

ЭСТЕТИКА ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА И ОРИЕНТИР ДЛЯ ПЕДАГОГА

В. А. Дальская,

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Российская Федерация, 119991

Аннотация. В статье анализируется роль пластического выражения художественного образа в вокальном исполнительстве. В центре внимания автора оказывается проблема взаимосвязи эстетической реализации пластических приёмов с глубинным эмоциональным проживанием образа певцом-актёром. В опоре на труды И. М. Сеченова получает обоснование возможность формирования эстетики пластического образа не только в рефлекторных проявлениях его эмоционального проживания, но и в сознательном применении необходимой технологии для выражения эмоциональной составляющей пластическими средствами. Приведены позитивные и негативные примеры пластического подключения тела, головы, рук, глаз певца в певческом процессе, которые позволяют достичь необходимого эстетического результата. Представленный в статье авторский подход к рассмотрению средств пластического воплощения художественного образа в вокальном исполнительстве может стать ориентиром для педагогов по классу сольного пения в работе по подготовке обучающихся к достижению органического единства музыкальной и пластической составляющих в процессе актуализации художественного содержания.

Ключевые слова: эстетика, красота, вокальное исполнительство, воплощение художественного образа, единство музыкальной и пластической составляющих, импеданс, закон резонанса в пении.

Благодарности: Автор выражает глубокую признательность членам редакционной коллегии журнала «Музыкальное искусство и образова-

© Дальская В. А., 2020



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

ние / Musical art and education» за ценные замечания и рекомендации по подготовке статьи к публикации.

Для цитирования: *Дальская В. А. Эстетика пластического воплощения художественного образа в вокальном искусстве как показатель исполнительского мастерства и ориентир для педагога // Музыкальное искусство и образование / Musical art and education. 2020. Т. 8. № 4. С. 94–106. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-94-106.*

DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-94-106

AESTHETICS OF PLASTIC EMBODIMENT OF AN ARTISTIC IMAGE IN VOCAL ART AS AN INDICATOR OF PERFORMING ARTS AND A GUIDE FOR THE TEACHER

Valentina A. Dalskaya,

Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation, 119991

Abstract. The article analyzes the role of plastic expression of an artistic image in vocal performance. The author focuses on the problem of the relationship between the aesthetic implementation of plastic techniques and the deep emotional experience of the image of the singer-actor. Based on the works of I. M. Sechenov, the possibility of forming the aesthetics of a plastic image is justified not only in the reflex manifestations of the emotional residence of the image, but also in the conscious application of the necessary technology for the expression of its emotional component by plastic means. Positive and negative examples of plastic connection of the body, head, hands, and eyes of the singer in the singing process that help to achieve the necessary aesthetic result are given. The author's approach to the consideration of means of plastic embodiment of an artistic image in vocal performance presented in the article can become a guide for teachers of the class of solo singing in the work on preparing students to achieve organic unity of musical and plastic components in the process of updating the artistic content.

Keywords: aesthetics, beauty, vocal performance, the embodiment of an artistic image, the unity of musical and plastic components, impedance, the law of resonance in singing

Acknowledgements: The author expresses deep gratitude to the members of the editorial Board of the journal “Musical art and education” for their

valuable comments and recommendations on preparing the article for publication.

For citations: Dalskaya V. A. Aesthetics of Plastic Embodiment of an Artistic Image in Vocal Art as an Indicator of Performing Arts and a Guide for the Teacher. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 4, pp. 94–106. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-94-106.

Введение

В вокальном искусстве пластика выступает одним из главных компонентов, способствующих решению исполнительских задач, которые встают перед певцом при включении в репертуар нового произведения и нахождении соответствующих художественному образу средств выражения. На значимости пластического решения художественного образа в певческой деятельности акцентировали внимание многие представители сценических профессий. В трудах К. С. Станиславского [1], А. Я. Вагановой [2], Т. Руффо [3], И. А. Богданова [4] подчёркивается важность позы, жестов, мимики исполнителя, который должен не только красиво петь, но и воплощать художественный образ в адекватной ему пластической форме.

