном движении может не совпадать. Так, например, пластичский образ «вырастания из земли» требовал активного вдоха, мощного подъёма, но его необходимо было сочетать с пением, основой которого является медленный выдох. Мы пытались найти единую технику дыхания и такое движение, которое помогало бы решать вокальные задачи и одновременно было бы выразительной формой для данного образа.

Работа с первым актом оперы началась с достаточно формальных попыток, участники скорее реагировали на сюжет (оплакивание хором и Орфеем Эвридики на её могиле), чем на музыку. Она им казалась непонятной и не соответствующей содержанию сцены, словам арий и хоров. В движениях было много штампов, каких-то театральных приёмов, сама музыка одним казалась слишком медленной, другим — неоправданно красивой, спокойной, не выражающей скорбь и горе. Музыка К. В. Глюка принадлежит эпохе барокко, и для современного «уха» оказывается не совсем понятной, она звучит благозвучно, и нами плохо считываются выраженные в ней эмоции боли, страдания.

На втором этапе мы стали «выслушивать» интонацию музыки с помощью дыхания и ходьбы. Когда участники стали активно «включать» дыхание, то смогли почувствовать, что короткий вдох в музыке сопровождается длинным выдохом и в целом в ней скрыта интонация плача. После этого восприятие музыки резко изменилось, она стала вызывать сильные эмоции. Некоторые участники не могли сдержать слёз, другие говорили об охвативших их сильных чувствах, воспоминаниях. Мы

не останавливали этот процесс, не блокировали его.

Продолжив через некоторое время работу над первым актом и его хоровыми сценами, мы обнаружили, что в восприятии музыки преобладает подавленное настроение: оно выражалось в поникшей походке и понурой позе (опущенные вперёд плечи, голова, слабость тонуса, сломленная вертикаль). Изменилось и качество вокала: ухудшилась опора звука, его сила, тонус. Музыка как будто придавила участников.

На следующем этапе возникло прямое обращение к теме смерти. В работе над музыкой ригурнеля из первого акта родился танец, который мы условно назвали «Круг жизни и смерти». Хор двигался по кругу, дважды проходя через врата — врата рождения и врата смерти; при этом танцующие то постепенно опускались в движении, пригибаясь к земле, то постепенно поднимались во весь рост. Изменились чувства участников — они стали вызываться самой музыкой, за которой они начали следовать. Эти переживания носили яркий характер: многие отмечали, что им приятно «рождаться», некоторые могли расстроиться, если не успевали «родиться», когда музыка заканчивалась и круг останавливался. Мы добивались непрерывности движения, физической и эмоциональной включённости участников в исполнение музыкально-двигательной формы. Возник перелом в отношении к опере в целом, к её музыке. Она стала ближе: понятнее её язык, выраженные в ней эмоции, особая условность.

На следующем этапе возвращение к музыке хоров позволило на неё взглянуть по-новому. Найденные в ригурнеле принципы движения были перенесены на другие номера и сцены: непрерывность и «тонусность» музыки требовали

такой же непрерывности и «тонусности» движения. Только теперь надо было на движении сохранить вертикаль, медленный ход требовал активной работы ног, постоянного удержания равновесия, сложной координации. Голоса стали звучать увереннее. Так постепенно возникал образ торжественного шествия, в котором плач превращался то в мольбу, то в надежду.

В этом примере можно видеть, как углублённый контакт с музыкой приводит к трансформации переживания, личностному ответу на смыслы, переданные в музыкальных интонациях произведения [3; 23; 24]. Наша работа нацелена на организацию такого контакта, благодаря чему наряду с художественным достигаются психологические эффекты: воспитывается эмоциональный слух, развивается музыкальность как способность понимать и переживать музыку, воспринимать и откликаться на музыкальные интонации [24; 25; 26; 27].

#### **О единстве педагогических и художественных поисков**

54

В последнее время тенденции к изменению музыкального театра, только намечавшиеся несколько десятилетий назад, стали заметным и во многом определяющим явлением в художественной практике. Оставляя за скобками развлекательные жанры, традиционно сочетающие пение и танец (такие, как оперетта и мюзикл), отметим, что стремление к действенности спектакля наблюдается в серьёзных, оперных постановках.

