

Ключові слова: звуковий дизайн, кіно звук, звуковий простір, шум, шумологія.

Usova Anna. Sound design in the cinema: theoretical understanding in the music science. The article discusses the theoretical understanding of the phenomenon of sound design in film. Sound design as a scientific term originated recently. In researches of contemporary authors, it's regarded as an independent phenomenon of musical science, which has its own forms of functioning. Sound design finds its theoretical substantiation in the concept of sound-screen spaces, in diegetic sound analysis model and in noisology.

Key words: sound desing, film sound, sound-screen space, noise, noisology.

Тетяна Кривошея

«МАНДРУЮЧИ ЛАБІРИНТАМИ ЧУТТІВ...»: ЗАСАДИ «НИЗОВОЇ» ЕСТЕТИКИ НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛІСТИЧНОГО ТРИПТИХУ І. КАЛЬВІНО «ПІД СОНЦЕМ ЯГУАРА»

У предметне поле сучасної гуманітаристики все активніше залучаються та набирають *актуальності* так звані «низькі» фізіологічні відчуття, які довгий час перебували поза генеральними дослідними стратегіями естетиків, культурологів, мистецтвознавців. У чіткій ієрархії чуттєвості, встановленій в межах класичної естетики, чуття нюху та смаку (у меншій мірі дотику) вважались непридатними для передачі естетичних переживань та були радикально протиставлені «інтелектуальному» зору та слуху, отже, набули сталих низових конотацій та надовго опинились на «лаві» аутсайдерів.

Теоретичне оформлення дослідницького поля «низової»¹ естетики у контексті некласичного гуманітарного дискурсу відбувається у декількох напрямках: по-перше – це один із варіантів відповіді на «втрату» чуттєвої відповідності як симптоматику сучасної культури (звідси й травматичні метафори культури, такі як «культурні протези» (Г. М. Маклюен), «ділексія зору» (П. Вірільйо), «фасцінація» слуху (К. Адібєков), «тіло що розп'яте екраном» (Ж. Дельоз), тіло як девайс (Орлан). Також, теоретична незацікавленість «низовою» чуттєвістю напряду пов'язана із формуванням логоцентричної світонастанови як браку присутності (Г. У. Гумбрехт). Логоцентрична «культура значення», нівелюючи «культуру присутності»,

¹ Термін ввела у науковий оббіг Мадаліна Діакону (Mădălina Diaconu) румунський естетик феноменологічного спрямування, концептуалізуючи естетичні чинники «фізіологічної» чуттєвості (ольфакторика, тактильність, смак) [4].

створювала механізми дистанціювання (зір, теорія, мова, наука) та позбавлялась цінності безпосередності та відчуження тут-буття [1].

В такому методологічному та змістовному ракурсі ми здійснили аналіз новелістичного циклу Італо Кальвіно «Під сонцем ягуару», який замислювався автором у якості спроби розібратись до чого призводить втрата чуттєвості сучасною людиною і якими шляхами можна формувати нову чуттєву «досвідченість», – це стало *метою* даної статті. Причому опублікована у 1986 році збірка новел складалась із творів, які мали би відображати п'ять чуттів. Але на момент смерті Кальвіно (1985 р.) він встиг написати лише три твори: про нюх – «Ім'я, ніс», смак – «Під сонцем ягуара» та слух – «Цар-слухач»¹. Цікаво, коли Кальвіно замислив написати цикл, для нього важливо було не скільки «зробити» книгу, а, мандруючи лабіринтами чуттів «змінити самого себе» [3].

Перша новела «Ім'я, ніс» відповідає історію про пошук коханої жінки. Знаковим є й той факт, що новелістичний триптих вийшов приблизно водночас із романом Зюскінда «Запахи», хоча за згадками самого Кальвіно, новела, присвячена нюху замислювалась ще на початку 70-десятих. А як окремий твір «Ім'я, ніс» новела була опублікована у журналі «Плейбой» у 1972 році. Що цікаво, в цей час письменник переїжджає до Парижу і починає активне спілкування із Бартом та Фуко.

