

**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.

Е. Жак-Далькроз [6], навпаки, вважав, що рух стає мистецтвом завдяки ритму, тому приділяв велику увагу пластичному втіленню музики, пластичній і ритмічній виразності актора. Він вважав, що для повного і швидкого оволодіння ритмікою, емоційним характером і образним змістом музичного твору той повинен бути «тілесно пережитий» та перетворений у русі. Його теорії отримали сценічне втілення в ритмопластичних інтерпретаціях різноманітних музичних творів першої половини ХХ століття.

Ідеї Ф. Дельсарта і Е. Жак-Далькроза знайшли свій творчий розвиток у вихованні актора музичного театру в контексті режисерської діяльності К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, Л. Курбаса.

Визначаючи провідну роль співака-актора в музичній виставі, К. Станіславський вважав, що співати в опері – це перш за все діяти. Розроблену ним для драматичного театру методологію акторської творчості («систему Станіславського») [16], він екстраполював на театр музичний. Оперні вистави К. Станіславського презентували різноманітні жанри музичного театру: казковий («Снігуронька» М. Римського-Корсакова), романтичний («Ріголетто» Дж. Верді), комедійний («Таємний шлюб» Д. Чимарози), народну драму («Борис Годунов» М. Мусоргського), лірико-побутовий («Евгеній Онегін» П. Чайковського). Умовні форми оперної вистави він наповнював психологічним змістом, живими почуттями і поведінкою. На заняттях в Оперній студії, на репетиціях у театрі К. Станіславський домагався від виконавців одночасного відчуття в собі співака і актора, спираючись на підготовку тілесного апарату до втілення ролі і точної передачі її внутрішнього життя.

Один з реформаторів театру Вс. Мейєрхольд став творцем біомеханіки, яку вважав дієвим засобом виразності нової театральної естетики першої третини ХХ століття [11]. За її законами, шлях до образу, почуття треба починати не з переживання, не «зсередини», а ззовні – з руху актора, чие добре натреноване тіло Вс. Мейєрхольд порівнював з ідеальним механізмом, ідеальним музичним інструментом. Новаторством його системи стало виховання актора нового – колективістського – типу, акцент на групі, а не на особистості, що потребувало у виставі одночасного тісного співробітництва та взаємодії усіх виконавців. Основні принципи системи Вс. Мейєрхольда були закладені ним ще у 1911 році при постановці опери «Орфей і Евридіка» Х. В. Глюка. Мізансценічна розробка режисером другого акту – «Біля воріт Аїда» – передбачала одночасне виконання різних рольових завдань майже двомастами хористами, співаками-солістами,

танцівниками кордебалету, які, синтезуючи вокально-пантомімічно-хореографічні засоби виразності, відтворювали картину Елізіуму.

Український режисер-новатор Л. Курбас, як і Вс. Мейєрхольд, захоплювався пошуками пластичних принципів режисури, створенням нової акторської техніки, використанням художніх стилів минулого. У власній театральній діяльності він синтезував надбання європейського, російського, східного театрів, поєднав різні мистецькі течії та стилі: традиційно-реалістичний, умовно-реалістичний, побутово-психологічний, народний гротеск. Основоположними принципами його режисури стали природа сценічного перетворення, закони композиційної рівноваги, протистояння, ритмічного повтору, динамічного наростання. Свої новаторські ідеї Л. Курбас застосував у Державній українській музичній драмі, що утворилася на противагу Київській міській опері, яка ігнорувала постановку опер українською мовою. Вже в першому сезоні новоствореного театру (1919) Л. Курбас у співпраці з хореографом М. Мордкіним ретельно розробили поліфонічну пластичну партитуру хорових картин і мізансцен до опер М. Лисенка «Утоплена», «Тарас Бульба», С. Монюшка «Галька», застосовуючи досягнення тогочасного європейського режисерського театру, творчий доробок антрепризи С. Дягілева «Російські сезони». Втілення нових ідей потребувало підготовки нового – універсального актора-інтелектуала, «розумного арлекіна» (термін Л. Курбаса) [9, с. 854], який би віртуозно володів своїм тілом. Режисер застерігав від однобічного застосування біомеханіки, яка могла спростити психологічну розробку ролі. В роботі над виставою Л. Курбас звертав увагу не лише на виразність художнього слова, інтонаційне забарвлення співу. В системі підготовки актора він активно застосовував мімодраму, пластику, танець. Мистецтво сценічного руху його актори опановували за системою Е. Жак-Далькроза [6]. Мистецтвом жесту Ф. Дельсарта вони оволодівали за книгою С. Волконського [2]. Мистецтво хореографії викладав М. Мордкін, знайомлячи акторів з новітніми виразними засобами і прийомами, які дозволяли розширити їх виконавські можливості.

