

Н. И. КУЗНЕЦОВ

Московская государственная  
консерватория  
имени П. И. Чайковского,  
Москва, Россия

NICOLAY KUZNETSOV

Moscow P. I. Tchaikovsky  
Conservatory,  
Moscow, Russia

## ОБ ОПЕРНО- СЦЕНИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ И ЕЕ ВЛИЯНИИ НА УЧЕБНО-ТЕАТРАЛЬНУЮ ПРАКТИКУ

## ABOUT THE OPERA STAGE TERMINOLOGY AND ITS INFLUENCE ON THE THEATRE PRACTICE

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена уточнению значений оперно-сценических терминов и их влиянию на процесс обучения студентов-вокалистов теории и практике мастерства оперного актера, а также особенностям использования этих терминов в театральной практике.

Путаница понятий и терминов в практике профессиональных театральных коллективов и особенно в вузах встречается очень часто. А по утверждению известного русского писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Путаница в терминах и понятиях приводит к путанице в практической жизни» [1, с. 73]. В статье рассматриваются основные причины явления, заключающиеся главным образом в недостаточно компетентно составленной структуре факультетов, кафедр и учебных программ по сценическому мастерству оперного актера. Уровень профессиональной подготовки студентов-вокалистов зависит, как правило, от алгоритма обучения, то есть от последовательности включения в учебную программу дисциплин по мастерству оперного актера.

### ABSTRACT

The article deals with the problem of specifying the meanings of the opera stage terms and how they influence on the educational process of the vocal department students learning theory and practice of the opera actor's skills. It also considers the use of this terminology in theatre practice. One can often see mess in concepts and terms in practice of professional theatres and especially in higher educational institutions. There is a quote from a well-known Russian writer M. E. Saltykov-Shchedrin: "Mess in terms and concepts brings mess into a real life" [1, p. 73].

The article analyses principal causes of mess in terms and concepts. The reasons can be found in contemporary structure of faculties and departments and in the educational curriculums of the conservatoires. The level of opera actors' professional training as a rule depends on the algorithm of vocal students' training. That means gradual including of the certain subjects in the educational curriculum. The opera actor's profession challenge lies in the fact that

Сложность профессии оперного актера заключается в том, что она состоит из двух *равновеликих* составляющих: вокального искусства и сценического мастерства. Но на большинстве факультетов, готовящих будущих оперных артистов, наблюдается явная *монополия вокала*, нередко в ущерб обучению *сценическому мастерству*, и это впоследствии отрицательно сказывается на игре исполнителей в оперных театрах. В статье ставится вопрос о назревшей необходимости *включения* в программу по сценическому мастерству оперного актера наряду с основами «системы Станиславского» также *теоретического наследия* Ф. И. Шаляпина. Изучение и применение на практике рабочих сценических терминов Ф. И. Шаляпина поможет будущим актерам музыкального театра научиться *самостоятельно* работать над оперной ролью и стать высокопрофессиональными специалистами.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *термины, оперный актер, певец, вокалист, учебная программа, сценическое мастерство, оперный театр-студия.*

it consists of two *equal* components: vocal art and stage skills. . But at the faculties that prepare future opera actors, the teaching of vocal art seems being more important than teaching the stage skills, and this subsequently negatively affects the performance of opera actors on the stage. The article raises the question of urgent including the theoretic works of F. I. Shalyapin in the program of opera actor's stage art, along with the fundamentals of the "Stanislavsky system". The study and practical use of F. I. Shalyapin's working stage terms will help music theatre actors to learn working on the opera role on their own. Thus, they will soon become highly professional specialists.

**KEYWORDS:** *terms, opera actor, singer, vocalist, educational curriculum, stage skills, opera theatre-studio.*

Занимаясь в течение многих лет проблемой обучения студентов-вокалистов *мастерству оперного актера*, я обратил внимание на то, что правильное употребление оперно-сценических терминов оказывает огромное влияние как на процесс обучения студентов-вокалистов *мастерству оперного актера*, так и на театральную практику.

В оперно-сценическом искусстве *термины* являются главными помощниками актеров в работе над оперной ролью и при этом помогают вокалистам приобретать качества, необходимые для профессионального исполнительства. Как правило, музыканты-инструменталисты и вокалисты во всем мире используют термины на итальянском языке, а драматические артисты – на русском, иногда на французском, немецком и других языках.

Слово «*термин*» означает «название определенного понятия» [2, с. 793]. Более полное определение дается в «Современном словаре иностранных слов»: «ТЕРМИН (лат. terminus = предел, граница) – слово, *точно* обозначающее какое-л. понятие в науке, технике, искусстве» [3, с. 502].

Попробуем поразмышлять, чем отличается по смыслу термин «*певец*» от термина «*вокалист*».

Невольно вспоминается мудрое изречение М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Путаница в понятиях и терминах приводит к путанице в практической

жизни» [1, с. 73]. В практике наших театральных учреждений и вузов такая путаница в понятиях и терминах встречается очень часто. Даже мы, педагоги, иногда сомневаемся в значении того или иного термина.

Обратимся к толковым словарям и проведем исследование относительно трактовки термина «певец».

В. И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» пишет: «Народ наш песневой – любит песню» [4, с. 175].

Жизнь так устроена, что у каждого человека с детства возникает желание петь. Маленьких детей специально никто не учит пению, они сами спонтанно начинают «мурлыкать», и многие благодаря своим природным данным замечательно поют. Прекрасно поют, например, итальянцы, грузины, украинцы, цыгане, «гастролирующие» по всему миру, да и мы, русские, и многие другие народы нашей планеты. И вообще, как верно утверждает в этом же словаре В. И. Даль: «Когда пир, тогда и песни» [4, с. 174]. Так что, по сути, певцами можно назвать нас всех. А поскольку люди любой национальности и возраста любят петь, их обычно называют *любителями*.

В этой же статье В. И. Даль размышляет: «Певец и певица – кто хорошо, искусно поет; кто промышляет голосом своим, поет за деньги» [4, с. 173].

В данной формулировке Даль придает слову «*певец*» иной смысл: некоторые любители пения, обладая природными прекрасными вокальными данными, превращают этот дар Всевышнего в профессию, чтобы зарабатывать себе деньги на жизнь и пропитание. Иными словами, в жизни кроме любителей пения есть еще и другая категория певцов. В. И. Даль наверняка понимал, что певец, использующий свое дарование для заработка, должен называться по-другому. Но в то время никто еще не придумал для этого понятия подходящего термина, иначе Даль поместил бы его в своем словаре.

Во второй половине XIX в. в России для наименования певцов, использующих свой талант для заработка, появился термин «*вокалист*», который произошел от французского слова «вокал». Словарь иностранных слов под редакцией Е. А. Гришиной трактует это слово так: «ВОКАЛ [фр. vocal, лат. vocalis голосовой] – певческое искусство» [5, с. 117].

Основываясь на этом, словари трактуют термин «вокалист» следующим образом:

1) С. И. Ожегов «Словарь русского языка»: «ВОКАЛИСТ. Певец-профессионал» [2, с. 98].

2) Н. А. Александрова «Краткий словарь терминов и понятий»: «ВОКАЛИСТ – певец. Слово «вокалист» обычно применяется к обученным певцам, прошедшим специальную школу пения» [6, с. 60].

Таким образом, певцов, окончивших консерваторию, правильнее было бы называть «*вокалистами*», хотя на самом деле им присваивают квалификацию «оперный *певец*», что с точки зрения терминологии неправильно. После этого выпускники консерваторий, являясь вокалистами, то есть профессионально обученными певцами, отправляются работать в оперные театры. Однако для работы в оперном театре одного лишь умения хорошо,

пусть даже очень профессионально петь – недостаточно. Для этого необходимо так же профессионально владеть и практическими навыками *сценического мастерства*. Ведь, по верному утверждению великого композитора С. С. Прокофьева, «сценическое действие не менее важный элемент, чем музыка и пение» [7, с. 73].