І це дійсно символічно, оскільки приблизно в цей час в гуманітарному дискурсі і помітно особливе зацікавлення естетикою «низьких» чуттів. Виникають численні спроби не тільки описувати дані чуттєві модуси, а й аналізувати їх, шукаючи адекватний понятійний апарат. І, дійсно, старт цієї хвилі відбувся, все-таки, в надрах літератури. Що характерно, і Зюскінд, і Кальвіно знаходять серединний шлях оповіді про нюхові здатності, уникаючи зайвий психологічний біологізм та клішовані підходи з боку культури парфумів та пахоців, який досить активно просувається «по лінії» демократизації продажу та споживання ароматів.

В новелі фігурує звичний для Кальвіно символ лабіринту. Твір складається із трьох історій мандрівників по лабіринту у пошуках коханої жінки. Причому всі вони – представники різних культур та епох, але образ «пряного лабіринту» об'єднує та тримає їх у одній смисловій площині. Немов би перед глядачами розгортається драма з переодяганнями – герої ті ж самі, а костюми, декорації та антураж – інші.

Перша сцена, яку ми умовно назвемо «Лабіринт-І», відбувається в Парижі другої половини XVIII – першої половини XIX ст. (час

¹ См.: [2].

визначається приблизно, враховуючи й ту обставину, що на балу герої танцювали вальс). Дійсно, французький культурний контекст є необхідною та знаковою площиною для розгортання ольфакторної проблематики: епоха констатується як кліше, що налаштовує читача до впізнаного. Відповідно таке налаштування повністю справджує наші очікування.

Символічно, що головного героя звать Сен-Каліст (ще один натяк на епоху класичної естетики). Він зустрічається на маскарадї із прекрасною незнайомкою, але наступає північ (знов-таки, час-кліше) і жінка несподівано їде, не даючи герою жодного шансу нової зустрічі. Все що він про неї «знає» – це аромат її витончених парфумів (звісно, за сюжетом, герой був знавцем та поціновувачем ароматів).

Наскільки вдалим буде пошук (блукання по лабіринту) коханої жінки для головного героя, враховуючи допомогу знавця ароматів та запахів власниці магазину парфумів мадам Оділь? Її «методичний геній» виступає в ролі поводиря по лабіринту, але замість клубка ниток у неї ароматні шлейфи та ароматичне «невагоме павутиння із акордів, консонансів, дисонансів, контрапунктів, модуляцій та прогресій» [2, с. 366]. Реконструкцію імені-запаху вона розпочинає із простої типологізації характерів жінок: власниця магазину парфумів розрізняє типажі за основними групами ароматів: квітковий, фруктовий, пряний або східний аромат. Звичайно, цей шлях по лабіринту пахощів-імен приводить у тупик – занадто спрощена схематизація не годиться для таємничої незнайомки. Це основна сюжетна канва «Лабіринту-І». Та, зрозуміло, що Кальвіно у своєму «фірмовому» стилі включає у лабіринт і читача, який перевіряє власні відчуттєві враження від ароматів та запахів, їде за Сен-Калістом.

Сен-Каліст, немов, блукає по лабіринту запахів («пряний лабіринт») у пошуках саме того аромату. Дана подорож, з одного боку, не є «класичною» мандрівкою – нікуди йти непотрібно, лабіринт запахів знаходиться водночас поряд, але за напругою ольфакторного детективу ціль здається недосяжно далекою.

Сам шлях пошуку – це феноменологія запаху, який витканий тільки із парадоксів: його неможна ні забути, ні зберігати у пам'яті; запах випаровується, відповідно необхідно «поспішати». Але бистрота ніяк не впливає на раптовість впізнання «того самого» запаху, який вже відчували – включається якийсь інший механізм. Кожне враження від нового аромату перетворюється на перепону, що віддаляє пригадування (тому що водночас знати запах та впізнати його – ще один парадокс ольфакторики (досвід співвіднесення запахового враження із присутністю)).

Як герой класичної епохи, Сен-Каліст намагається обґрунтувати пошук в категоріях логоцентристського дискурсу. Алфавіт нюху – утопічна спроба представити нюхову здатність у вигляді логічних конструктів-означень із власною класифікацією та типологізацією (такої собі бібліотеки ароматів, яку може впорядкувати та систематизувати лише людина із особливими розумовими талантами. Тому що «тільки завдяки найсуворішому порядку в думках можна впоратись із сонмом невлонимих випаровувань» [там само, с. 367]. Складаються «до купи» ольфакторні характеристики і із них має викристалізуватися ім'я людині. Запахи, на думку Кальвіно, як букви «лексичного запасу» ольфакторних вражень формують суть людини (його ім'я). Пошук запаху – пошук імені. «Дати ім'я потрясінню мого нюху», – стає генеральним рефреном не тільки для героя «Лабіринту-I», а для всіх героїв новели «Ім'я. Ніс».