Статичность певца, невнимание к визуальной составляющей образа на сцене подвергаются критике со стороны публики и профессионалов,

режиссёров и театроведов. о преодолении статичности и о раскрытии пластической выразительности певца задумываются вокальные педагоги. Так, В. А. Дальская ставит правомерный вопрос о необходимости пластического воплощения художественного образа в вокальном искусстве, о соединении голоса и пластики исполнителя [28]. Автор пытается найти психофизическое обоснование подхода, обращаясь к работам И. М. Сеченова, в которых подчёркивается рефлекторный характер связи эмоций и определённых движений. Остаётся не до конца понятным: как воплотить эти идеи в жизнь? Традиционно это происходит через первоначальный разрыв технической и выразительной сторон исполнения. В дальнейшем предполагается их соединение, наложение. Такой путь в педагогике представляется давно отработанным и понятным.

Нами была предпринята попытка идти в корне иначе: в своей работе с участниками спектакля мы отталкивались от их эмоциональной реакции на музыку, представляющей собой единство переживания, дыхания, пластической и вокальной интонации [29]. Основой наших поисков послужила практика музыкального движения, в которой был разработан метод выявления и воплощения эмоционального ответа на музыку во внешней двигательной форме (при этом происходит отказ от отдельного разучивания движения под счёт, повторения перед зеркалом и т. п.). Реализация принципов музыкального движения предполагает целостный импровизационный музыкально-двигательный ответ, единство переживания и действия. Это позволяет добиться естественности выразительного поведения, осмысленности

действий человека, его эмоциональной наполненности и подлинного присутствия на сцене.

Стремление к синтезу искусств в современном музыкальном театре сопровождается появлением творческих лабораторий и экспериментальных жанров. Так, среди участников нашей постановки были студенты и выпускники музыкального факультета МПГУ, актёрского факультета РАТИ (ГИТИСа), факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова, люди других профессий. Предложенная методология позволила включить в работу и сделать доступным для исполнения непрофессионалов сложное музыкальное произведение, требующее серьёзной музыкальной подготовки. Решение этой художественной задачи стало возможным благодаря единому педагогическому подходу к раскрытию и постановке голоса и формированию

индивидуальной пластики каждого на основе метода музыкального движения и производного от него вокально-двигательного тренинга.

В результате соединение пения и свободного танца придаёт спектаклю особую силу художественного воздействия, исключительную эмоциональную выразительность. Явленная в зримой форме музыкальная драматургия обостряет восприятие зрителей и участников, объединяя всех в некое общее действо, создавая художественное пространство музыкальных смыслов.

Такой экспериментальный театр не являет спектакль как законченное произведение, он не претендует на совершенство и недостижимое для обычного человека мастерство. На сцене предстают люди, приглашающие к диалогу, к совместному пути. Такой театр верит в каждого из нас.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Конен В. Д.* Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. 376 с.
2. *Айламазьян А. М.* Фестиваль «Терпсихора в Тавриде» как воплощение идеи синтеза искусств // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 98–107. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.12.24768
3. *Айламазьян А. М.* Выразительный человек: Психологические очерки. М.: Когито-Центр, 2018. 233 с.
4. Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / под общ. ред. А. М. Айламазьян. М.: Смысл, 2012. 287 с.
5. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М. – Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
6. *Desmond J. C. (Ed.).* Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance. Durham, L.: Duke University Press, 1997. 398 p.
7. *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2015. 440 с.
8. *Алексеева Л. Н.* Моя гимнастика / сост. М. К. Восканьянц. М.: Волшебный фонарь, 2017. 416 с.
9. Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / авт.-сост. А. А. Кац. М.: Изд-во Главархива Москвы, ГИС, 2007. 856 с.
10. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. М.: Классика-XXI, 2010. 248 с.
11. The Dance of the Future: Cultivating Duncan Dance for the 21st Century: Symposium Proceedings Publication 2013. Isadora Duncan International Symposium. The George Washington University, June 16–18, 2013 / V. Durham (Ed.). Washington DC, 2013. 192 p.

