

# ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ VOCAL PARALLELS

М. В. АНЕСТРАТЕНКО

*Институт современного искусства,  
Москва, Россия*

MIKHAIL ANESTRATENKO

*Institute of Modern Arts,  
Moscow, Russia*

## АЛГОРИТМ РАБОТЫ НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ: ДИАЛОГ РЕЖИССЕРА, ДИРИЖЕРА И АРТИСТА

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена оптимизации постановочного процесса в музыкальном театре. Предложен эффективный алгоритм работы над художественным образом, который включает в себя анализ и разработку сценического действия в целом и отдельных его составляющих: внешнего и внутреннего облика персонажей на уровне системы «партия – роль – образ». Определены специфические особенности совместного творческого процесса режиссера, дирижера и артиста над воплощением художественного образа в ходе создания сценической постановки оперы, которые направлены на достижение единой логики в контексте работы над общей концепцией спектакля. Также представлены этапы продуктивного репетиционного процесса, когда работа всех участников сценической постановки должна быть согласована и подчинена общей идее. Первый раздел статьи посвящен подготовительному этапу работы с текстовым и музыкальным материалом произведения, приведены примеры из постановочной практики

## ALGORITHM FOR WORKING ON AN ARTISTIC IMAGE: DIALOGUE BETWEEN THE DIRECTOR, THE CONDUCTOR AND THE ARTIST

### ABSTRACT

The article is devoted to optimization of the production process in musical theatre. An effective algorithm for working on the artistic image is proposed, which includes analysis and development of the stage action as a whole as well as its individual “components”: the extrinsic and intrinsic ethos of the characters at the “part – role – image” system level. The article studies the specific features of the co-creative process of embodiment by the director, the conductor and the artist of the artistic image in the course of creation of stage performance of the Opera, these features being focused on achieving a common logic in the context of the General concept of the show. The stages of a productive rehearsal process are also presented, implying that the work of all the participants in the stage production should be coordinated and subordinated to a common idea. The first section of the article is devoted to the preparatory stage of working with the text and musical staff of the creation; examples based on the production practice of one of the metropolitan theatres are given, confirming the effectiveness of dramatic reading of the text and dramatic

одного из столичных театров, подтверждающие эффективность драматической читки текста и драматургического анализа партитуры в процессе совместной работы режиссера, дирижера и артиста над системой «партия – роль – образ». Отдельно изучен этап работы над паузами, так как точно согласованные паузы позволяют раскрыть дополнительные возможности актерской игры, изменить или усилить действенную интонацию оперного артиста в процессе воплощения художественного образа на сцене. И в завершение исследован этап обсуждения всеми участниками творческого процесса мизансценического плана спектакля и отдельных сцен каждого персонажа, в результате которого рождается пластический рисунок роли, правдоподобность и характерность образа, истинность происходящих событий на сцене и их эмоциональная окраска.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театр, опера, режиссер, дирижер, творческий процесс, К. С. Станиславский, М. А. Чехов, Б. А. Покровский, Ф. И. Шаляпин, Б. Э. Хайкин.

analysis of the score in the process of joint work of the director, conductor and artist on the “party – role – image” system. The stage of working on pauses is studied separately, since precisely coordinated pauses allow one to reveal additional possibilities of acting, change or strengthen the effective intonation of an opera artist in the process of embodying an artistic image on stage. And in the end, we investigate the stage of discussing by all the participants of the creative process of the mise en scene aspect of the performance and particular scenes of each character, which result in the birth of the plastic pattern of the role, plausibility and specificity of the image, the truth of the events on the stage and their emotional colouring.

**KEYWORDS:** theatre, opera, director, conductor, creative process, K. S. Stanislavsky, M. A. Chekhov, B. A. Pokrovsky, F. I. Chaliapin, B. E. Khaykin.