Творчі знахідки режисерів-новаторів першої половини ХХ століття в контексті універсальної підготовки оперного співака-актора знайшли свій подальший розвиток в теоретичному і практичному доробку їх послідовників.

В. Ванслов як головне завдання співака-актора в оперному театрі визначив «<...> створення вокально-сценічного образу, який вірно розкриває музично-драматичний образ оперного твору та виражає думку і творчі переконання виконавця» [1, с. 140]. Звертаючи увагу на підвищення ролі пластично-хореографічної складової у вирішенні вокально-сценічного

образу в опері, він на конкретних прикладах розглянув участь співаків-акторів у танцювально-пластичних сценах (ларінський, гремінський бали в «Євгенії Онегіні» П. Чайковського, бал у катерининського вельможі у «Війні і мирі» С. Прокоф'єва, пісні-танці Кармен у однойменній опері Ж. Бізе та ін.). Спираючись на різноманітні аналітичні матеріали, В. Ванслов визначив основні недоліки в пластично-хореографічній підготовці співака-актора та окреслив шляхи їх подолання.

Власне бачення вирішення проблеми формування вокально-сценічного образу в опері, яка нерозривно пов'язана з проблемою вокально-акторської майстерності виконавця, запропонувала Л. Ротбаум [14, с. 167–220]. Музичний педагог, хормейстер, танцівниця, хореограф, режисер оперного театру Л. Ротбаум розглянула специфіку творчої діяльності оперного співака в контексті органічного взаємозв'язку, взаємодії і взаємопроникнення різних видів мистецтв, вдало поєднавши здобутки польської і російської оперних шкіл. Її аналіз оперних постановок «Трубадура», «Макбета» Дж. Верді, «Кавалера роз» Р. Штрауса, «Князя Ігоря» О. Бородіна, «Пікової дами» П. Чайковського та ін. говорить про диференційований підхід у застосуванні синтетичних вокально-пластично-хореографічних засобів і прийомів у створенні сценічного образу відповідно до жанрово-стильових ознак твору, індивідуальних психолого-анатомічних особливостей виконавців.

Д. Лівнєв як одну з головних проблем творчості виконавця визначив проблему перевтілення актора в образ на основі «переживання», спираючись на психологічне підґрунтя даного процесу [10]. Аналіз творчого доробку видатних режисерів і акторів минулого та сьогодення, власний режисерський, педагогічний досвід сприяли окресленню Д. Лівнєвим практичних шляхів здійснення художньої діяльності актора у створенні образу в контексті специфіки різних театральних шкіл. Універсальний характер визначених аспектів дозволяє ефективно застосовувати їх в музичному театрі при створенні вокально-сценічного образу.

Визначаючи співака-актора центром оперної вистави, Б. Покровський вважав, що той «<...> повинен пластично, усім тілом відчувати музику, оскільки жест, поступ, будь-який рух оперного актора є „відзвуком” музичної інтонації» [13, с. 53]. Він неодноразово відмічав неможливість створення вокального образу поза сценічною дією, поза сценічною формою, яку надає їй режисер. Визначаючи необхідність пластичності і танцювальності в сценічній поведінці актора, Б. Покровський мав на увазі не тільки участь співаків у танцювальних сценах згідно з сюжетом опери (Онегін і Ольга на балу в маєтку Ларіних,

Волконський і Наташа на великосвітському балу, Дон Жуан і Церліна на балу в палаці Дон Жуана та ін.). На його думку, «<...> жест, поступ, будь-який рух повинні бути драматургічними, тобто знаходитися в пластичному співвідношенні з музикою, що звучить, підкреслюючи характер даного персонажа» [13, с. 57]. Аналізуючи на прикладі опери Ш. Гуно «Фауст» відмінності пластики Мефістофеля, Фауста і Маргарити в сцені народного свята, він різко відрізняє її від пластики веселої юрби, хоча музика вальсу поєднує усіх. Головною умовою створення оперного синтезу в комплексі: музика – вокал – рух – дія Б. Покровський вважав систематичні тренування оперного актора зі сценічного руху, пластики, танцю для його органічного існування в музиці, для втілення образу.