Изложенное выше подводит к рассмотрению вопроса о синтезе пластики и музыки в вокальном исполнительстве. При этом музыкально-пластический образ рассматривается как результат идейного, эмоционального отношения певца к музыкальному материалу, его осмыслению. Данный аспект получил раскрытие в одной из предыдущих работ автора, в которой подчёркивалась необходимость взаимосвязи художественной и технической сторон в исполнительской реализации образа, где было доказано

их единство и взаимовлияние [5]. Но, к сожалению, органичное использование певцом-актёром и применение на практике этих составляющих в творческом процессе встречается далеко не всегда. Зачастую певец сосредотачивает усилия на технической проработке музыкального материала, не очень придавая значения пластической стороне выражения творческого замысла.

В связи с этим представляется необходимым рассмотреть более детально проблему **пластического воплощения художественного образа в пении** с точки зрения эстетической характеристики технологической стороны исполнения. Данный ракурс подразумевает концентрацию внимания на прояснении сущности и форм проявления прекрасного в пении, реализуемых при помощи пластического инструментария певца: его тела, рук, лица, глаз. Тем самым процесс освоения вокалистом музыкального содержания будет рассмотрен с позиций Красоты, которая, как известно, является «одной из важнейших категорий культуры. Противоположностью красоты является безобразия» [6]. Анализ взаимосвязи глубинного эмоционального проживания певцом исполняемого произведения (образа) и его эффекторно-рефлекторных связей с пластикой во время пения позво-

лит наметить направления работы педагога со студентом-вокалистом и предложить практические способы реализации пластических приёмов в процессе воплощения музыкального образа.

Пластическое воплощение певцом художественного образа произведения как показатель его исполнительского мастерства

Решение пластического образа зависит от многих факторов. Выбор необходимых исполнительских средств его выражения, как известно, обусловлен не только стилистическими особенностями произведения, но и принадлежностью звукового образа к определённому жанру. Совершенно очевидно, что интерпретация оперной арии, романса, песни, или же драматургическое выстраивание роли в спектакле требуют от исполнителя различного подхода к выбору пластических средств. Для воплощения конкретного музыкального содержания ему необходимо найти свои неповторимые индивидуальные технологические способы реализации художественного замысла.

Существенную помощь в работе над новым сочинением может оказать обращение вокалиста к коллекции видеозаписей выдающихся оперных певцов, выложенных на YouTube. Их прослушивание с последующим анализом, сопоставление интерпретаций, нахождение наиболее близкого варианта прочтения содержания может послужить ориентиром для формирования собственной исполнительской трактовки. Вместе с тем такая работа не должна превращаться в обыкновенное копирование.

Музыканту необходимо решить задачу собственного прочтения музыкального текста и нахождения адекватного его пониманию пластического воплощения. Опыт многолетней работы в качестве преподавателя вокала позволяет утверждать, что первая часть этой работы – собственное прочтение музыкального текста – зависит от уровня профессионализма обучающегося, его умения видеть в нотном тексте авторские указания в виде расставленных композитором «знаков препинания»: особенностей мелодического становления, темповых и ритмических указаний, динамических оттенков, специфики гармонического языка, своеобразия штрихов, акцентов и прочее. Однако следует заметить, что даже некоторые именитые музыканты (как оперные, так и камерные) нередко ограничивают этим свою работу над созданием художественного образа, вызывая справедливые нарекания со стороны критики в отношении статичности исполнения, отсутствия артистизма.

Хорошо, если певец-артист способен почувствовать и передать в своём исполнении эмоциональную палитру так глубоко и многогранно, как, например, Мария Каллас в сцене Тоски и Скарпия, или Тереза Стратас в роли Виолетты. Пластика, органика проживания в их исполнении настолько *гармоничны, созвучны художественному образу и ярко выражены*, что, следя за действиями героинь, слушатель воспринимает не только красоту певческого звучания, но и его эстетическое воплощение, свидетельствующее о духовном чувственном проживании образа оперными дивами. Или, к примеру, Беверли Силлз в роли Елизаветы в опере Г. Доницетти

«Роберто Деверо»: запись исполнения финальной арии превращает слушателя в реального участника событий, как будто воочию переживающего палитру чувств героини, одолеваемой страстями и страданиями. Звуковая реализация настолько реалистична и выпукла, что пение примадонны воспринимается как зримая картина, визуальный образ. Можно вспомнить и исполнение Галиной Вишневской арии Лизы «Откуда эти слёзы»: инструментальное звуковедение, застывшая от горя фигура потрясают до глубины души. Такое впечатление создаётся путём драматического перевоплощения, умением певицы *достигать потрясающей силы синтеза вокального звука и его пластического воплощения, трактовать вокальный образ как драматическое полотно.*