Нюховий «Лабіринт-II» несподівано переводить історію у русло «низової» ольфакторики: герой другої оповіді (напівлюдина/напівтварина), також шукає «Її», шукає свою самицю. Але цей лабіринт кружляє серед природних запахів трав та землі, людина-тварина разом із читачем йде по ньому в надії вийти на слід «свого» запаху.

Для Кальвіно важливо представити всі аспекти ольфакторного дискурсу, він у такий спосіб розмірковує про сутність «низових» відчуттів як базових для становлення людини та культури. Ніс та дотик – ось два основних модуса чуттів, завдяки яким людина набувала досвід ідентифікації. «Навіщо дивитись, коли можна понюхати?» – даним питанням Кальвіно руйнує звичну ієрархію чуттів.

Що цікаво, на початку новели Кальвіно описує майбутню людину як людину без носу. Звичайно, ніс – це не орган, а антропологічна характеристика відчувати світ на запах, яка, на думку італійського письменника, уходить назавжди: «Забудеться алфавіт нюху, – а із його літер складались вокабули безцінного лексичного запасу, – і запахи зробляться безіменними, безгласними, невпізнаними» [там само, с. 364].

Відповідна оповідальна лінія «Лабіринту-II» має продемонструвати первинну значущість нюху: дана здатність є більш важливою, ніж естетична витонченість відчувати «зроблені» аромати. Завдяки їй людина приходить до безпосередності імені, а не імені-маски, імені-маскування. Відомо, що історія парфумів, принаймні в європейській культурі, – це історія суспільних статусів та стандартів. Демократизація споживання парфумів, здійснена за допомогою революційного винаходу Коко Шанель синтезованих ароматів, дозволила перевести ольфакторний дискурс у

площину «практик себе». Пошук власного аромату часто стає шляхом до власної ідентифікації, коли, дійсно, тіло «не обдуриш».

Така постановка питання логічно відкриває напрямок до «Лабіринту-III», герой якого мандрує Лондоном «наших днів» у пошуках своєї коханої жінки. Світовий мегаполіс, відсутність імен головних героїв (на відміну від персоніфікованих персонажів «паризького лабіринту») має продемонструвати сучасний статус запахів та ароматів. Але проблема тут полягає глибше, ніж про неї можна судити, виходячи із первинних посилів – безособовість, уніфікованість, «фізіологічність», всіх тих характеристик, які в сукупності «тягнуть» на предикат «бездуховного» (характеристику, яка, на наш погляд, є дискредитованою та претензійною, так само і як слово «духовність», принаймні в контексті естетичного дискурсу).

Саме нарочита «дегуманізація» «Лабіринту-III» спонукає до виходу на площину «чистої» чуттєвості, не «приправленої» ароматами та художніми надбудовами (наскільки це можливо у літературному тексті – а це й є майстерність та чуттєва «прозорливість» Кальвіно). Не будучи моралістом, письменник доводить, що навіть у безособовому урбанізованому просторі великого міста у людини завжди залишається його найважливіша сутнісна характеристика – ім'я-запах.

Відомо, що саме художня література найбільш активно та плідно опрацьовує ольфакторні прояви людської чуттєвості (М. Пруст, О. Уайльд, Ж.-К. Гюїсманс, П. Зюскінд). Складно (поки що?) уявити ольфакторну музику, ольфакторний живопис, ольфакторну архітектуру. Принаймні ольфакторність найбільш адекватно може бути втілена (і втілюється) у мистецтвах, які тяжіють до синтетичності: скажімо, у театрі та кіно. Також можна припустити, що проблема репрезентації «низової чуттєвості» в мистецтві починає актуалізуватись у той час, коли художній текст входить у буденність та, навпаки, коли буденність стає художнім текстом.

І на кінець, чи привів «пряний лабіринт» героїв до своїх коханих? Привів, але за законами новелістичного жанру (який передбачає, все ж таки, стислість та швидку розв'язку) всі жінки загинули. Така розв'язка була зумовлена, на нашу думку, приблизно тим же самим, що і закон про неможливість продовжувати казку після весілля головних її персонажів (законами жанру не передбачено).