Обучение оперных артистов происходит в консерваториях и в музыкально-театральных вузах. Мои многолетние исследования проблемы обучения будущих оперных артистов мастерству оперного актера начались еще в советское время. Работая в Московском камерном музыкальном театре под руководством Б. А. Покровского, во время гастролей я побывал во всех столицах республик СССР, а после перестройки – и во всех городах Российской Федерации, где существуют консерватории. Приезжая в каждый из таких городов, я в первую очередь шел в консерваторию и интересовался учебными программами по мастерству оперного актера, а также структурой факультета и кафедр и сравнивал их с положением, существующим в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Обычно они полностью совпадали, так как в то время существовала следующая практика: для главного музыкального вуза страны – Московской государственной консерватории – сверху спускался образец структуры факультетов и кафедр, а также образец учебных программ, и другие консерватории выстраивали свой учебный процесс по этому образцу.

В настоящее время положение изменилось, и теперь консерватории имеют право *самостоятельно* планировать свою деятельность и определять перспективы развития, формировать структуру факультета и кафедр, выстраивать учебную программу. Однако многие консерватории нашей страны по-прежнему строят учебный процесс с оглядкой на главный музыкальный вуз страны, а потому на Московскую консерваторию ложится большая ответственность.

На сегодняшний день факультет Московской консерватории, на котором обучаются будущие оперные актеры, называется вокальным и состоит из двух кафедр: кафедры сольного пения и кафедры оперной подготовки. Такие же названия факультета и кафедр остаются до сих пор во многих других консерваториях нашей страны. Проследим на примере Московской консерватории, что скрывается за этими наименованиями факультета и кафедр, насколько эти наименования соответствуют тому, чему там учат студентов, и насколько верно, исходя из этих наименований, студенты-вокалисты осознают стоящие перед ними задачи обучения.

Название «Кафедра сольного пения» зафиксировано официально в учебной программе, по которой обучают студентов-вокалистов в Московской консерватории. Учитывая, что факультет называется *вокальным* и студенты учатся на кафедре *сольного пения*, они считают своей специальностью именно «сольное пение», и поэтому, идя на урок к своему педагогу по вокалу, они вполне обоснованно говорят: «Я пошел на специальность». Так что занятия по вокалу они считают своим *главным* делом и, нужно сказать,

добиваются в этом деле больших успехов. Понимая, что их учат не просто любительскому пению, а так называемому академическому, они становятся, с их точки зрения и с точки зрения их педагогов по вокалу, «оперными певцами».

Название профессии «оперный певец» настраивает студентов, главным образом, на овладение практическими навыками в области вокального мастерства. При этом дисциплину «сценическое мастерство» они воспринимают в качестве какого-то добавочного предмета и, не считая «сценическое мастерство» своей специальностью, зачастую пренебрегают им. Этому способствует еще и отсутствие специального учебника по сценическому мастерству оперного актера. А в результате этого выпускники консерваторий, не освоив основ сценического мастерства, приходят в театры недостаточно подготовленными в плане мастерства оперного актера.

В недалеком прошлом выпускникам консерваторий присваивали квалификацию «оперный певец» или «оперный певец, концертно-камерный певец, преподаватель», что очень точно программировало студента на то, чему он должен научиться.

В настоящее время в дипломе указывают: «Соллист-вокалист. Педагог». Такое название квалификации вполне соответствует тому, что студенты-вокалисты считают своей специальностью. Однако после окончания консерватории они идут работать в оперный театр, где большинство из них демонстрирует прекрасное владение вокалом и почти полное отсутствие пластической выразительности и навыков сценического мастерства. Этому способствует царящая в большинстве консерваторий нашей страны монополия вокала, а также однобокая формулировка квалификации «солист-вокалист», настраивающая студента главным образом на овладение навыками сольного пения в ущерб навыкам сценического мастерства. Прежнее название квалификации – «оперный певец» – более нацеливало студентов-вокалистов на понимание того, что после окончания консерватории они должны будут пойти работать в оперный театр. Таким образом, мы убеждаемся в том, что правильное употребление терминологии существенно влияет на практику, и привычное всем мнение о том, что не так уж важно, какое слово употребить в каком случае, глубоко ошибочно.

Проблема недостаточно хорошего владения оперными певцами сценическим мастерством уходит корнями в далекое прошлое. Относительно подготовки оперных певцов в конце XIX – начале XX в. приведем воспоминание одного из компетентных директоров императорских театров России В. А. Теляковского: «Шаляпин жаловался, что так трудно петь совместно с музыкальными артистами, не понимающими ни своей роли, ни соседа. Недостаток этот происходит от самого обучения оперному делу в консерваториях, где внимание исключительно обращено на физическую работу горла» (курсив мой. – Н. К.) [8, с. 21]. Это подтверждает, что в то время, как и сейчас, основное внимание при обучении студентов консерваторий обращали на вокальную подготовку, то есть готовили не оперных актеров, а оперных певцов.



Вторая кафедра вокального факультета носит официально зафиксированное в учебной программе название: «Кафедра оперной подготовки». Прежде всего, обратим внимание на *расплывчатость* самого понятия «оперная подготовка». Оно включает в себя очень широкий смысловой объем. Это может быть и подготовка оперных режиссеров, дирижеров и артистов оркестра, и подготовка солистов-вокалистов и хора по сценическому и вокальному мастерству, и подготовка хормейстеров и концертмейстеров и т. д. Такое название кафедры не ориентирует студента на *точно* запрограммированную профессию. Студенту-вокалисту трудно понять и сориентироваться, чему конкретно он должен будет научиться на кафедре оперной подготовки, какие дисциплины он там должен будет изучить, чтобы иметь возможность применить их на практике, работая в театре над оперной ролью.

Таким образом, употребляющиеся до сих пор прежние наименования факультета и кафедр не способствуют успешной подготовке консерваториями высокопрофессиональных оперных актеров. Мы не знаем авторов этих наименований. Зато нам известны авторы других, более *грамотных* названий соответствующих факультета и кафедр. Это высокопрофессиональные педагоги-режиссеры ГИТИСа: профессор Б. А. Покровский, профессор Г. П. Ансимов и профессор А. А. Бармак, назвавшие факультет, на котором готовят актеров музыкального театра, *факультетом музыкального театра*, а две кафедры, органично и полноправно входящие в состав этого факультета, – *вокальной кафедрой* и *кафедрой актерского мастерства* (1999). Такие названия понятны студентам и вполне соответствуют тому, чему их на этих кафедрах обучают. По справедливому утверждению Чарлза Катеринга, «хорошо сформулированная проблема – наполовину решенная проблема» [9, с. 171]. Поэтому, как известно, ГИТИС успешно готовит для музыкальных и оперных театров не дилетантов, а высокопрофессиональных оперных актеров.

В настоящее время в консерваториях нашей страны на кафедре «оперной подготовки» студентов-вокалистов уже на первом и втором курсах ориентируют на обучение «актерскому мастерству». При этом в учебной программе нет даже упоминания о «сценическом мастерстве», и вообще понятию «сценическое мастерство оперного актера» не придается особого значения.

Принято считать, что «актерское мастерство» существует отдельно от пения, а понятие «сценическое мастерство» ничем не отличается от понятия «актерское мастерство». Мне до сего времени тоже казалось, что эти понятия равнозначны. Но, тщательно изучив их суть, я пришел к выводу об их существенных различиях. В «Летописи жизни и творчества Ф. И. Шаляпина» [10, с. 276] приводится беседа с композитором С. В. Рахманиновым, которому незадолго до своей смерти Шаляпин поведал, что собирается написать еще одну книгу – специальный учебник для студентов-вокалистов под названием «Сценическое искусство». Возникает вопрос, почему Шаляпин решил назвать свой учебник

для студентов-вокалистов «Сценическое искусство», а не употребил название «Мастерство оперного актера».