В плеяду гениальных певиц могут быть включены имена Ирины Архиповой и Елены Образцовой, которые своим мощным интеллектом и энергетической самоотдачей поднимали исполняемые произведения до философских высот, используя *минимальные средства пластического выражения*, что позволяет говорить о понимании ими *сущности процесса создания совершенной формы*, то есть следование законам эстетики.

К сожалению, подобные примеры единичны. В большинстве своём певцы, выступающие на телевидении и на театральной сцене, не обладают такой силой эмоционального выражения, которая могла бы завуалировать некоторые погрешности вокальной школы (как это бывало иногда даже у молодой Марии Каллас). И это не может не оказывать влияния на качество сформиро-

ванности певческого звука, его эстетические характеристики.

В данной статье рассмотрим только один из аспектов работы в этом направлении, а именно теоретическое обоснование необходимости специального внимания в классе вокала к формированию у певцов представлений о значении ротовой полости в рождении вокального звука, способного отражать глубину проникновения в художественный образ произведения. Такое ограничение обусловлено тем, что в настоящее время именно в этом ракурсе формирования певческого аппарата есть основания говорить о том, что утрачена связь с традициями старой итальянской школы, которая была образцом и мерилom прекрасного пения, недаром называвшегося бельканто. Этим вызваны и справедливые претензии специалистов, связанные не только с искажением эстетических канонов внешней пластики – лица певца, но и с нарушением главного закона пения – закона резонанса.

Понимание певцом природы певческого резонанса как основа для формирования красоты певческого звучания

Обратимся к позиции авторитетного русского музыковеда, автора трудов по теории музыки и пения К. М. Мазурина. Живя в Италии, исследователь изучил многие тонкости старой итальянской школы и в 1902–1903 годах изложил эти тайны в своей книге «Методология пения: Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся» [7]. Среди его рекомендаций выделим следующие: «Рот следует дер-

жать полуоткрытым, дабы непроизводительно *не упускать воздуха* [Там же, с. 80]; «Положение рта является важным пунктом. Лучше всего рассматривать рот и части его, как свод для резонанса... и открывать его настолько, чтобы *отверстие соответствовало толщине малого пальца*» [Там же, с. 332].

Ценность и правомерность изложенных К. М. Мазуриным уникальных педагогических принципов, которые были добыты старыми мастерами лишь эмпирическим путём на основе своего опыта, сейчас подтверждены фундаментальными научными исследованиями Л. Б. Дмитриева [8], В. П. Морозова [9], Р. Юссона [10] и других.

К сожалению, современная практика подготовки молодых вокалистов свидетельствует о том, что этот важнейший постулат вокального искусства нередко остаётся вне зоны внимания преподавателей. Даже в пении выпускников молодёжной студии ГАБТа – тех, кому предстоит составлять будущее не только Большого, но и мирового оперного театра, – зачастую можно увидеть, как в процессе пения их рот открыт, как говорили в старину, «яко пещь разверстая». От красивых лиц не остаётся и следа, поскольку из этой «пещи» видны язык, оскаленная верхняя губа, напряжённая нижняя, «украшенная забором нижних зубов», которых при резонансном пении не должно быть видно.

Столь кризисное положение дел обязывает обратиться к более детальному анализу работы голосового аппарата. Как известно, он является функциональной системой, состоящей из трёх отделов: гортань-глотка, где, собственно, и рождается звук, и

два резонаторных отдела – верхний и грудной. Это хорошо знают все, кто обучается вокальному искусству. А вот о том, что полость рта является самой главной резонаторной камерой, нередко забывают даже педагоги, иначе не было бы такого чудовищного явления, как, скажем, перераскрытый рот, который «царит» в общеевропейской школе и является «эталонном для подражания». Такая настройка органов резонирования ведёт к нарушению эстетических законов, что отражается как на красоте самого певческого звучания, так и на пластической стороне создаваемого художественного образа, в том числе красоте выражения лица. И здесь первостепенное значение приобретает следование традициям старой итальянской школы. Рот, как уже отмечалось, следует открывать «на малый палец», чтобы не утекал излишний воздух, и полость рта становилась резонаторной камерой, передающей вибрации к верхним и нижним резонаторам. В противном случае гортань не допускается, исчезает бельканто, поскольку vibrato, являющееся главным украшением этого стиля, становится фиксированным на горле. И сегодня нередко можно наблюдать, что горлопение и подмена эмоциональности криком становятся всё более характерной чертой современного вокального исполнительства.