Современный музыкальный театр находится в процессе динамичного развития. Постоянные поиски ключевых идей, способных существенно усовершенствовать синтетический по своей природе оперный жанр, ведутся как театральными деятелями, так и учеными-искусствоведами. Выявление аспектов, раскрывающих жизнь персонажей в «музыкальных предлагаемых обстоятельствах» [1, с. 51] на основе событийного ряда, является благодатной почвой для формирования основного набора действий, необходимых оперному актеру во время репетиционной подготовки к выступлению на сцене. Именно поэтому подробный анализ цепочки «партия – роль – образ» в общем контексте действенной линии роли персонажа, воплощаемого артистом, не теряет актуальности на сегодняшний день, так как отвечает вызовам времени и возрастающим требованиям, с которыми сталкивается оперный жанр. Важно помнить, что каждый шаг, сделанный артистом в направлении совершенствования художественного образа, является результатом его совместной работы с непосредственными творческими партнерами.

Приступая к созданию оперного спектакля, режиссер вместе с командой постановщиков решает множество вопросов: от тщательно продуманной сверхзадачи спектакля до формирования его атмосферы [2, с. 21]

и исполнительского стиля, в котором опера будет представлена широкой публике. К ключевым элементам постановочного цикла следует отнести грамотно выстроенный репетиционный процесс режиссера с дирижером и артистами. На практике все участники ощущают острую необходимость в эффективном алгоритме работы как над художественным образом музыкального произведения, включающим анализ и разработку сценического действия в целом, так и над отдельными его составляющими: внешним и внутренним обликом персонажей на уровне системы «партия – роль – образ».

Термин «алгоритм», заимствованный из области точных наук, в контексте настоящей статьи применен в значении определенного порядка действий, выполнив который, можно достичь необходимого результата. О проникновении математического термина в иные сферы науки в конце XX столетия писал В. В. Шилов: «Слово “алгоритм” в наши дни известно, вероятно, каждому. Оно уверенно шагнуло даже в разговорную речь, и сегодня мы нередко встречаем в газетах и слышим в выступлениях политиков выражения вроде “алгоритм поведения”, “алгоритм успеха” или даже “алгоритм предательства”. Академик Н. Н. Моисеев назвал свою книгу “Алгоритмы развития”, а известный врач Н. М. Амосов – “Алгоритм здоровья”. А это означает, что слово живёт, обогащаясь всё новыми значениями и смысловыми оттенками» [3, с.17].

На протяжении всего периода развития оперного жанра главенствующие «персоналии», оказывающие влияние на ту или иную постановку, постоянно менялись. Певцы и примы в эпоху *bel canto* прямо или косвенно разрушали канву музыкальной драматургии, вставляя в текст партитуры фрагменты своих коронных арий. Дирижеры, прикрываясь мифическим «диалогом с композитором», с самозабвением увлекались музыкой, позабыв о целостном спектакле, солистах, не говоря уже об общей концепции оперы. Или режиссерский театр. Явление, хоть уже не новое, но нередко превосходящее по противоречивости «концепций» сценического действия своевластие певцов и дирижеров [4, с.156]. Как часто режиссер, дирижер и артист встречаются на сценической площадке с уже сформированной концепцией воплощения художественного образа персонажа и спектакля в целом. Как правило, все три (или более) концепции расходятся друг с другом, и в итоге жарких споров, а также других факторов нетворческого характера кто-то уступает.

В то же время как только появляется человек, готовый взять на себя ответственность за формирование концепции будущей постановки, другие участники творческого процесса зачастую отстраняются. Такой подход также бесперспективен и губителен для общего дела.

Необходим постоянный доверительный диалог между режиссером, дирижером и артистом на всех этапах работы над оперным спектаклем.

## АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ И ТЕКСТОВОЙ ПАРТИТУРЫ ОПЕРЫ

Первооснову алгоритма создания художественного образа режиссеру, дирижеру и оперному артисту необходимо закладывать сообща, используя «метод драматургического анализа оперной партитуры» [5, с. 24].