Поглибленню психологічних аспектів артистичної діяльності, що спираються на новітні розробки у даній сфері та власний театральний досвід, присвячені праці Г. Вільсона, К. Макклафліна, І. Чаббак.

Розглядаючи проблему навчання актора і підготовки його до ролі, Г. Вільсон [3] аналізує особливості художньої (за К. Станіславським) і технічної (за Ф. Дельсартом) систем акторської гри, визначає їх основні відмінності, розкриває специфічні методи і прийоми створення вокально-сценічного образу в контексті зрослих можливостей музичного театру сьогодення. Особлива увага приділяється ним специфіці використання поз і жестів в опері, «мові тіла» в танцювальних сценах, їх психолого-емоційному трактуванню в контексті створення чоловічого і жіночого образів.

«Мова жестів» Г. Вільсона та К. Макклафліна [4] поглиблює психологічні аспекти сприйняття пластичних засобів виразності актора, допомагає розумінню намірів, почуттів, думок персонажів твору, логічному обґрунтуванню їх вчинків. Синтезуючись зі співом і танцем, пластичні засоби виразності сприяють поглибленню вокально-сценічного образу в опері, динаміці розвитку подій.

Техніка І. Чаббак [17] розкриває технологію акторської гри з точки зору надання емоційної достовірності характеристичним рисам персонажа, природному зображенню їх почуттів, вчинків, дій. Її поради акторам, як ввести себе у відповідний емоційний стан для відображення певних подій, можуть бути використані і в музичному театрі для створення багатогранного вокально-сценічного образу.

Особливості пластично-хореографічної підготовки актора, спроможного вирішувати складні рольові завдання в різних інтерпретаціях театального репертуару, знайшли своє відображення у працях А. Немеровського, І. Коха, І. Рутберга, Ю. Громова, А. Згурського.

Узагальнюючи власний педагогічний і режисерський досвід у сфері виховання пластичної виразності актора, А. Немеровський [13] приділяв головну увагу формуванню у нього вмінь і навичок органічного сполучення руху і дії, розвитку його психотехніки.

Розглядаючи основи сценічного руху в тісному зв'язку зі сценічною дією, майстерністю актора, І. Кох [8] спирався на вчення К. Станіславського, праці сучасних психологів і фізіологів. Велике практичне значення для різних сфер театральної діяльності мають його розробки з особливостей етикету і правил стильової поведінки у побуті в країнах Західної Європи і в Росії у XVI–XIX століттях.

Аналізуючи основні закони створення художнього образу за допомогою засобів виразного руху, І. Рутберг [15] визначив специфічні прийоми пантоміми відповідно до певних емоційних станів персонажа, логіки його вчинків, обґрунтування розвитку подій.

Визначаючи роль танцю в контексті універсальної підготовки актора, Ю. Громов [5] та А. Згурський [7] встановили міждисциплінарні зв'язки, синтетичні прийоми взаємодії музики, співу, пластики і хореографії у створенні сценічного образу відповідно до характеристичних рис персонажа.

Розглянуті роботи, синтезуючись з працями з психології артистичної діяльності, відіграють значну роль в процесі підготовки співака-актора до вирішення професійних завдань у музичному театрі.

На підставі аналізу різних аспектів артистичної діяльності в музичному творі можна зробити висновок, що одним з важливих засобів пластично-хореографічної виразності в опері є танець, в якому створення художнього образу здійснюється за допомогою різноманітних рухів і положень людського тіла. На відміну від балету танець в опері підпорядковується музичній драматургії твору, обумовленій створенням вокально-сценічного образу. При його інтерпретації застосовуються пластично-пантомімічні засоби виразності, які створюють єдину сценічну дію, що органічно поєднується з музикою і співом. До них належать: ритмізована і танцювальна пантоміма, сценічна пластика, сценічний рух, етикетні положення, стильова поведінка, які в поєднанні з танцем та акторською майстерністю не тільки створюють атмосферу заходу чи надають характеристику часу і місця дії, але й визначають індивідуальні риси персонажа, обумовлюють його вчинки. Опанування пластично-хореографічною культурою необхідне співаку-актору для створення художнього образу в старовинних, класичних та сучасних операх.