Обратимся к фундаментальному исследованию В. П. Морозова «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» [9]. «Эмоции в пении, – как отмечает исследователь, – играют две важнейшие роли: *эстетическую*, то есть как средства музыкально-технической

выразительности, о чём много говорится и пишется, и *дидактическую*, то есть как средства формирования голоса певца, воздействия на вокальную технику, о чём *говорится мало и практически не пишется в вокально-методической литературе* [Там же, с. 219, – курсив В. Д.]. Книга издана в 2002 году, но сетования учёного, как видно из приводимых выше примеров, актуальны и по сей день. Причина видится в том, что многие педагоги, которых обучали по принципу «связочных ощущений» (то есть ощущений, появляющихся при широко раскрытом рте), в работе со своими учениками продолжают эту традицию.

Р. Юссон в исследовании об импедансе, рассматриваемом с позиций акустики и физиологии, доказывает, что «звук претерпевает изменения в полостях, находящихся над гортанью, из которых наиболее важной является ротоглоточная полость. <...> При переходе от речи к пению отмечается значительное понижение гортани и сужение надсвязочного пространства» [10, с. 83, 84]. А каждый грамотный педагог вокала знает, что у хорошего профессионала-певца гортань должна быть опущена. Рупор, как отмечает исследователь, «функционирует с высокой внутренней энергией, которая возбуждает в каждой полости “собственные звуки” в соответствии с элементарной теорией “резонаторов Гельмгольца”» [Там же, с. 87]. То есть большой импеданс – *сопротивление в полости глотки* – позволяет успешнее подключать верхние резонаторы. «Объём голоса существенно зависит от величины или объёма глоточной полости, так как в этой полости ос-

новной тон часто получает значительное усиление» [Там же, с. 96].

Таким образом, формирование ротоглоточного рупора при пении обеспечивает импеданс (противодавление) для благоприятной работы всего фонационного аппарата (Р. Юссон [10]; В. Морозов [9]). Рот с входным отверстием в «малый палец» имеет рупор (раскрытый рот не имеет рупора и не имеет должного импеданса, что отрицательно влияет на качество звука). Следовательно, правильное оформление ротоглоточного рупора гарантирует красивый, полётный, богатый тембром звук, обеспечивает красоту пластического выражения лица и, соответственно, оказывает положительное воздействие на эстетическую сторону восприятия художественного образа.

Пластическая составляющая воплощения художественного образа в вокальном искусстве: проблемы и возможные решения

То, что современная общеевропейская школа пения находится не в лучшем состоянии, признаётся многими теоретиками вокального искусства. По мнению автора блога «Сумерки богов» Вадима Журавлёва, в первых вокальных рядах оказываются не те исполнители, которые, действительно, лучше всех поют. Просто – другие поют хуже. Возможно, это заявление покажется кому-то излишне категоричным, однако его автор, осуществляя жёсткую и весьма справедливую критику на многих именитых исполнителей оперного искусства, делает это аргументированно [11].

В качестве дополнительного подтверждения правомерности изложен-

ных мыслей обратимся к видео-передаче на канале Культура, посвящённой 10-летию молодёжной программы Большого театра [12]. Молодые российские выпускники по уровню технологической оснащённости, а также знанию и владению приёмами пластического выражения оказались в итоге на весьма скромных профессиональных позициях в сравнении с числящимися в списках наиболее востребованными европейскими певцами. И можно с уверенностью утверждать, что для подавляющего большинства студийцев главным на сцене является – звукоформирование. Пластический же образ, по мнению автора статьи, удалось создать только двум исполнителям, выступавшим с ариями характерного плана, в которых необходимость «помахать руками» обусловлена яркостью образов, а потому лежит на поверхности.