Відповідно наприкінці новели лабіринт знову розімкнувся і до імені-запаху (який, все-таки герої знайшли) додався ще один – запах переходу у тлін та вічність (а це вже зовсім інша історія).

Друга новела має назву «Під сонцем ягуара» і присвячена дослідженню феномена смаку. Вперше була опублікована також при житті (1982) і мала

іншу назву – «Смак. Знаю». Вражений подорожжю до Мексики, Кальвіно відкриває мексиканську смакову культуру через пізнання нових екзотичних блюд і задається питанням – як можливе пізнання культури через їжу (такий собі гастрономічний туризм, перший змістовний шар новели).

Для Кальвіно є очевидною одна риса сучасної культури – споглядання екзотичних куточків світу ні в якому разі не наближає туриста до внутрішнього глибокого розуміння культури. В дусі Бодрійяра він наголошує, що турист у звичному режимі накопичення вражень навіть давні сакральні ритуали та споруди може перетворити на жалюгідну подобу та сурогат. Адже все що є доступним зору можна побачити на екрані, не встаючи із крісла. Відповідно таке «зорове налаштування» формує і туриста-споживача, який маючи всі сучасні комфортні приладдя для переміщень перетворює подорож на фіксацію баченого із подальшим його переглядом.

Альтернативною такому «споживанню» культур у Кальвіно стає справжня мандрівка: несвідоме освоєння нового середовища (коли гастрономічна мова змінюється від міста до міста) збагачує запас слів та емоцій. Таке проникнення передбачає зміну звичного способу харчування, коли турист «нову країну засвоює, пропускаючи через шлунок її флору, фауну та культуру» [там само, с. 379].

Цікавим у гастрономічних мандрах є не тільки факт що їдять, а і які пристрої та техніки використовують для розмішування, нарізання, накладання тощо. Ця «справжня» мандрівка (якщо її класифікувати в категоріях ієрархії чуттів) мала всі шанси зайняти останнє місце. Та для сучасної людини такий шлях може наповнити не менш гострими та глибокими враженнями.

Але не варто вбачати в даній новелі лише критику туристичного «споживання» країн. Насправді це ще один лабіринт – смаковий – блукання яким відкриває невпізнанне у собі самому (другий змістовний шар).

Загальна канва оповіді досить проста – подружжя, мандруючи Мексикою, відкривають нові смакові враження. При чому здатність до сприйняття витонченості смаку у дружини проявляється сильніше, ніж у чоловіка. Сенс справжніх взаємин можна зрозуміти, навчившись відкривати смаки через іншу людину.

Саме в цьому і полягає нюанс перекладу слова «впізнавати смак», «смакувати» який Кальвіно виносить замість епіграфа на початок новели. Крім прямого значення, пов'язаного із їжею та гастрономією, дане дієслово «sapio» перекладається як «відчути безпосередньо» (в іншому варіанті відчути нутром). Причому такого типу знання як знання-мудрість (sapienza) перевершує знання-вченість (scienza) [там само, с. 378]. Дане

сміслові розходження ми можемо знайти і в слові «смак» та «естетичний смак», що також зайвий раз доводить необхідність враховувати та рахуватись із антропологічними витоками естетичної чуттєвості.

Розкриваючи такі філологічні нюанси, Кальвіно доводить ідею про те, що «низькі» чуття можуть стати непоганим орієнтиром для мандрівки по лабіринтам власної душі (а не тільки шлунку). Через «смакову взаємність» можна краще відчутти людину. Письменник навіть порівнює подружню трапезу із подружнім ложе – лише в єднанні окремих індивідуальних вражень відчуття та почуття набувають завершеності та цілісності.

Якщо у першій новелі запах репрезентує сутність людського «я», то смак в новелі «Під сонцем ягуару» – це сакральний інструмент взаємного обміну. Практикуючи таку смакову взаємність, подружжя відкриває досить несподівані архаїчні контексти смакування.

Експедиція до жертovníка ацтеків спонукає героїв зрозуміти сутність принципу людських жертвоприношень – сакральність поїдання жертвоної плоті (як це здійснювалось в архаїчних культурах) символізує безкінечність життя та космосу. Поїдання один одного як метафоричний канібалізм знищує границі між тілами, «осіняючи собою всякий любовний зв'язок» [там само, с. 380]. І далі: «Ми також поїдаємо один одного, але робимо вигляд, що не помічаємо та не звертаємо увагу на смак» [там само, с. 381].