12. *Айламазьян А. М., Ташкеева Е. И.* Музыкальное движение как психотехника художественного переживания и метод создания музыкально-пластического спектакля // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование на протяжении жизни». 2016. № 4(16). С. 68–82.
13. *Ганешина М. А., Лотоцкая Ю. Ю.* Некоторые особенности вокально-хоровой подготовки драматических актёров. Сургут: Сургутский государственный университет, 2000. 20 с.
14. *Руднева С. Д.* Основы техники музыкального движения (основы психофизической подготовки) // Перекрёстки и параллели. Альманах № 4. М.: Волшебный фонарь, 2013. С. 76–90.
15. *Ганешина М. А.* Роль движения в раскрытии голоса. Принципы вокально-двигательного тренинга // Журнал практического психолога. 2015. № 3. С. 44–54.
16. *Менабени А. Г.* Вокально-педагогические знания и умения. М.: Прометей, 1995. 121 с.
17. *Емельянов В. В.* Развитие голоса. Координация и тренинг. СПб., М., Краснодар: Лань, 2003. 192 с.
18. *Козмин В. С.* К вопросу о выравнивании голосовых регистров в старой итальянской школе // Сборник научно-методических статей кафедры музыкально-исполнительского искусства в образовании Института искусств МПГУ «Вопросы музыкально-педагогического образования». Выпуск 5 / Под общ. ред. Г. П. Стуловой. М., Воронеж: Ритм, 2017. С. 12–20.
19. *Троянова Г. М.* Моя история. (Биография. Методика). М.: У Никитских ворот, 2013. 45 с.
20. *Гальперин П. Я.* Лекции по психологии: учеб. пособие. М.: КД Университет, 2011. 400 с.
21. *Хозиев В. Б.* Опосредствование в становящейся деятельности. Сургут: Сургутский государственный университет, Дефис, 2000. 357 с.
22. *Леонтьев А. Н.* Лекция 25. Звуковысотный слух // Леонтьев А. Н. Лекции по общей психологии / Под ред. Д. А. Леонтьева, Е. Е. Соколовой. М.: Смысл, Академия, 2010. С. 218–228.
23. *Ailamaz'ian A. M.* From Musical Experience to Personality Transformation: The Practice of Musical Movement. // Journal of Russian & East European Psychology. 2018. Vol. 55. No. 1. Pp. 15–41. DOI: 10.1080/10610405.2018.1491238
24. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
25. *Морозов В. П.* Язык эмоций и эмоциональный слух: Избранные труды 1964–2016. М.: ИП РАН, 2017. 397 с.
26. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 384 с.
27. *Торопова А. В.* Феномен интонирования в генезисе музыкально-языкового сознания // Развитие личности. 2015. № 3. С. 54–63.
28. *Дальская В. А.* Эстетика пластического воплощения художественного образа в вокальном искусстве как показатель исполнительского мастерства и ориентир для педагога // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 4. С. 94–106. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-94-106.
29. *Айламазьян А. М., Ташкеева Е. И.* Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. № 2. С. 206–244. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12161

*Поступила 15.12.2020; принята к публикации 01.03.2021*

*Об авторах:*

**Айламазьян Аида Меликовна**, старший научный сотрудник факультета психологии Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

(улица Моховая, 11, строение 9, Москва, Российская Федерация, 125009), кандидат психологических наук, aida@heptachor.ru

**Ганешина Мария Андреевна**, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1, Москва, Российская Федерация, 119435), ganeshina@yandex.ru

*Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Konen V. D. *Teatr i simfoniya: Rol' opery v formirovanii klassicheskoi simfonii* [Theater and Symphony: The Role of Opera in Forming a Classical Symphony]. Moscow: Muzyka Publ., 1975. 376 p. (in Russian).
2. Ailamaz'ian A. M. Festival' "Terpsikhora v Tavride" kak voploshchenie idei sinteza iskusstv [The Festival "Terpsichore in Taurida" as the Embodiment of the Idea of the Synthesis of the Arts]. *Kul'tura i iskusstvo*. 2017, no. 12, pp. 98–107 (in Russian). DOI: 10.7256/2454-0625.2017.12.24768
3. Ailamaz'ian A. M. *Vyrazitel'nyi chelovek: Psikhologicheskie ocherki* [Expressive Human: Psychological Essays]. Moscow: Kogito-Tsentr Publ., 2018. 233 p. (in Russian).
4. *Tantseval'nye praktiki: semiotika, psikhologiya, kul'tura* [Dance Practices: Semiotics, Psychology, Culture]. Under the general editorship by A. M. Ailamaz'ian. Moscow: Smysl Publ., 2012. 287 p. (in Russian).
5. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [Phenomenon of Music]. Moscow, Berlin: Direkt-Media Publ., 2014. 384 p. (in Russian).
6. Desmond J. C. (Ed.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Publisher Duke University Press, 1997. 398 p.
7. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [Tree of Music]. St. Petersburg: Publishing House "Kompozitor", 2015. 440 p. (in Russian).
8. Alekseeva L. N. *Moya gimnastika* [My Gymnastics]. Compiler M. K. Voskaniants. Moscow: Volshhebnyi fonar' Publ., 2017. 416 p. (in Russian).
9. *Vospominaniya schastlivogo cheloveka. Stefanida Dmitrievna Rudneva i studiya muzykal'nogo dvizheniya «Heptachor» v dokumentakh Tsentral'nogo moskovskogo arkhiva-muzeya lichnykh sobranii* [Memories of a Happy Person. Stefanida Dmitrievna Rudneva and the Studio of the Musical Movement "Heptachor" in the Documents of the Central Moscow Archive-Museum of Personal Collections]. Author and compiler A. A. Kats. Moscow: Glavarchive of Moscow Publ., State Information System, 2007. 856 p. (in Russian).
10. Zhak-Dal'kroz E. *Ritm* [Rhythm]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2010. 248 p. (in Russian).
11. The Dance of the Future: Cultivating Duncan Dance for the 21<sup>st</sup> Century: *Symposium Proceedings Publication 2013. Isadora Duncan International Symposium*. The George Washington University, June 16–18, 2013. Ed. by V. Durham. Washington DC, 2013. 192 p.
12. Ailamaz'ian A. M., Tashkeeva E. I. Musical Movement as Psychotechnics of Artistic Experience and a Method of Creation of Musical and Plastic Performance. *Vestnik kafedry UNESCO*