Напомним, что пение являет собой синтетический вид искусства, где создание художественного образа обусловлено *единством вокального и драматического начала*. Но не будет ошибкой сказать, что большинство певцов считают вполне достаточным выразить его исключительно музыкальными средствами. Можно было бы назвать ряд имён певцов, которые именно в этих рамках воплощают свои творческие замыслы. Пластическая сторона нередко получает реализацию лишь в «эффектно распротёртых руках» – абстрактном движении, не имеющем конкретной адресной направленности, или в «прижатых к груди ладонях», символизирующих состояние внутреннего переживания героя. Именно «символизирующих», а не реально выражающих протекающие в душе певца эмоцио-

нальные процессы. И самым настораживающим фактором является в данном случае то, что применение указанных сценических «штампов» приветствуется публикой аплодисментами и восторженными восклицаниями: «Браво!».

В статье известного музыкального психолога Л. Л. Бочкарёва приводится предложенная О. Ортманом классификация типов слушателей по адекватности реакции на музыку. В частности, выделяется «чувственный тип, который характеризуется повышенной эмоциональной возбудимостью». Для этого типа достаточно громкости, ритма и приятной для его слуха мелодики [13, с. 72].

Заметим, что в оперном спектакле статичность поведения артистов на сцене, обычно связана с боязнью вокалистов нарушить «певческое дыхание». В связи с этим вопросы отбора приёмов и средств пластического выражения должны стать предметом особой заботы режиссёра и хореографа, поскольку *минимальное пластическое приспособление требует более глубокого эмоционального проживания в образе. Можно сказать – такова истина красоты* [14].

Напрашивается вывод: пластическая сторона образа в пении реализуется мало и недостаточно выразительно по отношению к творческой задаче. В подтверждение этого приведём наше впечатление от выступления в камерном концерте певицы с великолепной вокальной школой и европейской востребованностью. По всей видимости, следуя всеобщему мнению, что при исполнении камерного произведения «ничего не надо делать», она почти весь концерт держалась правой рукой за крышку

рояля, а левая рука то отходила в сторону, то прикладывалась к груди. Если этот концерт слушать с закрытыми глазами, то может сложиться впечатление, что исполнение отличное. Но ведь слушатель приходит в зрительный зал и смотрит, а не только слушает, и певец-артист обязан учитывать природу синтетического искусства, где *должны соединяться воедино пение и игра*. И соединение это предполагает соответствие художественному образу пластических приёмов, к которым певец, как правило, относится весьма равнодушно. В результате страдает эстетика исполнительства.

Замечательная певица, о которой мы упомянули, стояла у рояля, словно парализованная на правую сторону, и только к концу концерта позволила себе отойти от инструмента, но складывала руки вниз, переплетая пальцы. Эта поза хорошо известна как поза защиты и отстранения, поэтому вряд ли была уместна на сцене.

К тому же единение со зрителем, несомненно, должно быть даже в тех случаях, когда, например, в романсе С. В. Рахманинова «Здесь хорошо», исполнитель произносит слова: «Взгляни, вдали огнём горит река, <...> Здесь только Бог, да я». При этом певица, о которой мы говорим, закрывала глаза. Но может ли исполнитель передать в процессе пения самое сокровенное при закрытых глазах, ведь согласно крылатому изречению Марка Тулия Цицерона «глаза являются зеркалом души»? Думается, что в любом случае глаза певца должны быть открыты, поскольку они способны помочь зрителю приблизиться к пониманию состояния его души.

Однако сам певец не видит себя со стороны во время работы над произведением. Помочь ему в создании пластического образа, адекватного художественному образу в эстетически совершенной форме, способен *режиссёр*. И если бы певица выполнила требования эстетики, предъявляемые как к музыкальной, так и пластической составляющей художественного образа, то зал не только кричал бы: «Браво», но и аплодировал стоя.

О том, как важна эстетическая составляющая художественного образа для певца, можно представить по впечатлениям слушателей от выступлений Ф. Шаляпина, энергетика / аура которого была способна захватывать в своё пространство весь зал [15].