Если обратиться к классическим источникам, раскрывающим специфику актерского мастерства актера драмы и актера музыкального театра (к книгам К. С. Станиславского, М. А. Чехова, Е. Б. Вахтангова, Б. А. Покровского, Ф. И. Шаляпина, Б. Э. Хайкина), то можно выявить определенные закономерности в работе над музыкальным и поэтическим текстом оперы.

Как у актеров драмы существует тщательная читка текста перед началом актерской игры, то же самое возможно осуществить и в музыкальном театре. Для этого достаточно прочесть клавишную партитуру как простую книгу, со всеми ремарками, оставленными композитором и либреттистом. Если в распоряжении театра будет рукопись или ее копия, то возможность провести работу с ней можно считать большой удачей. Важно, чтобы все участники творческого процесса работали вместе. Тогда каждый будет понимать логику мышления собеседника в процессе работы над общей концепцией спектакля [6, с. 69].

Б. А. Покровский размышлял: «Должен прийти точный, научный анализ музыкальной драматургии оперы как процесс режиссерского творчества, как «разматывание» художественной фантазии создателей спектакля, а не размышления вообще, бездумные мечтания под слушание музыки. Как оперное произведение есть результат объединения одухотворенности и расчета, вдохновений и грамматики, гармонии и алгебры, так и постановка спектакля должна подчиняться определенным закономерностям сценического, зрительного образа.

Метод драматургического анализа оперной партитуры есть главное средство раскрытия театрального смысла оперного произведения. И именно анализ партитуры с точки зрения драмы, а не музыки приводит к успешным выявляемым возможностям оперы. Поэтому постановка спектакля представляет собой непрерывную расшифровку требований партитуры. Это серьезный и интереснейший творческий акт, в котором проявляется и здравый смысл, и опыт, и вкус, и знание режиссера. Главное в нем – создание образов, которые дают чувственное восприятие мира, образов, организуемых мыслью» [5, с. 25].

Пусть размышления Покровского направлены в сторону режиссеров, на взгляд автора, они применимы ко всем участникам творческого процесса.

Приведем практический пример из современной оперно-сценической практики. За пять лет работы в качестве режиссера в московском музыкальном театре «Новая Опера им. Е. В. Колобова» автору настоящей статьи посчастливилось сотрудничать с достаточно большим количеством режиссеров-постановщиков, дирижеров и оперных артистов – представителей как отечественных, так и зарубежных театральных школ. За этот небольшой временной период удалось освоить более 35 наименований

спектаклей – от оперных произведений эпохи барокко до современных масштабных музыкальных драм, а также вестись в спектакли текущего репертуара и подключиться к репетиционному процессу подготовки премьер.

Внушительное количество постановок изначально обречено на недолгую жизнь на театральных подмостках в силу ряда банальных причин: потери актуальности, морального и технического устаревания и т. д. Это весьма естественный ход событий. Однако еще большее число спектаклей имеет изначальные фатальные ошибки в творческом процессе своего создания при, казалось бы, отлично сформированной режиссером сверхзадаче сценического действия и объяснении участникам его ключевых аспектов.

Важно помнить: обязательное присутствие всех участников музыкально-сценической постановки на репетиции может быть лишено всякого смысла, если каждому из них совершенно не знаком драматический текст собственной партии-роли. Для этого необходимо предварительное ознакомление с литературным первоисточником, заложенным композитором и либреттистом в основу общей драматургии.