Известный театральный теоретик Патрис Пави в своем «Словаре театра» трактует слово «сценический» как синоним слов «драматический, театральный» [11, с. 336–337]. Гениальная интуиция Шаляпина подсказала ему, что, если назвать учебник «Драматическое искусство», то такое название не будет соответствовать специфическим особенностям оперного искусства и потому оттолкнет студентов-вокалистов.

Шаляпин понимал, что эстетика чисто *драматического* спектакля и эстетика *оперного* спектакля по своей внутренней природе – совершенно разные явления. *Разговорная речь* драматического представления и *распевный текст* в ариях, вокальных ансамблях и хорах оперного спектакля психологически лежат в разных плоскостях восприятия зрителя-слушателя.

Специальность «оперный актер» отличается от специальности «драматический актер» тем, что она содержит две составляющие творчества актера: вокальное искусство и сценическое мастерство.

Зная, что у термина «драматическое искусство» есть синоним – «сценическое искусство», Шаляпин и пришел к выводу, что более точным и правильным названием учебника для студентов-вокалистов будет именно «Сценическое искусство». А в том, что такой учебник крайне необходим для певцов, у Шаляпина не было ни тени сомнения, поскольку он понимал, что для того, чтобы певец, обладающий прекрасными вокальными данными, мог стать профессиональным оперным актером, ему необходимо овладеть теорией и практическими навыками по *сценическому мастерству*.

Подтверждением моих выводов являются монографии Е. А. Акулова «Оперная музыка и сценическое действие» [12], Л. Д. Ротбаум «Опера и ее сценическое воплощение» [13], В. Ф. Жданова «Принципы формирования вокально-сценического мастерства» [14] (курсив в названиях книг мой. – Н. К.). Авторы этих монографий, как и Ф. И. Шаляпин, придают названию «сценическое мастерство» особое значение, не путая его с понятием «мастерство оперного актера».

Исходя из логики Шаляпина и точности формулировок предмета в перечисленных выше монографиях, нам следовало бы переименовать «кафедру оперной подготовки», назвав ее «кафедрой сценического мастерства». Вот тогда студенту-вокалисту было бы понятно, чему его там будут учить и какие знания, умения и навыки он сможет приобрести на этой кафедре для своей будущей работы в оперном театре.

Но для основательного обучения сложнейшей профессии «оперный актер» студентам-вокалистам важно овладеть еще и терминологией мастерства оперного актера.

Вот как складывалось, начиная с советского времени, отношение к терминологии. Поскольку для студентов-вокалистов в то время не существовало никакого пособия по обучению оперно-сценическому искусству, сверху было дано недостаточно компетентное распоряжение

обучать студентов-вокалистов мастерству оперного актера по «системе Станиславского», в которой не были учтены специфические особенности оперного театра, поскольку Константин Сергеевич сочинил свою «систему» для драматического актера. Однако «система Станиславского», не адаптированная с позиций *специфики оперного искусства*, непригодна для обучения и воспитания будущих оперных актеров. Она сложна даже для обучения драматических артистов, поэтому для студентов вузов драматического театра существует целый ряд учебных пособий, помогающих им освоить основы «системы Станиславского». Наиболее популярные из этих пособий: Г. В. Кристи «Воспитание актера школы Станиславского» [15], Б. Е. Захава «Мастерство актера и режиссера» [16] и П. М. Ершов «Технология актерского искусства» [17].

Но для студентов-вокалистов по «системе Станиславского» до настоящего времени не существует *ни одного учебного пособия*. В свое время я спросил об этом Б. А. Покровского, и оказалось, что эта проблема волнует его уже много лет, и он, так же, как и я, огорчен сложившейся ситуацией. Зная, что я изучал «систему Станиславского» на курсе режиссеров драматического театра у профессора М. О. Кнебель (с пятого курса режиссеров драматического театра я перевелся на второй курс режиссеров музыкального театра к профессору Б. А. Покровскому), он предложил мне самому попробовать написать учебное пособие по этой системе для студентов-вокалистов.

Насилу одолев все восемь томов Станиславского, я понял, что из-за отсутствия в его трудах примеров из оперных постановок, которые отражали бы процесс работы над созданием *оперно-сценической роли*, студентам-вокалистам слишком сложно воспринимать теоретическое наследие Станиславского, адресованное драматическому актеру, а экстраполировать его элементы актерского мастерства могли только образованнейшие оперные режиссеры. Этим выводом я поделился с Б. А. Покровским, и он со мной согласился.

Итак, для обучения студентов-вокалистов до сих пор нет ни учебника, ни какого-либо адаптированного учебного пособия. А как известно из истории театрального искусства, и Ф. И. Шаляпин, и К. С. Станиславский независимо друг от друга собирались написать специальный учебник для студентов-вокалистов по сценическому мастерству оперного актера, но не успели, ушли из жизни.

В качестве теоретического наследия К. С. Станиславский оставил нам свою признанную во всем мире структурированную «систему». Сложнее обстояло дело с теоретическим наследием Ф. И. Шаляпина. В 1968 году Б. А. Покровский в своей статье «Читая Шаляпина» [18] открыл для оперных деятелей его пролежавшее более ста лет без применения теоретическое наследие – «рабочие сценические термины», разбросанные в его книгах «инструменты», при помощи которых великий Шаляпин создавал свои шедевры.

Назрела необходимость воссоздания и актуализации забытого теоретического наследия Ф. И. Шаляпина. Решению этих задач я посвятил многие годы.



Мои многочисленные исследования творчества Шаляпина и Станиславского привели к убеждению, что *объединение* учений этих двух великих мастеров сценического искусства является не простым суммированием знаний, а *синергией*. В данном случае этот термин обозначает процесс взаимовлияния и взаимообогащения, придающий теоретическому наследию Шаляпина и Станиславского качественно новое, еще более колоссальное значение.

Я собрал разбросанные в книгах Ф. И. Шаляпина рабочие сценические термины, которые артист использовал в работе над оперной ролью и, отобрав из теоретического наследия Шаляпина и Станиславского самые важные ключевые и знаковые термины, составил «Таблицу «инструментов» актера оперного театра в терминах Шаляпина и определенных Станиславского». С точки зрения режиссера Б. А. Покровского, дирижера Г. Н. Рождественского, оперного актера Ю. А. Григорьева, ученого Е. М. Левашева, эта таблица уникальна. В своих официальных письменных отзывах они указали, что Таблица становится суммирующим ориентиром для уроков сценического мастерства будущих оперных актеров. Таблицу также высоко оценили педагоги ряда консерваторий в нашей стране и за границей как специально разработанную и адаптированную для усвоения студентами-вокалистами основ теории сценического мастерства оперного актера.

Следуя завету К. С. Станиславского, считавшего, что артистам «нужен элементарный и хорошо приспособленный к нашей специальности учебник» [19, с. 76], я составил специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. *Двадцать шагов к оперному театру*» (курсив мой. – Н. К.). В этом учебнике «инструменты» Шаляпина пропущены через призму «системы Станиславского», а ключевым элементом стала составленная мною Таблица.

Однако путаница в понятиях и терминах, оказывающая отрицательное влияние на процесс образования, плохо влияет и на составление учебных программ по мастерству оперного актера.

Рассмотрим, как составлялась учебная программа по мастерству оперного актера в 1977 г. Автором этой программы был образованнейший дирижер-педагог профессор Е. Я. Рацер, глубоко изучивший теоретическое наследие К. С. Станиславского. В то время, когда он составлял учебную программу по мастерству оперного актера, Евгений Яковлевич еще не знал об «инструментах» Ф. И. Шаляпина. Однако он очень грамотно отобрал для изучения студентами-вокалистами основные ключевые элементы «системы Станиславского», такие как «сценическое действие», «предлагаемые обстоятельства», «задача», «общение» и ряд других, необходимых для создания оперно-сценического образа.

Следует отметить, что «мастерство оперного актера» – гораздо более емкое понятие, чем «сценическое мастерство оперного актера», потому что оно включает в себя и вокальное, и сценическое мастерство,

синергически соединяя их в единое целое, именуемое «мастерством оперного актера». Тогда логично получается, что перед тем, как обучать студентов-вокалистов «*мастерству оперного актера*», их следует наряду с вокальной подготовкой обучить *сценическому мастерству*, обратив особое внимание на дисциплины «Сценическое движение» и «Танец».