Однако исполнительская практика показывает, что даже многие знаменитости с великолепной вокальной школой не всегда отвечают требованиям профессионального критика без *детально продуманного и реализуемого в своём исполнении пластического образа*. Певец бывает больным, усталым, эмоционально взвинченным, а петь надо. В этом случае помогает осознанный поиск необходимых пластических средств. Всё сказанное относится не только к певцу-профессионалу, но и к работе педагога со своими воспитанниками, поскольку именно в педагогическом процессе необходимо закладывать основы профессионального отношения будущих вокалистов к нахождению адекватных музыкальному образу пластических средств. И в этом помогает учителю и студенту сама природа.

Обратимся к трудам И. М. Сеченова, его учению о рефлекторной дуге [16, с. 9], суть которого заключается

в том, что любая эмоция имеет свой отклик в теле. И наоборот: совершив телесное действие, мы получаем эмоциональный отклик в нервной системе, которая даёт команду на выполнение ответного действия. То есть включение эффекторов позволяет задействовать в работе всё рефлекторное кольцо. Эффекторным органом принято называть «исполнительный орган или орган-мишень воздействия, выполняющий те или иные “приказы” центральной нервной системы. Например, в случае рефлекторного отдёргивания руки от горячей плиты эффекторным органом является рука» [17].

В подтверждение единства эмоционального и пластического И. М. Семенов приводит показательный пример: «Кто видал начинающих учиться на фортепиано, тот знает, каких усилий стоит им выделывание гамм. Бедняк помогает своим пальцам и головой, и ртом, и всем туловищем. Но посмотрите на того же человека, когда он развился в артиста. Пальцы бегают у него по клавишам не только без всяких усилий, но зрителю кажется даже, что движения эти совершаются независимо от воли, — так они быстры» [16, с. 7].

Выше было отмечено, что каждый певец имеет только ему присущие потенциальные эмоционально-технические возможности. Наша педагогическая практика даёт основание утверждать, что этот потенциал развивается — певец, не дожидаясь эмоционального отклика на своё пение, может начать выстраивать пластическую партитуру исполнения самостоятельно. Имеется в виду воздействие на эффекторные органы таким образом, чтобы оно способствовало вхождению в то эмоциональное

состояние, которое в результате работы рефлекторного кольца объединит тело, эмоцию и мысль в единый художественный акт, соответствующий выбранной задаче. (Это правило относится и к учителю, который при работе с учеником должен применять методический приём, обеспечивающий результативность пластического выражения мысли, а следовательно, и красоту эстетического образа.) Первоначально искусственно выстроенное движение постепенно, в результате многократных повторений (*repetitio*), приведёт к органичности пластического воплощения искомого художественного образа.

Необходимо подчеркнуть, что каждый фрагмент музыкального произведения, имеющий свою специфическую характеристику (свой текст), предполагает нахождение определённого пластического решения. По сути, речь идёт о процессе, который описан К. С. Станиславским и заключается в том, что при работе над ролью необходимо проходить «сознательные вехи» [18]. В классе вокала эти вехи помогает находить осознанная работа обучающегося с «зеркалом», которым для него становится Учитель. В связи с этим уместно привести высказывание Г. Г. Нейгауза: «*Что определяет как, хотя, в конечном счёте, как определяет что (диалектический закон)*» [19, с. 11, курсив – В. Д.]. Уточним: в данном случае «что» — это та художественная задача, которую должен выполнить актёр, а «как» — то пластическое решение, которое реализует выбранную задачу.

Заключение

Всё сказанное мы относим к архаичному направлению не только

в работе профессиональных вокалистов, но и в подготовке будущих певцов, потому что органичное взаимодополнение музыкальной и пластической оставляющих в процессе воплощения художественного образа, выстраивание пластической стороны музыкального образа с позиции требований красоты можно считать важнейшими условиями реализации музыкально-сценического образа. При этом эстетика пластического воплощения художественного образа становится одним из показателей достигнутого исполнительского мастерства. Воссоздавая тончайшие