Трактування вокально-сценічного образу в значній мірі залежить від жанрово-стильових ознак твору, які проявляються в характеристичних

рисах персонажа, обумовлених естетикою певної історичної епохи, особливостями ментальності тієї чи іншої країни, віком, статтю, статусом певної особи, її особистими властивостями. Характеристичні ознаки створення художнього образу передбачають диференціацію його пластично-хореографічного вирішення в контексті жанрової специфіки твору.

Героїко-патріотичний образ в опері вимагає відображення трагедійного пафосу, піднесено-патетичного характеру (образ Остапа в опері «Тарас Бульба» М. Лисенка).

Драматичний образ в опері вимагає відображення напруженої дії, гостроти конфлікту, драматизму пози (образ Віолетти в опері «Травіата» Дж. Верді).

Романтичний образ в опері вимагає відображення ідеалізації дійсності, мрійливої споглядальності, емоційної піднесеності, зображення високого призначення людини (образ Попелюшки в однойменній опері Дж. Россіні).

Ліричний образ в опері вимагає відображення схвильованості, бентежності, плавності, повільності у рухах і позах (образ Тетяни в опері «Євгеній Онєгін» П. Чайковського).

Комічний образ в опері вимагає відображення сатиричного, комічного, блюзнірського вигляду (образ шельмуватого адвоката в опері «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні).

Легендарно-міфологічний образ в опері вимагає відображення шляхетності, великодушності, героїзму, хоробрості, надзвичайної сили духу (образ Лоєнгріна з однойменної опери Р. Вагнера).

Казково-фантастичний образ в опері вимагає відображення нереального, дивовижного, чарівного, разючого (образ Вія в однойменній опері-балеті В. Губаренка).

Характеристичні ознаки створення художнього образу в опері в контексті конкретної історичної доби передбачають диференціацію його пластично-хореографічного вирішення згідно естетичних ідеалів певних епох.

Доба бароко передбачає прояви галантної вишуканості («Коронація Поппеї» К. Монтеверді, «Кадм і Герміона» Ж.-Б. Люллі, «Ксеркс» Г. Ф. Генделя та ін.).

Доба рококо передбачає прояви витонченої манірності та чуттєвості («Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо, «Галантна Європа» А. Кампра та ін.).

Доба класицизму передбачає прояви героїки, високого стилю («Орфей і Евридїка» Х.-В. Глюка, «Ідомей» В.-А. Моцарта та ін.).

Доба романтизму передбачає прояви емоційної піднесеності («Норма» В. Белліні, «Гугеноти» Д. Мейєрбера, «Вільний стрілець» К.-М. Вебера та ін.).

Доба реалізму передбачає прояви простоти, правдивості, природності («Травіата» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Борис Годунов» М. Мусоргського та ін.).

Доба модернізму передбачає прояви полістилізму, експериментування, альтернативи традиційним способам вирішення образу («Дитя і чари» М. Равеля, «Саломея» Р. Штрауса, «Цар Едіп» І. Стравінського, «Ніс» Д. Шостаковича та ін.).

Доба постмодернізму передбачає іронічне ставлення до класичних форм, можливість проявів низького, потворного, жахливого на протигагу високому, прекрасному у створенні образів («Пунтілла» П. Дессау, «Світ» К. Штокгаузена, «Історія доктора Іоганна Фауста», «Життя з ідіотом» А. Шнітке та ін.).

Характеристичні ознаки створення художнього образу в контексті національної, етнічної своєрідності певної країни, регіону передбачають обрання художніх засобів і прийомів, що розкривають національні стильові особливості ментальності певного народу. Засвоєння стильової пластики різних соціальних верств населення: аристократії, духівництва, городян, селян, військових, чиновників тощо повинно бути відображене в поставі, ході, поклонах, вітальних жестах, рухах парами (кавалер з дамою) та без партнера у різних обставинах (бал, прогулянка та ін.). Елементи релігійного ритуалу, придворного церемоніалу, світського етикету, користування при спілкуванні з партнером аксесуарами (головним убором, тростиною, віялом, плащем, рукавичками тощо) у поєднанні з пластично-хореографічними виразними засобами сприяють більш повному відображенню стилістичних особливостей твору.