Интересное наблюдение было сделано при работе над *semi-stage* постановкой оперы «Стиффелио» Дж. Верди и постановкой оперы «Пушкин» К. Боярского силами труппы театра «Новая Опера». Приглашенные солисты, исполняющие главные роли, живущие в разных частях света (исполнитель роли Стиффелио Гектор Сандоваль – в Мексике, исполнитель роли Пушкина Питер Оути – в Великобритании), не будучи знакомыми друг с другом, порой знали текст музыкального произведения наравне с дирижером или режиссером или даже лучше. Повторимся еще раз, речь идет не о партии, отражающей мелодию и музыкальную интонацию персонажа. Речь о проносимых словах и фразах воплощаемых артистами героев, идущих параллельно музыке. Иностранцы видели собственные речитативы и в большей степени арии как «... неотъемлемую часть драматического монолога персонажа...» [7, с. 26]. Каждую реплику своего воплощаемого героя солисты сначала проговаривали самостоятельно как актеры драматического театра, а затем сопоставляли сказанное с требованиями дирижера, чтобы попасть в необходимый темп и ритм музыкального фрагмента. Затем оперные артисты советовались с режиссером, т. к. последний, по их мнению, имел общий взгляд на всю концепцию спектакля и большие шансы на определение эффективной действенной интонации персонажа, которая будет наиболее выигранно воздействовать на публику.

Удивительно, но отечественные артисты музыкальных театров пользуются вышеуказанным методом драматической читки текста крайне редко. У нас данный навык оказывается несправедливо отодвинут на второй план и практически забыт, хотя он крайне необходим. При общении с Г. Сандовалем и П. Оути выяснилось, что такая работа над текстовым материалом прививалась им во время учебного процесса в музыкально-театральных вузах. За рубежом этим навыком активно пользуются, закладывая его в практику студента-вокалиста с учебной скамьи.

Оперный артист обязан в точности знать тот драматический текст, который ему предстоит исполнять на сцене. От этого напрямую зависит качество пения и актерской игры. При этом порочной практикой является знание текста только своей партии-роли. Стоит обратиться к опыту великого русского певца Ф. И. Шаляпина. Одним из важнейших положений в его методе работы над ролью являлось знание всех партий и реплик (включая артистов хора) для понимания полноценной действенной линии персонажа и предлагаемых обстоятельств. Ф. И. Шаляпин не был первым оперным артистом, придерживающимся подобных установок. Корни его теоретического наследия уходят в вокальную школу одного из лучших методологов XIX столетия – Ф. Ламперти. Одним из основных его постулатов в процессе обучения было выучивание артистом всей оперы целиком, на память: «Партия должна быть изучаема не только горлом, но и умом, так как весьма важно сохранить голосовой инструмент как можно более свежим для театра» [8, с. 66].

Если дирижер будет чрезмерно увлекаться мелодикой, не обращая внимания на текст, то вся партитура постепенно «ускользнет» от него. «Если дирижер не будет знать, что он вправе требовать от певца, какими музыкальными свойствами, знаниями исполнитель обладает, он не сможет вступить с ним в близкий контакт, а значит, не сможет быть его наставником, другом, помощником. Для установления тесного творческого контакта, для продуктивности совместной работы дирижер должен стараться пережить все ощущения певца, “побывать в его шкуре”, там, где это возможно – реально, где невозможно – дополнить своей фантазией художника» [9, с. 14].

Б. Э. Хайкин, выдающийся советский дирижер, работавший непосредственно с К. С. Станиславским над постановкой оперы «Севильский цирюльник», в книге «Беседы о дирижерском ремесле» пишет о необходимости целостного взгляда дирижера на партитуру оперы, включая не только гармоническую составляющую, но и анализ драматического текста, в местах, имеющих наибольшее смысловое значение в музыкальном произведении. Особенно Хайкин уделял внимание совместной работе со Станиславским над речитативами, в которых композитором могут быть освещены значимые события, оказывающие ключевое воздействие на драматургию оперы. Хайкин вспоминает работу с режиссером на равноправной основе в обсуждении важнейших вопросов постановки: «Это был последний режиссер, с которым я работал “на равных”. Все последующие шли в наступление на капелмейстера (иногда мне казалось, что – и на музыку)» [9, с. 12].

Для режиссера же тщательный анализ драматургии текста каждой партии-роли принесет результат в том случае, если он прислушается к аргументированному мнению дирижера и оперного артиста и сопоставит его с собственным видением спектакля в целом, так как именно режиссер является одним из наиглавнейших его авторов.