границы музыкальной мысли, певец-артист не только рисует картину, но и, подключая свои внутренние эмоциональные прозрения, делает искусство (искусственное) одушевлённым, ибо, как уже было сказано в одной из работ автора: «Исполнительское мастерство и технология неразрывны, едины, взаимодополняемы. Но над ними, как завершающее природную триаду, – неизъяснимая, непостижимая, порождающая собой всё многообразие искусства Душа певца, играющая на своём инструменте, который сама же и создала» [5, с. 117].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Станиславский К. С.* Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. СПб.: Прайм-Еврознак, 2010. 408 с.
2. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». СПб.: Лань, 2000. 192 с.
3. *Руффо Т.* Парабола моей жизни: Воспоминания / пер. с итал., вступит. статья А. Бушен. 3-е изд. Ленинград: Музыка. 1990. 256 с.
4. *Богданов И. А.* Постановка эстрадного номера: Учебное пособие. СПб.: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2004. 317 с.
5. *Дальская В. А.* Технологическое и исполнительское мастерство певца-актёра – две грани создания художественного образа // Манускрипт. Тамбов: Грамота. 2018. № 9(95). С. 115–118.
6. *Бычков В. В.* Эстетика. М.: Гардарики, 2005. 556 с.
7. *Мазурин К.* Методология пения: Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. I и II. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1902–1903. 927 с.
8. *Дмитриев Л. Б.* Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1996. 368 с.
9. *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / ИП РАН; МГК им. П. И. Чайковского; Центр «Искусство и наука». М., 2002. 496 с.
10. *Юссон Р.* Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 263 с.
11. *Журавлёв В.* Videоблог «Сумерки богов». URL: https://www.youtube.com/results?search_query=%23sumerkibogov (дата обращения: 29.02.2020).
12. Юбилей молодёжной программы Большого театра. Гала-концерт. Gala Concert of The Bolshoi Theatre Young Artists Opera Program // TV Культура. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MpQEhGphRUc> (дата обращения: 29.02.2020).
13. *Бочкарёв Л. Л.* О типологии слушателей // Музыкальная психология и психотерапия. Научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. 2008. № 1, январь-февраль. С. 70–77.

14. Гриних Д. Н. К вопросу о способностях певца // Вестник МГГУ имени М. А. Шолохова. 2009. № 1. С. 73–84.
15. Клименко Ю. Г. Ф. И. Шаляпин «Душа, а не техника создаёт звёзды». Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. М.-СПб.: Российская академия музыки им. Гнесиных; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2012. С. 67–70.
16. Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. М.: АСТ, 2014. URL: <https://www.litmir.me/bf/?b=267683&p=3> (дата обращения 23.02.2020).
17. Эффектор (биология). URL: <https://ru.wikipedia.org/> (дата обращения: 24.02.2020).
18. Станиславский К. С. Работа актёра над ролью. М.: Искусство, 1957. 552 с.
19. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.

Поступила 04.03.2020; принята к публикации 18.05.2020.

Об авторе:

Дальская Валентина Алексеевна, доцент кафедры музыкальных искусств факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Б. Никитская улица, д. 3, стр. 2, Москва, Российская Федерация, 125009), кандидат педагогических наук, vdalskaya@bk.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Stanislavsky K. S. *Rabota aktyora nad soboj v tvorcheskom protsesse perezhivaniya. Dnevnik uchenika* [The Actor's Work on Himself in the Creative Process of Experiencing. Diary of a Student]. Saint-Petersburg: Prime-Euroznak Publ., 2010. 408 p. (in Russian).
2. Vaganova A. Ya. *Osnovy klassicheskogo tantsa* [Basics of Classical Dance]. 6th ed. A series "Textbooks for high schools. Special literature". Saint-Petersburg: Lan' Publ., 2000. 192 p. (in Russian).
3. Ruffo T. *Parabola moej zhizni: Vospominaniya* [Parabola of My Life: Memoirs]. Italian translation and introductory article by A. Bushen. 3rd ed. Leningrad: Muzyka Publ., 1990. 256 p. (in Russian).
4. Bogdanov I. A. *Postanovka estradnogo nomera* [Staging a Variety Performance]. Textbook. Saint-Petersburg: Saint Petersburg State Theater Arts Academy, 2004. 317 p. (in Russian).
5. Dalskaya V. A. *Tekhnologicheskoe i ispolnitel'skoe masterstvo pevtsa-aktyora – dve grani sozdaniya khudozhestvennogo obraza* [Technological and Performing Art of a Singer-Actor – Two Facets of Creating an Artistic Image]. Manuscript. Tambov: Gramota Publ., 2018, no. 9 (95), pp. 115–118 (in Russian).
6. Bychkov V. V. *Estetika* [Esthetics]. Moscow: Gardariki Publ., 2005. 556 p. (in Russian).
7. Mazurin K. *Metodologiya peniya: Kurs pedagogiki peniya: Rukovodstvo dlya uchitelej i posobie dlya uchashchihsya* [Methodology of singing: The Course of Pedagogy of Singing: a Guide for Teachers and a Guide for Students]. Vol. I and II. Moscow: A. A. Levenson's fast print house, 1902–1903. 927 p. (in Russian).
8. Dmitriev L. *Osnovy vokal'noj metodiki* [Fundamentals of Vocal Techniques]. Moscow: Muzyka Publ., 1996. 368 p. (in Russian).

9. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tekhniki* [Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonant Theory and Technology]. Moscow: IP RAS; Tchaikovsky Moscow State University; Center “Art and science” Publ., 2002. 496 p. (in Russian).
10. Husson R. *Pevcheskij golos. Issledovanie osnovnykh fiziologicheskikh i akusticheskikh yavlenij pevcheskogo golosa* [Singing Voice. Research of the Main Physiological and Acoustic Phenomena of the Singing Voice]. Moscow: Muzyka Publ., 1974. 263 p. (in Russian).
11. Zhuravlyov V. *Videoblog “Sumerki bogov”* [“Twilight of the Gods”]. Available at: https://www.youtube.com/results?search_query=%23sumerkibogov (accessed: 29.02.2020) (in Russian).
12. *Anniversary of the Bolshoi theatre’s youth program. Gala concert. Gala Concert of the Bolshoi Theatre Young Artists Opera Program. TV Culture*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=MpQEhGphRUc> (accessed: 24.02.2020) (in Russian).
13. Bochkarev L. L. O tipologii slushatelej [On the Typology of Listeners]. *Muzykal’naya psikhologiya i psikhoterapiya. Nauchno-metodicheskij zhurnal dlya muzykantov, psikhologov i psikhoterapevtov* [Music Psychology and Psychotherapy. Scientific and Methodological Journal for Musicians, Psychologists and Psychotherapists]. 2008, no. 1, January-February, pp. 70–77 (in Russian).
14. Grinikh D. N. *K voprosu o sposobnostyakh pevtsa* [On the Question of the Singer’s Abilities]. *Vestnik MGGU imeni M. A. Sholohova* [Bulletin of the Moscow State University named after M. A. Sholokhov]. 2009, no. 1, pp.73–84 (in Russian).
15. Klimenko Yu. G. *F. I. Shalyapin «Dusha, a ne tekhnika sozdayot zvyozdy»*. *Voprosy vokal’nogo obrazovaniya: Metodicheskie rekomendatsii dlya prepodavatelej vuzov i srednikh special’nykh uchebnykh zavedenij* [F. I. Shalyapin “The Soul, Not the Technique Creates Stars”. Questions of Vocal Education: Methodological Recommendations for Teachers of Higher Education Institutions and Secondary Special Educational Institutions]. Moscow–Saint-Petersburg: Russian Academy of music. Gnessin; St. Petersburg state Rimsky-Korsakov Conservatory Publ., 2012, pp. 67–70 (in Russian).
16. Sechenov I. M. *Refleksy golovnogo mozga* [Reflexes of the Brain]. Moscow: AST Publ., 2014. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=267683&p=3> (accessed: 23.02.2020) (in Russian).
17. *Effector (biology)*. Available at: <https://ru.wikipedia.org/> (accessed: 24.02.2020) (in Russian).
18. Stanislavsky K. S. *Rabota aktyora nad rol’yu* [The Actor’s Work on the Role]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1957. 552 p. (in Russian).
19. Neuhaus G. G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry: Zapiski pedagoga* [About the Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. 5th ed. Moscow: Muzyka Publ., 1988. 240 p. (in Russian).

Submitted 04.03.2020; revised 18.05.2020.

About the author:

Valentina A. Dalskaya, Associate Professor of the Department of Musical Arts of the Faculty of Arts of the Lomonosov Moscow State University (B. Nikitskaya Street, 3/2, Moscow, Russian Federation, 125009), PhD in Pedagogy, vdalskaya@bk.ru

The author has read and approved the final manuscript.