Створення сценічного образу в опері вимагає від співака-актора комплексної підготовки, яка передбачає наявність сформованих навичок зі співу як головного елементу сценічної гри, руху актора на сцені, виразності його пластики, жестів, міміки, вирішення зовнішнього вигляду (костюм, грим, аксесуари). Відображення різних емоційних станів персонажа: гніву чи радості, жаху чи кохання вимагає відповідного інтонаційно-пластичного забарвлення при наданні пріоритету музичної складової в контексті сценічних переживань актора. Тому синтез співу, акторської гри з застосуванням пластично-хореографічних виразних засобів є важливою умовою оперного мистецтва.

Визначення типових помилок у створенні вокально-сценічного образу передбачає окреслення відповідних шляхів їх подолання ще на етапі навчання співака-актора. Іноді приділення надмірної уваги співу з недооцінюванням його драматичного змісту призводить до перетворення оперного твору в «костюмований концерт» з умовним, невиразним, неправдивим характером виконання. Засобами виправлення даної ситуації можуть стати внутрішнє музичне наповнення сценічної дії, його прояв у відповідності рухів, пластики співака-актора з мелодійним



малюнком музики. Відповідність акторських жестів акцентам і паузам у музиці сприяють злиттю темпоритму сцени з її характером, що обумовлює правдивість та природність сценічної дії.

Низький рівень сценічного втілення опери може бути обумовлений режисерськими прорахунками в обґрунтуванні мізансцен. Засобами виправлення в даному випадку може бути об'єднання усіх ліній сценічної дії навколо центральної ролі, розробка та підпорядкованість дій інших персонажів відповідно до трактування партій головних героїв.

Застосування значної кількості рухів і жестів призводить до їх негативного впливу на звучання голосу в опері. Засобами виправлення даної ситуації може стати менш деталізована гра співака-актора, її підпорядкованість оперному принципу «крупного штриха».

Сценічна скованість співака-актора при створенні художнього образу може бути наслідком як слабкого музичного професіоналізму так і недостатньої акторської гри з обмеженим діапазоном пластично-хореографічних виразних засобів. Засобами виправлення даної ситуації можуть стати підвищення музичної культури співака, розвиток його вокальної техніки, бездоганне знання своєї партії. Об'єктом уваги для співака є не диригент, а партнер, з яким його пов'язує характер сценічного спілкування.

Сценічна скованість співака-актора також може бути наслідком його слабкої артистичної підготовки або недостатньо розвинених драматичних здібностей. Засобами виправлення даної ситуації можуть стати розвиток творчої природи співака як актора з приділенням уваги пластично-хореографічній складовій у створенні художнього образу.

Механічне поєднання співу і сценічної гри може бути наслідком відсутності їх синтезу і відокремлення, «випадення» актора з образу, з ролі. Засобами виправлення можуть стати збереження неперервності лінії ролі, вміння слухати партнера, грати не поряд, а рядом з ним, тобто забезпечення безперервності сценічного життя в образі (за Станіславським).

Розбіжність ритму руху співака-актора на сцені, його пластики з ритмом музики може бути наслідком відсутності бачення цілісного музично-сценічного образу, наповнення сценічної дії. Засобами виправлення даної ситуації можуть стати сполучення ритму музики і сценічного руху, єдність та збіжність їхнього змісту.

Враховуючи сучасні вимоги до підготовки співака-актора у вищих мистецьких навчальних закладах музичного спрямування, обумовлені новими завданнями з урахуванням домінуючих тенденцій в музичному театрі сьогодення, необхідно звернути увагу на інтеграцію основних і профілюючих фахових дисциплін: спів, сценічний рух, танець, акторська

майстерність, оперний клас та оперна студія в контексті створення комплексного вокально-сценічного образу в опері.

Підводячи підсумок, треба відзначити необхідність комплексної, міждисциплінарної, синтетичної підготовки співака-актора для вирішення професійних завдань в оперному жанрі, обов'язковість трактування ним вокально-сценічного образу згідно зі специфікою режисерських інтерпретацій твору в контексті обраних ним тенденцій розвитку музичного театру сьогодення.