Настало время восстановить в Московской консерватории дисциплину «сценическое движение», поскольку профессиональные театры упрекают выпускников консерваторий в недостаточной пластической выразительности. Здесь уместно напомнить, что пластической выразительности даже пианисты придают огромное значение. Знаменитый отечественный пианист и теоретик фортепианного искусства профессор С. Е. Фейнберг утверждал, что «настроение артиста, его отношение к идейно-эмоциональному содержанию произведения должно проявляться в жесте и пластике движения» [20, с. 188]. Профессор А. М. Меркулов, затрагивая проблему пластической выразительности, издал ряд статей, среди которых особое внимание следует уделить публикации «Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств» [21].

В настоящее время в Московской консерватории дисциплину «Сценическое движение» объединили с дисциплиной «Танец», назвав новую дисциплину «Актерской пластикой», и поручили ее преподавание только балетмейстеру, что практически свело на нет обучение «сценическому движению». Ясно, что авторы соединения дисциплин «Сценическое движение» и «Танец» едва ли правильно понимают их содержание и способы применения их элементов в работе актера над оперной ролью. А новое название только усугубляет терминологическую путаницу, поскольку «актерская пластика» – понятие расплывчатое, обозначающее актерскую пластику и драматического актера, и балетного, и оперного, и актера пантомимы и т. д.

А для будущего оперного актера очень важно овладеть *техникой сценического движения*, прежде всего потому, что оно поможет ему научиться бороться с мышечными зажимами, которые непосредственно отрицательно влияют на качество пения. К тому же, обучаясь, например, фехтованию по программе «Сценического движения», студенты-вокалисты попутно овладевают навыками правильного психофизического самочувствия на сцене и общения с партнерами. Дисциплина «Сценическое движение» помогает студентам-вокалистам освоить приемы драк, борьбы, падений, элементы пантомимы (жесты, шаги, походку) и т. д. Актрисам эта дисциплина помогает освоить действия с веером, перчатками, шлейфом, а актерам – обращение с тростью, цилиндром, перчатками, плащом и прочими вещами. Все это расширяет амплитуду выразительных средств оперного артиста.

В эту дисциплину входят понятия, которые знаменитый педагог И. Э. Кох так и называл – «*сценическое движение*», оставив для нас в качестве пособия книгу «Основы сценического движения» [22]. Заслуживает внимания также и книга американского ученого Джулиуса Фаста «Язык тела. Как понять друг друга без слов» [23] (курсив мой. – Н. К.). А у дисциплины «Танец»

совершенно иная функция: прежде всего, обучить студентов-вокалистов определенным танцам, таким как полонез, мазурка, полька, краковяк, вальс, а также народным и даже современным танцам, которые могут пригодиться им в оперных спектаклях. В процессе обучения танцам студенты-вокалисты учатся управлять своим телом в заданных драматургией «музыкальных предлагаемых обстоятельствах», а это тоже способствует развитию пластической выразительности будущих оперных актеров. Поэтому дисциплины «Танец» и «Сценическое движение» ни в коем случае не следует объединять в одну. Для них целесообразно взять на вооружение понятие *«тренинг»*. Словарь иностранных слов трактует его следующим образом: «ТРЕНИНГ [англ. training] – спец. тренировочный режим, тренировка» [5, с. 620]. К. С. Станиславский в «Работе актера над собой» так и называет эту дисциплину: «тренинг и муштра» [19, с. 383–398].

Первый и второй курсы на кафедре как вокального, так и сценического мастерства должны быть посвящены *технологическим процессам*. Это означает, что студенты-вокалисты на вокальной кафедре должны заниматься главным образом *техникой пения*. Подтверждением этой мысли является заявление народной артистки СССР, заведующей кафедрой сольного пения Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова И. П. Богачёвой: «Только владея *совершенной вокальной техникой*, можно решать художественно-исполнительские задачи» (курсив мой. – Н. К.) [24, с. 455]. А на кафедре сценического мастерства на первом и втором курсах они в основном должны заниматься танцем и сценическим движением, приобретая практические навыки *техники владения собственным телом* в заданных драматургией «музыкальных предлагаемых обстоятельствах».

Профессия «оперный актер» очень сложная: она находится на стыке двух искусств – вокального и сценического. Поэтому только после параллельного обучения студентов-вокалистов основам вокального и сценического мастерства можно будет считать, что они готовы перейти к дальнейшему обучению мастерству оперного актера, то есть к соединению в единое целое пения и сценического мастерства. К сожалению, в настоящее время в результате терминологической путаницы понятий «мастерство оперного актера» и «сценическое мастерство оперного актера» постоянно нарушается алгоритм обучения студентов-вокалистов, и *мастерству оперного актера* начинают учить именно с первого курса. Но учитывая, что, по утверждению Шаляпина, главным учителем профессии оперного актера является *практика*, по-настоящему обучить студентов-вокалистов мастерству оперного актера можно только в *оперном театре-студии* на основе постановок оперных произведений. Иными словами, педагоги и студенты должны отказаться от привычки начинать обучение мастерству оперного актера с первого курса, согласно требованиям существующей ныне учебной программы. Они должны твердо уяснить себе, что обучение мастерству оперного актера, включающему в себя вокальное искусство и сценическое мастерство,

начинается отнюдь не с первого курса, а только в оперном театре-студии. Ведь только в нем студенты-вокалисты смогут получить практические профессиональные навыки и стать не просто оперными певцами, а оперными актерами и получить соответствующую квалификацию – «оперный актер» (а не «оперный певец», как это делается в настоящее время).

В 2000 году *Оперная студия*, являвшаяся учебным театром, без учета прошлого негативного опыта была официально переименована в Оперный театр Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Автором этого проекта был ректор Московской консерватории (музыковед) профессор М. А. Овчинников. После этого Оперная студия обрела новый статус – Оперный театр, и консерватория повторила ошибку конца XIX – начала XX в.

Первым директором Московской консерватории (1866–1881) был Н. Г. Рубинштейн. Оперные спектакли ставились в консерватории силами педагогов и студентов еще до основания Оперной студии. Начало консерваторским спектаклям положила в 1868 г. постановка оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя».

Богатый 65-летний опыт многочисленных оперных постановок в Московской консерватории (с 1868 по 1934 г.) показал, что увлечение игрой в профессиональный оперный театр, в котором студенты принимали активное участие в спектаклях, привело к нарушению учебного процесса, поскольку обучение сценическому мастерству оперного актера ушло на второй план.

Этот перегиб впервые был замечен во времена ректорства В. И. Сафонова (1889–1906), которого упрекали в том, что «исполнительская деятельность временами заслоняла собственно учебную» [25, с. 49].

Второй перегиб, заставивший профессоров задуматься о необходимости создания в консерватории *подлинной школы* обучения мастерству оперного актера, был замечен во времена директорства С. Т. Шацкого (1932–1934), который внес ряд улучшений в учебный процесс Московской консерватории и приложил большие усилия для создания в 1934 г. Оперной студии. Большая заслуга в подготовке создания именно учебного театра – Оперной студии Московской консерватории принадлежала и доктору искусствоведения К. Н. Дорлиак.

В последующем становлении и развитии Оперной студии принимали деятельное участие крупнейшие музыканты: дирижеры – Н. С. Голованов, А. Ш. Мелик-Пашаев, Б. Э. Хайкин, оперные артисты – С. Я. Лемешев, И. К. Архипова, Е. Е. Нестеренко.

Главной задачей Оперной студии была подготовка грамотных специалистов, которые приобретали умение самостоятельно работать над оперной ролью и практические навыки мастерства оперного актера, играя в высокопрофессионально поставленных учебных спектаклях, таких как «Ксеркс» Г. Ф. Генделя, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Женитьба» М. П. Мусоргского и других.