На основе общих суждений режиссер представляет концепцию взаимоотношений персонажей между собой и расшифровывает событийный

ряд, заложенный в драматическом тексте композитором и либреттистом. Постепенно, анализируя фразу за фразой, необходимо выявить логику действий и логику чувств каждого персонажа. «Режиссер свободен в поисках тех образов, которые в сопоставлении с музыкой, по его мнению, наилучшим образом раскроют драматургическую суть произведения» [5, с. 30].

После читки драматического текста, определения событийного ряда музыкального произведения, расставления общих смысловых акцентов и игровых пауз, становится возможным перейти к следующему этапу – этапу работы над музыкальным текстом и сопоставлению текстового материала с музыкальным [10, с. 20].

Всем участникам творческого процесса стоит помнить, что тот событийный ряд, который был определен изначально, на этапе анализа и сопоставления музыкального текста может быть основательно дополнен [11, с. 104]. В музыкальной драматургии оперного произведения отчетливо проявляются небольшие события, качественно иллюстрирующие взаимоотношения между персонажами. На данном этапе становится очень важным умение всех участников целостно анализировать партитуру оперы, определяться с общим темпом, ритмом и метром. Эти своеобразные «три кита» музыкальной драматургии следует привести в соответствие с композиторскими ремарками в нотном тексте. Часто на первой репетиции, посвященной предстоящему спектаклю, выясняется, что режиссер, дирижер и оперный артист видят какую-либо сцену в совершенно разном темпоритме (по К. С. Станиславскому). Необходимо в любом случае прийти к консенсусу. Как писал Константин Сергеевич, «будущее искусство [театра] несомненно пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слова, что драма должна обогатить оперу и, наоборот, завоевания в области оперы могут оказать благотворное влияние на драму» [12, с. 126].

В результате такого общего разбора музыкального фрагмента предварительно будет определена наиболее удачная интонация персонажа, с которой артист сможет действовать на сцене в процессе актерской игры, воплощая художественный образ в предлагаемых обстоятельствах. Б. А. Покровский писал: «Найденная интонация выражается и поведением актера. При этом музыкально-вокальное воздействие идет не рядом со сценическим, а составляет одно неразрывное целое» [5, с. 35].

## РАБОТА НАД ПАУЗАМИ И ИХ СМЫСЛОВЫМ ПОТЕНЦИАЛОМ

Следующим этапом успешного воплощения художественного образа стоит считать общую работу режиссера, дирижера и артиста над паузами. Почему мы выделяем этот этап отдельно от двух предыдущих (совместную проработку поэтического и музыкального текста оперы)? Потому что точно согласованные паузы всегда несут в себе скрытый потенциал, раскрывающий дополнительные возможности для актерской игры. Пауза дает артисту

шанс на изменение или усиление действенной интонации в процессе воплощения художественного образа на сцене [13, с. 133]. Это практически безграничный ресурс для творчества. Увеличивая или уменьшая длительность пауз, становится возможным усилить воздействие на слушателя и спровоцировать его на проявление эмоциональной сопричастности к происходящему на сцене.

Существует невообразимое множество видов пауз, они способны формировать подтекст в речи персонажа, могут являться частью событийного ряда спектакля, выполнять чисто техническую функцию, позволяя участникам сценического действия сменить окружающую героев обстановку, место действия и многое другое.

Именно во время пауз оперный артист способен воплотить существенную часть смысловых жестов (по Ф. И. Шаляпину) и мизансцен, которые требуют предварительного обсуждения с режиссером и дирижером. Паузы несут в себе и вокально-технологическую функцию, позволяя певцу взять дыхание и восстановить силы перед новой музыкальной фразой [11, с. 221].

Для дирижера пауза – это возможность «сверить часы» со всеми участниками сценического действия (оркестром и солистами). Для режиссера пауза – наиважнейший элемент событийного ряда и действенной линии ролей персонажей, источник действия и неисчерпаемое средство для пластической выразительности [14, с. 151].