- “*Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie*” = *Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education*”. 2016, no. 4(16), pp. 68–82 (in Russian).
13. Ganeshina M. A., Lototskaya Yu. Yu. *Nekotorye osobennosti vokal’no-khorovoi podgotovki dramaticheskikh akterov* [Some Features of Vocal and Choral Training of Dramatic Actors]. Surgut: Surgutskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2000. 20 p. (in Russian).
  14. Rudneva S. D. *Osnovy tekhniki muzykal’nogo dvizheniya (osnovy psikhofizicheskoi podgotovki)* [Basics of the Technique of Musical Movement (Basics of Psychophysical Training)]. *Perekrestki i paralleli*. Almanac No. 4. Moscow: Volshebnyi fonar’ Publ., 2013, pp. 76–90 (in Russian).
  15. Ganeshina M. A. *Rol’ dvizheniya v raskrytii golosa. Printsipy vokal’no-dvigatel’nogo treninga* [The Role of Movement in the Disclosure of the Voice. Principles of Vocal and Motor Training]. *Zhurnal prakticheskogo psikhologa* [Journal of Practical Psychologist]. 2015, no. 3, pp. 44–54 (in Russian).
  16. Menabeni A. G. *Vokal’no-pedagogicheskie znaniya i umeniya* [Vocal and Pedagogical Knowledge and Skills]. Moscow: Prometei Publ., 1995. 121 p. (in Russian).
  17. Emelianov V. V. *Razvitie golosa. Koordinatsiya i trening* [The Development of the Voice. Coordination and Training]. Saint-Petersburg, Moscow, Krasnodar: Lan’ Publ., 2003. 192 p. (in Russian).
  18. Kozmin V. S. *K voprosu o vyravnivanii golosovykh registrov v staroi ital’yanskoj shkole* [On the Question of Voice Register Alignment in the Old Italian School]. *Sbornik nauchno-metodicheskikh statei kafedry muzykal’no-ispolnitel’skogo iskusstva v obrazovanii Instituta iskusstv MPGU “Voprosy muzykal’no-pedagogicheskogo obrazovaniya”*. Issue 5. Under the general editorship by G. P. Stulova. Moscow, Voronezh: Ritm Publ., 2017, pp. 12–20 (in Russian).
  19. Troyanova G. M. *Moya istoriya. (Biografiya. Metodika)* [My Story. (Biography. Methodology)]. Moscow: U Nikitskikh vorot Publ., 2013. 45 p. (in Russian).
  20. Gal’perin P. Ya. *Lektsii po psikhologii* [Lectures on Psychology]. Textbook. Moscow: KD Universitet Publ., 2011. 400 p. (in Russian).
  21. Khozиеv V. B. *Oposredstvovanie v stanovyashcheisya deyatel’nosti* [Mediation in Emerging Activities]. Surgut: Surgutskii gosudarstvennyi universitet, Defis Publ., 2000. 357 p. (in Russian).
  22. Leontiev A. N. *Lektsiya 25. Zvukovysotnyi slukh* [Lecture 25. Sound Pitch Hearing]. *Lektsii po obshchei psikhologii* [Lectures on General Psychology]. Edited by D. A. Leontieva and E. E. Sokolova. Moscow: Smysl Publ., 2000, pp. 218–228 (in Russian).
  23. Ailamaz’ian A. M. *From Musical Experience to Personality Transformation: The Practice of Musical Movement*. *Journal of Russian & East European Psychology*. 2018, vol. 55, no. 1, pp. 15–41. DOI: 10.1080/10610405.2018.1491238
  24. Asafiev B. V. *Muzykal’naya forma kak protsess. Kn. 1 i 2* [Musical Form as a Process. Books 1 and 2]. Leningrad: Muzyka Publ., 1971. 376 p. (in Russian).
  25. Morozov V. P. *Yazyk emotsii i emotsional’nyi slukh: izbrannye trudy 1964–2016* [The Language of Emotions and Emotional Hearing: Selected Works 1964–2016]. Moscow: Psychology Institute RAS Publ., 2017. 397 p. (in Russian).
  26. Teplov B. M. *Psikhologiya muzykal’nykh sposobnostei* [The Psychology of Musical Abilities]. Moscow: Nauka Publ., 2003. 384 p. (in Russian).
  27. Toropova A. V. *Fenomen intonirovaniya v genezise muzyka’no-yazykovogo soznaniya* [The Phenomenon of Intonation in the Genesis of Musical-Linguistic Consciousness]. *Razvitie lichnosti = Development of Personality*. 2015, no. 3, pp. 54–63 (in Russian).



28. Dalskaya V. A. The Aesthetics of the Plastic Embodiment of the Artistic Image in the Vocal Art as an Indicator of Performance Skills and a Guide for the Teacher. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 4, pp. 94–106 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-94-106.
29. Ailamaz'ian A. M., Tashkeeva E. I. Muzykal'noe dvizhenie: pedagogika, psikhologiya, khudozhestvennaya praktika [Musical Movement: Pedagogy, Psychology, Artistic Practice]. *Kul'tura i iskusstvo*. 2014, no. 2, pp. 206–244 (in Russian). DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12161.

*Submitted 15.12.2020; revised 01.03.2021.*

*About the authors:*

**Aida M. Ailamaz'ian**, Senior Researcher of the Faculty of Psychology of Lomonosov Moscow State University, (Mokhovaya Street, 11/9, Moscow, Russian Federation, 125009), PhD in Psychology, aida@heptachor.ru

**Maria A. Ganeshina**, Associate Professor at the Department of Music and Performing Arts of Fine Arts Institute of Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), ganeshina@yandex.ru

*The authors have read and approved the final manuscript.*