Наиболее известными покровителями и руководителями Оперной студии Московской государственной консерватории были декан вокального факультета Г. И. Тиц (1957–1986) и заведующий кафедрой оперной подготовки Е. Я. Рацер (1972–1998). Они понимали, что изменение статуса невольно ведет и к изменению главных задач, стоящих перед преподавательским составом консерватории, – задач по обучению студентов мастерству оперного актера.

Не приняв во внимание прошлый негативный опыт консерватории, мы повторили ошибку конца XIX – начала XX в. и *допустили еще один перегиб*, подобный тем, которые Московская консерватория пережила уже дважды.

Переименование Оперной студии в Оперный театр снова сместило акценты и понятия. У педагогов и у студентов на первое место выдвинулась главная задача профессиональных театров: регулярно обновляя репертуар, ставить и играть хорошие добротные спектакли, а проблема обучения и воспитания грамотного оперного артиста ушла на второй план. Дирижеры и режиссеры так увлеклись постановочными делами, что забыли о своей главной обязанности – *вести педагогическую деятельность* по обучению студентов сложнейшей профессии оперного актера, то есть *умению самостоятельно работать над ролью-партией*. Мы сбились с пути образовательного процесса, и при подготовке спектаклей во время репетиций невольно стали «вылезать» все не отвечающие методу учебного процесса стереотипы профессиональных театров: натаскивания на роль, срочные вводы, авралы к определенной дате выпуска спектакля и т. п. И эти стереотипы заменили собой нормальный базовый последовательный процесс грамотного обучения студентов навыкам профессионального мастерства оперного актера.

Этот перегиб в сторону увлечения игрой в профессиональный оперный театр и сегодня беспокоит многих педагогов вокального факультета. Ведь задача консерватории – *именно готовить* профессиональные кадры для оперных театров, *обучать* студентов, а не *играть* в уже готовый оперный театр. Поэтому для исправления нового перегиба необходимо переименовать нынешний Оперный театр Московской консерватории и назвать его – Оперный театр-студия Московской консерватории им. П. И. Чайковского.

Предложенное изменение названия станет для педагогов и студентов-вокалистов точным ориентиром в образовательном процессе и стимулом постоянно повышать свой профессиональный уровень. Заметим, что существующая в настоящее время путаница в оперно-сценических понятиях и терминах приводит к тому, что консерватории, по неоднократным утверждениям великого оперного режиссера и педагога профессора Б. А. Покровского, «выпускают в свет дилетантов для оперных театров». Таких оперных певцов наши зрители называют «поющими манекенами», а венские зрители – «поющими шкафами».



Подтверждением слов Б. А. Покровского является опыт работы с актерами Большого театра современного выдающегося режиссера-постановщика Роберта Стурюа, который ставил там спектакль «Мазепа» П. И. Чайковского. В интервью газете «Известия» 29 января 2004 г. его спросили:

« – Как вам работалось с актерами Большого театра?

– Очень трудно.

– Почему?

– Кто знает. Я думаю, что как-то нехорошо их учат в институтах актерскому мастерству. А сегодня без этого просто невозможно. Они, конечно, очень стараются, хотят, горят – я не могу их обвинять. Но не умеют» [26].

А вот и еще одно подтверждение слов Б. А. Покровского. В телевизионной программе «Наблюдатель» канала «Культура» известный оперный дирижер Ю. Х. Темирканов заявил: «Подготовка будущих оперных исполнителей в музыкальных вузах страны не осуществляется на должном уровне» [27].

Эти сигналы заставляют серьезно задуматься о том, как проводится подготовка будущих актеров для оперных театров в музыкально-театральных вузах и какие изменения следует провести для того, чтобы получать отрадные результаты.

Многие деятели театрального образования уже с давних пор затрагивают эту проблему, утверждая, что настало время пересмотреть учебные программы, но принятие необходимых решений постоянно тормозится инерцией и привычкой ожидать сигнала свыше. Этот вопрос еще в 1974 г. поднимал, затрагивая принципиальные проблемы образования и воспитания будущих актеров оперы и оперетты, народный артист СССР, профессор ГИТИСа Г. П. Ансимов. Он писал: «В консерваториях мастерство актера до сих пор не стало профилирующим предметом. Однако совершенно ясно, что вузовская программа во многом устарела и нуждается в пересмотре. Не пора ли изменить программу воспитания будущего актера музыкального театра?» [28, с. 40].

О том же пишет и сегодняшней профессор ГИТИСа Н. И. Васильев в книге «Вокальная техника оперного артиста»: «... настало время необходимости пересмотра программы обучения студентов именно вокально-сценическому мастерству в театральных вузах» [29, с. 15].

К тому же и в других вузах нашей страны дела, связанные с учебными программами, обстоят не лучшим образом. Размышляя о проблемах образовательного процесса в вузах России в эфире телепередачи «Что делать?» на канале «Культура», декан факультета телевидения МГУ В. Т. Третьяков высказал следующую мысль: «Настало время менять содержание учебных программ».

Учитывая актуальные заявления профессоров Г. П. Ансимова, Н. И. Васильева и В. Т. Третьякова, нам необходимо незамедлительно начинать работать над пересмотром и обновлением учебных программ, прежде всего в области сценического мастерства оперного актера, чтобы впредь избежать справедливых упреков музыкально-театральных деятелей в недостаточно хорошей подготовке выпускников консерваторий по сценическому мастерству.

Но для того, чтобы осуществить это на практике, необходимо также изменить нынешний *алгоритм обучения* студентов профессии *оперный актер* и переориентировать педагогов-режиссеров, обучающихся студентов-вокалистов мастерству оперного актера. Встречаясь с педагогами консерваторий разных городов нашей страны, я вижу, что они знают и понимают, что «путаница в понятиях и терминах приводит к путанице в практической жизни», но все, по парадоксу российской ментальности, ждут, чтобы кто-нибудь подсказал сотрудникам министерства, а те дали указания сверху. Видимо, педагоги не интересуются документами, регламентирующими деятельность образовательных учреждений, и до сих пор не знают, что в настоящее время вузам предоставлена возможность *самостоятельно* планировать свою деятельность и определять перспективы развития.

Ректор Московской консерватории им. П. И. Чайковского А. С. Соколов в соответствии с указанием Министерства культуры Российской Федерации четко отразил это в Уставе, принятом в декабре 2015 г. общим собранием (конференцией) научно-педагогических работников. Однако на практике указания Устава осуществляются недостаточно точно.

Например, в Уставе Московской консерватории [30] на стр. 22 значит: «Консерватория ежегодно обновляет образовательные программы». Однако кафедра оперной подготовки Московской консерватории ни разу не обновляла *свою* учебную программу по мастерству оперного актера с 2002 г., хотя прошло уже 18 лет.

К сожалению, уже многие годы квалификация, которую присваивает своим выпускникам Московская консерватория (и другие консерватории нашей страны), формулируется однобоко: «оперный певец» или, в последнее время, – «солист-вокалист», что не совсем точно соответствует специальности, выбираемой выпускниками.

Заметим, кстати, что Ф. И. Шаляпин возражал, когда его называли оперным *певцом*. Он говорил, что оперный – это уже значит поющий. Получается, что «оперный певец» – это «поющий певец», вроде как «масло масляное». Он требовал, чтобы его называли оперным *актером*.

Следовало бы, в соответствии с грамотным советом Ф. И. Шаляпина, присваивать студентам-вокалистам квалификацию «оперный актер».

Такого же мнения придерживались и некоторые другие известные деятели музыкально-театрального искусства.

Выдающийся актер и педагог А. П. Ленский говорил: «Оперных певцов <...> справедливее было бы называть оперными актерами» [31, с. 50].

В своей книге «Стасов и русская классическая опера» Т. Н. Ливанова писала, что великий русский музыкальный и художественный критик В. В. Стасов «никогда не отделял вокального исполнения оперного артиста от его драматической игры, для него не существовало «оперных певцов»; он писал только о тех певцах, которые в полной мере были оперными артистами, подлинными художниками на сцене» [32, с. 365].