Таке культурно-антропологічне знання здійснюється паралельно із дегустацією смаків блюд, які переживаються безпосередньо, без теоретичних опосередкувань та концептуальних узагальнень. Архаїчна первинність їжі дозволяє зануритись у ті шари колективного несвідомого, що відкривають сакральну сутність смакування: через їжу бути водночас тим хто поїдає і тим, кого поїдають інші (такий собі уроборос їжі).

Відповідно шлях, який проклали герої по новим місцях та смакам в кінцевому варіанті привів їх до самих себе (це і є альтернативою традиційному туристичному маркуванню вражень). Їх гастрономічний лабіринт відкриває подружній парі справжнє, немотивоване відчуття єдності, коли розділяючи їжу вони об'єднуються у одне ціле.

І, нарешті, остання новела присвячена блуканню по слуховому лабіринту. На написання твору про сутність слуху Кальвіно надихнуло есе Р. Барта¹ про мовленевий гул: письменник ідею розвинув та додумав, основні матеріали стали основою сюжету опери (Кальвіно виступив лібретистом). Як закінчений твір новела побачила світ у 1984 році під назвою «Цар-Слухач».

¹ Див. : Барт Р. Гул языка / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / [пер. с фр. Г. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – с. 541–544.

Якщо перші дві новели – це новели про пошук та набуття, то третя – про втрату – втрату голосу.

Ось коротка фабула новели: правитель сидить на троні («прикутий» до трону у палаці-тюрмі) і не може встати з нього (і буквально, і метафорично), аби не загубити його і, відповідно, не бути позбавленим влади. Та такий стан компенсується особливою слуховою чутливістю: він досконало навчився розпізнавати всі шуми, циклічне повторення яких гарантує його стабільність. Він спілкується із світом тільки за допомогою слуху. Світ через вуха – єдина можливість не загубити зв'язок із оточуючим тронний зал палацом, містом, людьми. І все що відбувається із правителем – це те, як уважно він прислуховується та вслуховується у оточуючий світ. Вигляд слухового лабіринту, яким блукає головний персонаж повторює анатомічні лінії великого вуха. Навіть архітектура палацу, немов би, наслідує анатомію вуха – павільйони вушної мушлі, східці напівкруглих каналів, тимпани барабанних перетинок. Цар стає заручником своєї чуттєвої здатності: тривожність, неспокій, підозра виникають внаслідок гіперболізованого відчуття.

У новелі, присвяченій слуху виникає ремінісценція хрестоматійного образу печери Платона. Але на відміну від платонівської печери, яка символізувала чуттєвий світ людини і протиставлення «нижчих» чуттів «вищим», у Кальвіно платонівська ремінісценція символізує обмеження присутності людини, коли вона делегує дану відсутність слуховій проникливості.

Раптово у звичному тривожному прислуханні далекого гулу середмістя правитель-заручник вловлює спів молодої жінки, який його приваблює та заради якого він готовий забути про обережність та безпеку – підвестися із вийти назовні. «Встати з трону», поспішити на звук прекрасної пісні – ось нові думки, якими він намагається подолати слуховий лабіринт. Та одного дня коханий голос перестає долимати до нього, розчиняючись у загальному людському гомоні. Втрата жінки, як втрата голосу – спів загубився у загальному шумі міста, був поглинений їм. Відповідно слуховий лабіринт заводить героя у глухий кут, прирікаючи на відчай німоти.

Таким чином проблема невміння контактувати зі світом, «чуттєва німота» – головна проблема задуму Кальвіно, яку він зміг реалізувати у трьох новелах. Відомо, що письменник активно працював над творами про дотик та зір, збереглись окремі папки матеріалів. Невисловлені думки с приводу даних чуттєвих модальностей можуть посісти окреме місце у дослідженні творчості Кальвіно.