В качестве примера приведем работу над оперой «Пассажирка» М. Вайнберга (реж. С. Широков, театр «Новая Опера», 2017 год), рассказывающей помимо основной истории главной героини о жизни узников немецкого концлагеря Освенцим. В процессе перехода от шестой картины к седьмой солистки, исполняющие заглавные партии, все время поют, наперебой обсуждая послевоенную жизнь, надеясь дожить до конца войны. По сюжету вся эта дружная словесная перепалка в женском бараке замирает от одной протяжной песни Кати – учительницы, ставшей партизанкой, вспоминающей мирное время и своего возлюбленного. Так вот пауза в этом фрагменте спектакля не прописана в музыкальной партитуре, однако она присутствует в тексте солистов. Весь этот перелив женских рассказов должен замолчать в тот момент, когда раздается пение Кати. В соответствии с этой важной ремаркой голоса девушек затухают как бы сами по себе. Остается лишь одна протяжная и бесконечная народная песня, которую должен резко оборвать «металлический» голос из репродуктора, объявляющий переключку заключенных под лай собак. Однако у режиссера совместно с дирижером и солистами в процессе репетиций возникла договоренность создать небольшую общую паузу после песни Кати. Получился сильный художественный эффект затухания мелодии и растворения ее в тишине, в атмосфере общей тревоги и предчувствия смерти главных героев. В результате какофония из звуков голосов немецких солдат и рева репродуктора зазвучала неожиданно еще более ярко и пугающе.



## ПОСТРОЕНИЕ МИЗАНСЦЕНИЧЕСКОГО ПЛАНА ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

Следующим этапом должно стать обсуждение всеми участниками творческого процесса мизансценического плана спектакля и отдельных сцен каждого персонажа.

Оперный жанр имеет глубоко синтетическую природу. Зритель, входящий на спектакль, непременно ждет от оперы сочетания качественного вокала, музыки и драматической игры актера-певца. Во время репетиций в процессе жарких, но продуктивных дискуссий между режиссером, дирижером и оперным артистом рождается тот пластический рисунок роли, который в дальнейшем оказывает эстетическое и эмоциональное воздействие на публику. Исходя из тщательной проработки предыдущих этапов, мизансцены у актеров способны родиться сами собой. В этом процессе, как говорил В. И. Немирович-Данченко, есть какое-то «свое» ощущение «сотворения Чуда» для каждого [15, с. 77]. Режиссер может упорядочить тот органичный хаос из идей, возникающий при всеобщем «мозговом штурме», однако стоит максимально прислушиваться к рекомендациям остальных членов его творческой команды. Вспомним (со слов очевидцев), как, к примеру, проводил с драматическими актерами свои репетиции Е. Б. Вахтангов: «Работая с актером над созданием образа, он добивался предельного правдоподобия характера, истинности происходящих в пьесе событий в самой, казалось бы, неправдоподобной ситуации. Таков был его режиссерский прием. На репетициях он создавал нередко самые невероятные, на первый взгляд, положения, чтобы внутренне оправдать острый рисунок роли.

Он помогал актеру в таких случаях находить правду в том, что порой казалось невозможным оправдать.

Вахтангов идеально знал природу актера и умел натолкнуть, подсказать ему то именно действие, то приспособление, ту мизансцену, ту эмоциональную окраску, которые помогали исполнителю кратчайшим путем решить поставленную перед ним творческую задачу. Для этого он и самого себя включал в действие, в процесс воплощения образа актером» [16, с. 175].

Переизбыток мизансцен может разрушить общую канву сценического действия и художественный замысел, заложенный композитором, а недостаток мизансцен – наоборот, снизить динамику происходящих событий на сцене до катастрофического минимума. Необходим баланс в выразительных средствах. Одним из главных средств выразительности в мизансценах является психологический жест, несущий эмоциональную и смысловую окраску художественного образа.