Автор монографии «Ф. И. Шаляпин» Л. М. Добронравов утверждает: «Шаляпин – оперный артист, то есть – певец и актер, слиянием их в неразложимую целостность» [33, с. 570].

Необходимость правильно сформулировать название специальности подтверждает и выдающийся актер Большого театра М. О. Рейзен: «Я полагаю, что нельзя говорить “оперный певец”, правильней говорить “оперный артист”, ибо оперный артист – это не только поющий, но и воплощающий образ» [34]. Поэтому для того, чтобы существующая в настоящее время в консерваториях «путаница в понятиях и терминах» не приводила «к путанице в практической жизни», необходимо изменить в дипломах выпускников название профессии «оперный певец», взяв на вооружение название «оперный актер».

Однако проблема наименования специальности – «оперный артист», не смотря на принципиальную точку зрения Шаляпина, Ленского, Стасова, Добронравова, Рейзена, до сих пор остается нерешенной.

На стр. 27 Устава Московской консерватории указано, что консерватория *самостоятельно* формирует свою структуру. Но как в Московской консерватории, так и в большинстве консерваторий нашей страны, к сожалению, факультет и кафедры до сих пор живут по образцам структуры, сформулированным еще в советское время: «Вокальный факультет», в который входят две кафедры: «Сольного пения» и «Оперной подготовки». А это, как мы подробно объясняли выше, ведет при обучении студентов-вокалистов к перекосу в сторону монополии вокального мастерства, из-за чего страдает подготовка по сценическому мастерству. В результате этого профессиональные оперные театры упрекают консерватории в том, что они выпускают не высокопрофессиональных оперных актеров, а дилетантов.

Исправить сложившуюся ситуацию возможно, только изменив названия факультета и кафедр с тем, чтобы уравновесить в сознании педагогов и студентов-вокалистов значения вокального искусства и сценического мастерства. Однако многие деканы и заведующие кафедрами из-за недостаточной компетентности и в силу парадоксов российской ментальности не берут на себя *решение изменить названия факультета и кафедр, а ждут указания* свыше.

Проведя исследования относительно учебных планов и их практического применения, я пришел к выводу, что для обучения студентов профессии «оперный актер» целесообразно было бы заменить название «Вокальный факультет» на «Факультет оперной подготовки».

Возможны и другие варианты переименования факультета. Например, «Вокально-театральный факультет» или «Факультет музыкально-театрального искусства» в соответствии с новым государственным стандартом музыкально-театрального искусства (53-05-04) подготовки специалистов для оперных театров, установленным Министерством культуры Российской Федерации в 2016 г. Переименованный факультет должен на паритетных началах объединить две кафедры: «Вокальную кафедру» и «Кафедру сценического мастерства оперного актера».

Такая структура факультета и кафедр будет *терминологически* грамотнее, то есть более точно выразит сущность обучения будущих оперных актеров, она и понятнее, и практичнее, а главное, мы наконец устраним многие годы существующий на практике перекос в сторону вокального искусства за счет сценического мастерства. Тогда соединение «вокального искусства» со «сценическим мастерством», происходящее во время учебы студентов-вокалистов на сцене оперного театра-студии, приведет к обретению ими «*мастерства оперного актера*», и консерватории, наконец, станут выпускать именно *оперных актеров*, которые кроме пения будут обладать еще и навыками сценического мастерства. На рисунке 1 приводится вариант названия факультета и кафедр с расшифровкой дисциплин, которым будут обучать студентов-вокалистов.

Подводя итоги, отметим, что в процессе размышлений об оперно-сценической терминологии и ее влиянии на учебно-театральную практику



Рис. 1. Схема факультета оперной подготовки и кафедр с расшифровкой дисциплин, которым будут обучать студентов-вокалистов

сделана попытка анализа ситуации, сложившейся в консерваториях нашей страны в области обучения будущих оперных актеров. Также выявлены причины слабой подготовки студентов-вокалистов по сценическому мастерству оперного актера и намечены некоторые пути решения этой остро стоящей проблемы. Настало время от размышлений перейти к реализации предложенных в данной статье решений затронутых проблем и исправлению отмеченных перегибов и перекосов, тем более что для этого нет ничего невозможного.

В первую очередь, нужно довести до сведения Министерства культуры Российской Федерации информацию об открытии Б. А. Покровским пролежавшего сто лет без применения теоретического наследия Ф. И. Шаляпина и о значении использования этого наследия как в оперно-сценической практике, так и при обучении будущих оперных актеров.

Многим театрально-педагогическим деятелям не только в нашей стране, но и за рубежом уже известно об этом открытии из моей монографии «О мастерстве оперного артиста: Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский, М. А. Чехов» [35]. Впоследствии, с благословения моего Учителя Б. А. Покровского, я составил специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. *Двадцать шагов к оперному театру*» (курсив мой. – Н. К.), члены кафедры оперной подготовки Московской консерватории им. П. И. Чайковского приняли решение рекомендовать его к печати (протокол № 3 заседания кафедры оперной подготовки от 19.03.2014), и в 2018 г. этот учебник вышел в издательстве Российского института театрального искусства (ГИТИС).

Я считаю, что теперь настало время *издать* этот специализированный учебник *под грифом* Министерства культуры России или под грифом Союза театральных деятелей (СТД), чтобы им могли пользоваться студенты-вокалисты всех консерваторий и музыкально-театральных вузов нашей страны, поскольку никаких других специальных учебников по *сценическому мастерству оперного актера* в настоящее время не существует.

С 5 по 9 декабря 2019 г. мой учебник был выставлен на Международной выставке-ярмарке (“Non/fiction”) в Гостином дворе. Книга была востребована и реализована.

Де-факто учение Ф. И. Шаляпина уже начало использоваться в образовательном процессе. Ряд педагогов в российских музыкально-театральных вузах и консерваториях уже взяли этот специализированный учебник на вооружение. По нему учат уже и за границей: в Китае, Испании, Болгарии, Казахстане. Осталось утвердить это де-юре, то есть в *дополнение* к системе Станиславского в учебную программу по сценическому мастерству оперного актера на кафедре оперной подготовки Московской консерватории нужно *официально включить* рабочие сценические термины Ф. И. Шаляпина – «инструменты», с помощью которых великий оперный артист создавал свои шедевры. Это послужит примером для других консерваторий, которые по привычке равняются на главный музыкальный вуз России – Московскую государственную консерваторию



им. П. И. Чайковского. Но для того, чтобы *выполнить* требование Министерства культуры Российской Федерации – выпускать высокопрофессиональных будущих специалистов для оперных театров, этого недостаточно.

Решить назревшие проблемы в области обучения студентов-вокалистов можно только в процессе диалогов и широкого обсуждения этих проблем режиссерами и педагогами консерваторий и музыкально-театральных вузов нашей страны на диспутах и конференциях.

В советское время для этого при Союзе театральных деятелей (СТД) существовали *творческие лаборатории* под руководством ведущих режиссеров-педагогов Б. А. Покровского, Г. П. Ансимова и Л. Д. Михайлова. Эти лаборатории курировало Министерство культуры СССР, и в них принимали участие режиссеры и педагоги всего Советского Союза, обмениваясь теоретическими разработками и практическим опытом. Во время лабораторных дискуссий постоянно горячо обсуждались как творческие проблемы оперных и музыкальных театров, так и проблемы образовательного процесса в консерваториях и музыкально-театральных вузах страны, и каждый участник имел право высказать свою точку зрения.

В настоящее время для творческих работников театров и педагогов консерваторий в этом плане сложилась не очень благоприятная ситуация. К сожалению, мы все *разобщены* и не имеем возможности регулярно полноценно общаться и обмениваться теоретическими исследованиями и практическим опытом. Настало время *восстановить* творческие лаборатории, подобные тем, которые существовали в советское время, но к этому нужно тщательно подготовиться.