В контексті нашої статті новелістичний триптих «Під сонцем Ягуару» дозволив проілюструвати, яким чином втрата здатності користуватись всім чуттєвим потенціалом людини знецінює саму людину, позбавляє її адекватного спів-відчування інших і самої себе. Причому «низьким» чуттям Кальвіно залишає надію на повернення («Ім'я, ніс», «Під сонцем ягуара»), дозволяючи персонажам встановити контакт зі світом, чуттєво «підтягнутись» до нього. У третій новелі, навпаки, загострене відчуття (слух) ще більше дистанціює героя від світу, руйнуючи всі можливі шляхи до того, аби той позбувся страхів та несвободи. Письменник неодноразово зазначав: сучасна людина перетворилась із «Homo Sapiens» на «Homo Legens», але не ставши мудрішою, ніж була раніше – масштаби досвіду тексту не виходять за межі білої сторінки твору [3, с. 151]. Тому варто спробувати пройти ще один шлях – у бік «виховання чуттів», аби у вигляді простих («низьких» «нешляхетних») відчуттів наблизитись до тих необхідних речей, які людина більше не сприймає, але без яких вона не може відчутти себе.

1. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт / [пер. с англ. С. Зенкина]. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 184 с.
2. Кальвіно И. Если однажды зимней ночью путник / И. Кальвіно. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 422 с.
3. Danzi Donatella Il mondo scritto dei sensi di Italo Calvino / Donatella Danzi // Revista de Filología Románica. – 2007. – P. 140–153. // [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0707330140A/9700>.
4. Diaconu Mădălina. Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste / Mădălina Diaconu // Contemporary Aesthetics. – 2006. – Vol. 4. // [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385>.

Кривошея Тетяна. «Мандруючи лабіринтами чуттів...»: засади «низової» естетики на прикладі новелістичного триптиху І. Кальвіно «Під сонцем ягуара». На прикладі новелістичного циклу І. Кальвіно «Під сонцем Ягуара» доводиться евристичний та методологічний потенціал «низової» естетики.

Ключові слова: «низова» естетика, естетика «нижчих» чуттів, Кальвіно, запах, смак, слух.

Кривошея Татьяна. «Путешествуя лабиринтами чувств...»: основания «низовой» эстетики на примере новеллистического триптиха И. Кальвино «Под солнцем ягуара». На примере новеллистического цикла И. Кальвино «Под солнцем ягуара» обосновывается эвристический и методологический потенциал «низовой» эстетики.

Ключевые слова: «низовая» естетика, естетика «нижних» чувств, Кальвіно, запах, вкус, слух.

Kryvosheya Tatyana. «Traveling through labyrinth...»: essentials of vulgar aesthetics based on the example of novelistic triptych «Under the Jaguar Sun» by I. Caivino. We prove heuristic and methodological potential of «downstream» aesthetics (the example of novelistic cycle I. Calvino «Under the Jaguar Sun»).

Key words: «downstream» aesthetics, aesthetics of «lower» senses, Calvino, smell, taste, hearing.

Олена Касьянова

ОСОБЛИВОСТІ ПЛАСТИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СПІВАКА-АКТОРА ОПЕРНОГО ЖАНРУ

Світовий музичний театр початку третього тисячоліття характеризується проявами ряду тенденцій, серед яких провідне місце посідають: художня реконструкція старовинних опер, традиційне вирішення опер різних історичних епох і національних шкіл, спроби оновлення старовинних та класичних опер шляхом використання новітніх арт-технологій, переносу часу і місця дії в реалії сьогодення, створення нових поліжанрових творів – танцопер. Сучасні пошуки та експерименти в музичному театрі на тлі активного синтезу мистецтв спричиняють підвищення вимог до створення вокально-сценічного образу в опері, зростання ролі пластично-хореографічної підготовки співака. Аналіз праць музикознавців, театрознавців, балетознавців з оперної проблематики свідчить про відсутність комплексного дослідження системи підготовки співака-актора, що обумовлює *актуальність* обраної теми. Визначення змісту і характеру підготовки співака-актора в контексті формування професійної музичної освіти обумовлює основну *мету* даної публікації.

Підвалини сучасної сценічної виразності актора були закладені Ф. Дельсартом і Е. Жак-Далькрозом.

Вивчаючи «тілесні рухи», пластичну виразність людини в повсякденному житті та екстремальних ситуаціях, Ф. Дельсарт систематизував міміку і жести за їх смисловим значенням й емоційним забарвленням. І хоча його система не збереглася в письмовому вигляді, вона була відновлена за записами його учнями (в Росії – С. Волконським [2]) і отримала широке розповсюдження у театральній практиці першої половини ХХ століття, у підготовці вчителів руху і танцю.