Как отмечал в своих трудах М. А. Чехов, «психологический жест дает возможность актеру, работающему над ролью, сделать первый свободный “набросок углем” на большом полотне. Ваш первый творческий импульс вы выливаете в форму психологического жеста. Вы создаете как бы план, по которому шаг за шагом будете осуществлять ваш художественный

замысел» [17, с. 110]. Наличие жестов и телодвижений обогащает рисунок роли и придает ему частично-завершенные очертания.

Оперное искусство поистине притягательно и способно оказать мощнейшее воздействие на публику. Но для того, чтобы этот «магический акт» состоялся, необходима слаженная работа каждого участника постановочного процесса. В настоящей статье нами намеренно не рассматривались творческие взаимоотношения художника-сценографа с режиссером и артистом, а также дирижера и актера-певца и т. д. во время выпуска спектакля на сцену, ведь это еще одна обширная тема для научных обсуждений и исследований.

Мы лишь косвенно прикоснулись к общему алгоритму работы над воплощением художественного образа персонажа в опере – той заветной цели, к которой стремятся своими путями, но сообщая режиссер, дирижер и оперный артист. Этот алгоритм нашел отражение в творчестве Ф. И. Шаляпина, К. С. Станиславского, а позже Б. Э. Хайкина и Б. А. Покровского, и доказал свою эффективность.

Естественно, точная последовательность работы над образом была выстроена нами в идеалистическом ключе. Довольно редко в повседневной театральной практике можно встретить указанных представителей творческих профессий, жарко обсуждающих совместные проблемы воплощения художественного образа персонажа на сцене. Однако такое общение «на равных» стимулирует атмосферу доверия и дружеского партнерства в процессе постановки спектакля. Обмен идеями всегда приводит к рождению общей «Сверхидеи» [18, с. 226], которая, по существу, наиболее точно способна донести до зрителя художественный замысел музыкального произведения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного актера: Двадцать шагов к оперному искусству. М.: ГИТИС, 2018. – 217 с.
2. Бармак А. А. Художественная атмосфера. Этюды. М.: ГИТИС, 2004. – 320 с.
3. Шилов В. В. История логических машин. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 268 с.
4. Буткевич М. М. К игровому театру: лирический трактат. М.: ГИТИС, 2002. – 702 с.
5. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. М.: Дет. лит., 1985. – 143 с.
6. Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. М.: СТД РСФСР, 1990. Т. 2. – 473 с.
7. Савина А. Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий. СПб: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. – 352 с.

#### REFERENCES

1. Kuznecov N. I. *Stsenicheskoje masterstvo opernogo aktera: Dvadsat' shagov k opernomu iskusstvu* [Stagecraft of an Opera actor: Twenty steps to Opera art]. Moscow: GITIS Publ., 2018. 217 p.
2. Barmak A. A. *Khudozbestvennaja atmosfera. Etyudy* [Artistic atmosphere. Sketches]. Moscow: GITIS Publ., 2004. 320 p.
3. Shilov V. V. *Istoriya logicheskikh mashin* [History of logical machines]. Moscow: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2013. 268 p.
4. Butkevich M. M. *K igrovomu teatru: liricheskij traktat* [To the game theatre: a lyrical treatise]. Moscow: GITIS Publ., 2002. 702 p.
5. Pokrovskiy B. A. *Sotvoreniye opernogo spektaklja* [The creation of opera performance]. Moscow: Detskaja litetatura Publ., 1985. 143 p.

8. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении. Учебное пособие. СПб.: Лань, 2014. – 144 с.
9. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. – 240 с.
10. Голубовский Б. Г. Путь к спектаклю: методическое пособие № 5. М.: ВЦХТ, 2005. – 90 с.
11. Кирнарская Д. К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М.: Академия, 2003. – 368 с.
12. Станиславский К. С. Собр. соч. в 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. – 508 с.
13. Горчаков Н. М. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером. М.: ВТО, 1958. – 284 с.
14. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. – 284 с.
15. Немирович-Данченко В. И. Творческое наследие: в 4 т. М.: МХТ, 2002. Т. 4. – 734 с.
16. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. – 203 с.
17. Чехов М. А. Путь актера. М.: АСТ, 2017. – 512 с.
18. Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. М.: МУЗГИЗ, 1953. – 404 с.
6. Gladkov A. K. *Meyerhold: v 2 t.* [Meyerhold: in 2 vol. Vol. 2]. Moscow: STD RSFSR Publ., 1990, T. 2. 473 p.
7. Savina A. *Teatr. Akter. Rezhisser: Kratkiy slovar' terminov i ponyatiy* [Theatre. Actor. Director: A short dictionary of terms and concepts]. Saint Petersburg: Lan Publ.: Planeta Muzyki Publ., 2020. 352 p.
8. Lamperti F. *Nachalnoje teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniju penija. Iskusstvo penija po klassicheskim predanijam. Tekhnicheskiye pravila i sovety uchenikam i artistam. Yezhnednevnyje uprazhnenija v penii. Uchebnoye posobie* [Initial theoretical and practical guide to the study of singing. The art of singing according to classical legends. Technical rules and tips for students and artists. Daily singing exercises. Textbook]. Saint Petersburg: Lan Publ., 2014. 144 p.
9. Khaykin B. E. *Besedy o dirizherskom remesle. Statji* [Dialogs of conductors masterclasses]. Moscow: Sovietykiy kompositor Publ., 1984. 240 p.
10. Golubovskiy, B. G. *Put' k spektaklu: metodicheskoye posobiye № 5* [The way to the performance: the methodological guide No. 5]. Moscow: VTsKhT Publ., 2005. 90 p.
11. Kirnarskaya D. K. *Psikhologiya muzykalnoj deyatel'nosti. Teorija i praktika* [The Psychology of the musical activity. The Theory and the Practice]. Moscow: Academia Publ., 2003. 368 p.
12. Stanislavskiy K. S. *Sobr. soch. v 9 t.* [Collected works in 9 vol. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1990, T. 3. 508 p.
13. Gorchakov N. M. K. S. *Stanislavskij o rabote rezhissera s akterom* [Stanislavsky about the Director's work with actor]. Moscow: VTO Publ., 1958. 284 p.
14. Kristi G. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [The Stanyaslavsky's work in the opera theatre]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1952. 284 p.
15. Nemirovich-Danchenko V. I. *Tvorcheskoye naslediyе: v 4 t.* [Creative heritage: in 4 vol. Vol. 2]. Moscow: MHT Publ., 2002, t. 2. 734 p.
16. Gorchakov N. M. *Rezhisserskiye uroki Vakhtangova* [Directors lessons of Vakhtangov]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1957. 203 p.
17. Chekhov M. A. *Put' aktera* [Actor's way]. Moscow: AST Publ., 2017. 512 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Анестратенко Михаил Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент Института современного искусства.

E-mail: [dragonamv@mail.ru](mailto:dragonamv@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-0907-0158

Анестратенко М. В. Алгоритм работы над художественным образом: диалог режиссера, дирижера и артиста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 168 – 179.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-168-179

Статья поступила в редакцию: 03.06.2020

Принята к публикации: 10.02.2021

18. Yarustovskiy B. M. *Dramaturgija russkoy opernoj klassiki* [The Dramaturgy of Russian opera classics]. Moscow: MUZGIZ Publ., 1953. 404 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

Mikhail Anestratenko – *PhD in Arts, Associate Professor of Institute of Modern Arts.*

E-mail: [dragonamv@mail.ru](mailto:dragonamv@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-0907-0158

Anestratenko M. V. Algorithm for working on an artistic image: dialogue between the director, the conductor and the artist. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 1, pp. 168 – 179.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-168-179

Received: 03.06.2020

Accepted: 10.02.2021