Для того чтобы возродить творческие лаборатории, нам, практикующим режиссерам и педагогам, следует организовать на базе театрального отдела СТД комиссию по проблемам музыкально-театрального образования. Во главе этой комиссии я предлагаю поставить очень компетентных и имеющих богатейший практический опыт профессоров-режиссеров Д. А. Бертмана (заведующего кафедрой режиссуры и мастерства актера музыкального театра ГИТИСа) и Ю. К. Лаптева (заведующего кафедрой режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова).

В эту комиссию должны войти все заведующие кафедрами оперной подготовки консерваторий нашей страны для того, чтобы поделиться практическим опытом, и обязательно следует пригласить сотрудников Министерства культуры России. Комиссия должна будет провести научную конференцию или даже научное совещание на тему: «Обновление программы обучения студентов-вокалистов мастерству оперного актера».

Поскольку на протяжении многих лет я занимаюсь исследованием указанной проблемы и мною составлен соответствующий учебник, я готов выступить на этой конференции с докладом «Актуализация теоретического наследия Ф. И. Шалапина для обучения студентов-вокалистов мастерству оперного актера».

Надеюсь, что обсуждение этого доклада и творческая дискуссия специалистов-практиков на предложенную тему приведут наконец к решению взять на вооружение для обучения студентов-вокалистов мастерству оперного актера терминологию Ф. И. Шаляпина. И в духе призыва Г. А. Товстоногова «Вперед за Станиславским!» [36] и призыва «Вперед к Станиславскому!» профессора ГИТИСа А. А. Бармака [37, с. 33] мне хочется закончить эту статью парадоксально звучащим призывом «Вперед к Шаляпину!»

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 10 томах. Под общ. ред. С. А. Макашева, К. И. Тюнькина. М.: Правда. Т. 4, 1988. – 572 с.
2. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка [Изд. 23-е, испр.]. М.: Русский язык, 1991. – 917 с.
3. *Бulyko А. Н.* Современный словарь иностранных слов: более 25 тысяч слов и словосочетаний. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Мартин, 2005. – 846 с.
4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Астрель. Т. 3: П. 2004. – 921 с.
5. Современный словарь иностранных слов / под ред. Е. А. Гришиной. М.: Русский язык, 1993. – 740 с.
6. *Вокал. Краткий словарь терминов и понятий: учебное пособие / сост.: Н. А. Александрова.* СПб: Планета музыки; Лань, 2015. – 352 с.
7. *Кремлев Ю. А.* Эстетические взгляды С. С. Прокофьева: по материалам высказываний. М.: Музыка, 1966. – 154 с.
8. *Теляковский В. А.* Мой сослуживец Шаляпин. Л.: Academia, 1927. – 167 с.
9. *Кондрашов А. П.* Книга лидера в афоризмах. М.: Рипол Классик, 2009. – 414 с.
10. *Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш.* Л.: Музыка, 1984–1985. Кн. 2. 1985. – 310 с.
11. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
12. *Акулов Е. А.* Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. – 455 с.
13. *Ротбаум Л. Д.* Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера. [Перевод / Вступит. статья Е. Грошевой]. М.: Сов. композитор, 1980. – 262 с.

## REFERENCES

1. *Saltykov-Shchedrin M. E.* *Sobraniye sochineniy: V 10 tomah. T. 4. Pod obshch. red. P. A. Makasheva, K. I. Tyun'kina* [Collected works: In 10 volumes. Ed. P. A. Makasheva, K. I. Tyunkina]. Moscow: Pravda Publ., 1988. Vol. 4. 572 p.
2. *Ozhegov S. I.* *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow: Russkiy yazyk Publ., 1991. 917 p.
3. *Bulyko A. N.* *Sovremenniy slovar inostrannykh slov: boleye 25 tysyach slov i slovosochetaniy* [Modern dictionary of foreign words: more than 25 thousand words and phrases]. Moscow: Martin Publ., 2005. 846 p.
4. *Dal V. I.* *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Moscow: Astrel Publ. Vol. 3. 2004. 921 p.
5. *Sovremennyy slovar inostrannykh slov / pod red. Ye. A. Grishinoy* [Modern dictionary of foreign words / ed. E. A. Grishina]. Moscow: Russkiy yazyk Publ., 1993. 740 p.
6. *Vokal. Kratkiy slovar' terminov i ponyatiy: uchebnoye posobiye / sost. N. A. Aleksandrova* [Vocalp. A short dictionary of terms and concepts: textbook / comp.: N. A. Aleksandrova]. Saint Petersburg: Planeta muzyki Publ.; Lan Publ., 2015. 352 p.
7. *Kremlev Y. A.* *Esteticheskiye vzglyady P. P. Prokof'yeva: po materialam vyskazyvaniy* [Aesthetic views of P. P. Prokofiev: based on the materials of the statements]. Moscow: Muzyka Publ., 1966. 154 p.
8. *Telyakovskiy V. A.* *Moy sosluzhivets Shalyapin* [My colleague Chaliapin]. Leningrad: Academia, 1927. 167 p.
9. *Kondrashov A. P.* *Kniga lidera v aforizmakh* [Leader's book in aphorisms]. Moscow: Ripol Klassik Publ., 2009. 414 p.
10. *Letopis zhizni i tvorchestva F. I. Shalyapina: v 2 knigab. K. 2 / sost. Y. Kotlyarov,*

14. **Жданов В. Ф.** Артист музыкального театра: принципы формирования вокально-сценического мастерства. М.: Петит, 1996. – 293 с.
15. **Кристи Г. В.** Воспитание актера школы Станиславского: Учеб. пособие для театральных институтов и училищ. М.: Искусство, 1968. – 455 с.
16. **Захава Б. Е.** Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие для театральных учеб. заведений. М.: Сов. Россия, 1964. – 287 с.
17. **Ершов П. М.** Технология актерского искусства: Очерки. М.: Всерос. театр. о-во, 1959. – 308 с.
18. **Покровский Б. А.** Читая Шаляпина // Советская музыка. 1968. № 11. С. 69–76 [начало]; 1969 № 1. С. 61–67 [окончание].
19. **Станиславский К. С.** Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. М.: Искусство, 1990. – 508 с.
20. **Фейнберг С. Е.** Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. – 598 с.
21. **Меркулов А. М.** Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 1 (8). М.: РАМ им. Гнесиных. – С. 35–50.
22. **Кох И. Э.** Основы сценического движения. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1970. – 566 с.
23. **Фаст Д.** Язык тела: азбука человеческого поведения. Пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2008. – 190 с.
24. **Морозов В. П.** Интервью с Ириной Богачевой о технике пения // Морозов В. П. Искусство резонансного пения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. С. 452–455.
25. **Миронова Н. А.** Московская консерватория. Истоки. (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – 96 с.
- V. Garmash** [Chronicle of the life and work of F. I. Chaliapin: in 2 books / comp. Yu. Kotlyarov, V. Garmash]. Leningrad: Muzyka Publ., 1984–1985. Vol. 2. 1985. 310 p.
11. **Pavis P.** *Slovar' teatra* [Dictionary of the theatre]. Moscow: Progress Publ., 1991. 504 p.
12. **Akulov Ye. A.** *Opernaya muzyka i stsenicheskoye deystviye* [Opera music and stage action]. Moscow: Vserossiyskoye teatralnoye obshchestvo Publ., 1978. 455 p.
13. **Rotbaum L. D.** *Opera i yeye stsenicheskoye voploshcheniye: Zapiski rezhissera* [Opera and its stage incarnation: Director's notes]. Moscow: Sov. kompozitor Publ., 1980. 262 p.
14. **Zhdanov V. F.** *Artist muzykal'nogo teatra: printsipy formirovaniya vokal'no-stsenicheskogo masterstva* [Musical theatre artist: principles of vocal and stage skills formation]. Moscow: Petit Publ., 1996. 293 p.
15. **Kristy G. V.** *Vospitaniye aktera shkoly Stanislavskogo: uchebnoye posobiye dlya teatral'nykh institutov i uchilishch* [Education of the actor of the Stanislavsky school: textbook for theatre institutes and schools]. Moscow: Iskustvo Publ., 1968. 455 p.
16. **Zakhava B. E.** *Masterstvo aktera i rezhissera: Ucheb. posobiye dlya teatral'nykh ucheb. Zavedeniy* [Mastery of the actor and director: Textbook. a guide for theatrical studies. institutions]. Moscow: Sov. Rossiya Publ., 1964. 287 p.
17. **Yershov P. M.** *Tekhnologiya akterskogo iskusstva: Ocherki* [The technology of acting art: Essays]. Moscow: Vseros. teatralnoye obshchestvo Publ., 1959. 308 p.
18. **Pokrovskiy B. A.** *Chitaya Shalyapina* [Reading Chaliapin]. In: *Sovetskaya muzyka*. 1968, no 11, pp. 69–76; 1969, no. 1, pp. 61–67.
19. **Stanislavsky K. S.** *Sobraniye sochineniy: V 9 t. T. 3. Rabota aktera nad soboy. Ch. 2: Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse voploshcheniya: Materialy k knige / Obshch. red. A. M. Smelyanskogo, vstupid. st. B. A. Pokrovskogo, komment. G. V. Kristy i V. V. Dybovskogo* [Collected works: In 9 volumes. Vol. 3. The work of the actor on himself. Part 2: Work on yourself in the creative process of embodiment: Materials for the book / Ed. A. M. Smelyanskiy, introd. article B. A. Pokrovskiy, comment. G. V. Christie and V. V. Dybowski]. Moscow: Iskustvo Publ., 1990. 508 p.