1. Ванслов В. Актер в оперном театре / В. Ванслов // *Опера и ее сценическое воплощение*. – М. : ВТО, 1963. – 156 с.
2. Волконский С. М. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) [2-е изд.] / С.М. Волконский. – М. : ЛИБРОКОМ, 2012. – 249 с.: ил.
3. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Г. Вильсон. – М. : Когито-Центр, 2001. – 384 с.
4. Вилсон Г., Макклафлин К. Язык жестов – путь к успеху / Г. Вилсон, К. Макклафлин. – СПб. : Питер, 2001. – 217 с.
5. Громов Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера [2-е изд., испр.] / Ю.И. Громов. – СПб. : Планета музыки; Лань, 2011. – 256 с. (+ вклейка 8 с.).
6. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М. : Классика XXI, 2010. – 248 с.: ил.
7. Згурський А. Танець як засіб виховання пластичної майстерності: Методика / А. Згурський. – К. : КДУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2006. – 168 с.
8. Кох И. Э. Основы сценического движения [3-е изд., стер.] / И.Э. Кох. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2012. – 512 с.: ил.
9. Лесь Курбас. Філософія театру / Л. Курбас / [упор. М. Лабінський]. – К. : Основи, 2001. – 917 с.
10. Ливнев Д. Г. Сценическое перевоплощение (создание актерского образа) / Д. Г. Ливнев. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2012. – 262 с.
11. Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В. 2-х ч./ Вс. Мейерхольд. – М., 1968.
12. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актера / А. Б. Немеровский. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2010. – 256 с.
13. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру / Б. А. Покровский. – М. : ГИТИС, 2009. – 88 с.
14. Ротбаум Л.Д. Проблемы вокально-актерского мастерства / Л. Д. Ротбаум // *Опера и ее сценические воплощение. Записки режиссера*. – М. : Сов.композитор, 1989. – 262 с.
15. Рутберг И. Г. Пантомима. Движение и образ / И. Г. Рутберг. – М. : Сов. Россия, 1981. – 160 с.
16. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский // *О технике актера*. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 490 с.: портр., ил.
17. Чаббак И. Мастерство актера: Техника Чаббак / И. Чаббак. – М. : Эксмо, 2013. – 416 с.

**Касьянова Олена. Особливості пластично-хореографічної підготовки співака-актора оперного жанру.** Розглянуто стадії формування сценічної виразності співака-актора оперного жанру в контексті становлення основних театральних систем. Окреслені складові створення вокально-сценічного образу в опері. Проаналізовано його

характерні риси згідно з жанрово-стильовими ознаками твору. Визначено типові помилки в роботі над образом та шляхи їх подолання.

**Ключові слова:** вокально-сценічний образ в опері, співак-актор, пластично-хореографічна підготовка.

**Касьянова Елена. Особенности пластическо-хореографической подготовки певца-актера оперного жанра.** Рассмотрены стадии формирования сценической выразительности певца-актера оперного жанра в контексте становления основных театральных систем. Очерчены составляющие создания вокально-сценического образа в опере. Проанализированы его характерные черты согласно жанрово-стилевых признаков произведения. Определены типичные ошибки в работе над образом и пути их преодоления.

**Ключевые слова:** вокально-сценический образ в опере, певец-актер, пластическо-хореографическая подготовка.

**Kasianova Helen. Features plastic and choreographic preparation of the singer-actor opera genre.** We consider the formation stage expressiveness of the singer-actor opera genre in the context of becoming a major theater systems. It outlines the components of creating vocal and stage character in the opera. Analyzed its characteristic features according to the genre and stylistic features of the work. Typical errors identified in the above manner and ways to remove them.

**Key words:** vocal and stage persona in the opera, the singer-actor, plastic and choreographic training.

*Татьяна Тучинская*

## О НАУЧНОМ МЕТОДЕ И. Б. ПЯСКОВСКОГО

В истории любой культуры есть фигуры, оказывающие огромное влияние на ее развитие, но при этом остающиеся в тени, «за кадром» в силу своей непубличности. **Игорь Болеславович Пясковский** (1946–2012) относится к их числу.

И. Б. Пясковский – ученый универсального дарования, автор большого числа научных работ в области музыкальной теории, истории музыки и фольклористики. При этом его имя малоизвестно за пределами Украины, несмотря на огромное количество исследований, статей, учебников, монографий, целую школу воспитанных им музыковедов. Одной из причин такого положения вещей является исключительная скромность Игоря Болеславовича, нежелание привлекать к себе внимание, отношение к своей научной деятельности как к глубоко личной сфере.