26. Бирюкова Е. Роберт Стуруа: «Я просил только, чтобы Мария была молодой и худой» // Известия. 2004. 29 января.
27. Темирканов Ю. Х. Монолог в 4 частях. Ч. 2. URL: [https://tvkultura.ru/anons/show/brand\\_id/63444/episode\\_id/2020789/](https://tvkultura.ru/anons/show/brand_id/63444/episode_id/2020789/).
28. Ансимов Г. П. Гордое звание артиста // Советская музыка. № 10. 1974. С. 40.
29. Васильев Н. И. Вокальная техника оперного артиста. М.: ГИТИС, 2019. 68 с.
30. Устав федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (новая редакция). Утвержден Приказом Министерства культуры РФ от 25 декабря 2015 года. URL: [http://www.mosconsv.ru/sveden/files/Ustav\\_251215.25.12.2015.pdf](http://www.mosconsv.ru/sveden/files/Ustav_251215.25.12.2015.pdf).
31. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. – 284 с.
32. Ливанова Т. Н. Стасов и русская классическая опера. М.: Музгиз, 1957. – 432 с.
33. Добронравов Л. М. Ф. И. Шаляпин. Творчество // Нива. 1918. № 36–37.
34. Рейзен М. О. Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. – 301 с.
35. Кузнецов Н. И. О мастерстве оперного артиста: Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский, М. А. Чехов. М.: Открытая сцена, 2011. – 225 с.
36. Товстоногов Г. А. Живой Станиславский // Станиславский в меняющемся мире. Сборник материалов Международного симпозиума 27 февраля – 10 марта 1989 г. М., 1994.
37. Бармак А. А. Отвечать Станиславскому! // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 1. С. 9–33.
20. Feynberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Moscow: Muzyka Publ., 1969. 598 p.
21. Merkulov A. M. *Mimika i zbestikulyatsiya pianista v sisteme ispolnitel'skikh vyrazitel'nykh sredstv* [Mimicry and gestures of the pianist in the system of performing expressive means]. In: *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh* [Research of the Russian Gnesins Academy of Music]. No.1 (8) 2014. Moscow: RAM im. Gnesinykh Publ., pp. 35–50.
22. Kokh I. E. *Osnovy stsenicheskogo dvizheniya* [Bases of scenic movement]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1970. 566 p.
23. Fast D. *Yazyk tela: azbuka chelovecheskogo povedeniya* [Body Language: The ABC of Human Behavior]. Moscow: Tsentrpoligraf Publ., 2008. 190 p.
24. Morozov V. P. *Intervju s Irinoy Bogachevoy o tekhnike peniya* [Bogacheva about singing technique]. In: Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya* [The art of resonant singing]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2008, pp. 452–455.
25. Mironova N. A. *Moskovskaya konservatoriya. Istoki (Vospominaniya i dokumenty. Fakty i kommentarii)* [Moscow Conservatory. Origins. (Memoirs and documents. Facts and comments)]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo Publ., 1995. 96 p.
26. Biryukova E. *Robert Sturua: "Ya prosil tol'ko, chtoby Mariya byla molodoy i khudoy"* [Robert Sturua: "I only asked that Maria be young and thin"]. In: *Izvestia*. 29 yanvarya [January 29]. 2004.
27. Y. Temirkanov. *Monolog v 4 chastyab. Ch. 2* [Monologue in 4 parts. Part 2]. Available from: [https://tvkultura.ru/anons/show/brand\\_id/63444/episode\\_id/2020789/](https://tvkultura.ru/anons/show/brand_id/63444/episode_id/2020789/).
28. Ansimov G. P. *Gordoye zvaniye artista* [The proud title of an artist]. In: *Sovetskaya muzyka*. 1974, no.10, p. 40.
29. Vasilyev N. I. *Vokal'naya tekhnika opernogo artista* [Vocal technique of an opera artist]. Moscow: GITIS, 2019. 68 p.
30. *Ustav federal'nogo gosudarstvennogo byudzhethnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya "Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo" (novaya*

redaktsiya) [Charter of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky” (new edition)]. Available from: [http://www.mosconsv.ru/sveden/files/Ustav\\_251215\\_25.12.2015.pdf](http://www.mosconsv.ru/sveden/files/Ustav_251215_25.12.2015.pdf).

31. Kristi G. V. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavsky’s work at the opera house]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1952. 284 p.

32. Livanova T. N. *Stasov i russkaya klassicheskaya opera* [Stasov and Russian classical opera]. Moscow: Muzgiz Publ., 1957. 432 p.

33. Dobronravov L. M. F. I. *Shalyapin. Tvorchestvo* [F. I. Shalyapin. Creation]. In: *Niva*, 1918, no. 36–37.

34. Reyzen M. O. *Avtobiograficheskie zapiski. Statji. Vospominaniya* [Autobiographical notes. Articles. Memories]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Publ., 1986. 301 p.

35. Kuznetsov N. I. *O masterstve opernogo artista: F. I. Shalyapin, K. S. Stanislavsky, M. A. Chekhov* [About the skill of an opera artist: F. I. Shalyapin, K. S. Stanislavsky, M. A. Chekhov]. Moscow: Otkrytaya scena Publ., 2011. 225 p.

36. Tovstonogov G. *Zhivoy Stanislavsky* [Living Stanislavsky]. In: *Stanislavsky v menyayushchemsya mire: Sbornok materialov Mezhdunarodnogo simpoziuma 27 fevralya – 10 marta 1989 g.* [Stanislavsky in a changing world: Collection of works of the International Symposium February 27 – March 10, 1989]. Moscow, 1994.

37. Barmak A. A. *Otvechat Stanislavskomu!* [Answer to Stanislavsky!]. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2013, no. 1, pp. 9–33.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузнецов Николай Иванович – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

E-mail: [vosenzuk@yandex.ru](mailto:vosenzuk@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-7319-8172

Кузнецов Н. И. Об оперно-сценической терминологии и ее влиянии на учебно-театральную практику // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. № 3. С. 185–207.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-185-207

#### ABOUT THE AUTHOR

Nicolay Kuznetsov – *Dr. habil in Art, Professor of Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory.*

E-mail: [vosenzuk@yandex.ru](mailto:vosenzuk@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-7319-8172

Kuznetsov N. I. *About the opera stage terminology and its influence on the theatre practice.* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 185–207.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-185-207