



Е. А. АКУЛОВ
ОПЕРНАЯ МУЗЫКА
И
СЦЕНИЧЕСКОЕ
ДЕЙСТВИЕ

Б. ГОРОВИЧ

ОПЕРНЫЙ
ТЕАТР



В. ЯРУСТОВСКИЙ

ДРАМАТУРГИЯ
РУССКОЙ
ОПЕРНОЙ
КЛАССИКИ



Наталия СЕЛИВЕРСТОВА

УСЛОВНЫЙ ТЕАТР



Монография



в зеркале оперной режиссуры
ЭММАНИИЛА КАПЛАНА

М. Д. Слуцкая

В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩЕМУ РЕЖИССЕРУ

Учебно-методическое пособие

Б. А. Покровский
РЕЖИССУРА
ОПЕРНОГО
СПЕКТАКЛЯ
Учебник

ГИТИС

Станиславский-
РЕФОРМАТОР
ОПЕРНОГО
ИСКУССТВА

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
Кафедра режиссуры музыкального театра

М. Д. Слуцкая

В ПОМОЩЬ
НАЧИНАЮЩЕМУ
РЕЖИССЕРУ

Учебно-методическое пособие

Санкт-Петербург
Воронеж
2025

УДК 782+792.5(075)

ББК 85.247

С 49

Слуцкая М. Д. В помощь начинающему режиссеру : учебно-методическое пособие / подгот. к публ., ред., коммент. О. П. Мухортовой, М. В. Михеевой; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра режиссуры музыкального театра. — Санкт-Петербург ; Воронеж : ИП Копыльцов, 2025. — 104 с. ISBN 978-5-6055131-2-4. EDN: GNUPGQ.

В учебно-методическом пособии рассмотрены вопросы специфики работы режиссера в музыкальном театре, применение метода действенного анализа, как технологии работы над музыкально-драматургическим произведением, и режиссерский анализ, замысел и сценическое решение оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста».

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры
музыкального театра Н. Б. СЕЛИВЕРСТОВА
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской
музыки Е. В. СТЕПАНОВА

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

ISBN 978-5-6055131-2-4



9 785605 513124 >

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, 2025

Содержание

От редакторов

— 4 —

Вступление

— 6 —

Режиссерская концепция

— 18 —

Музыкальная драматургия.

Музыкальная режиссура и программа обучения. Сценография

— 23 —

Практическое применение метода действенного анализа
на примере оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста»

— 41 —

Сценическое решение спектакля

— 58 —

Решение ансамблевых сцен

— 68 —

Массовые сцены

— 74 —

Список рекомендуемой литературы по курсу

«Режиссура музыкального театра»

— 102 —

От редакторов

Маргарита Давыдовна Слуцкая (1916–2003) — доцент (40 лет педагогического стажа), некоторое время декан оперно-режиссерского факультета Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории, теоретик и практик, ученица и последовательница творческих и педагогических идей Э. И. Каплана¹, режиссер Оперной студии консерватории и Кировского (Мариинского) театра (совместные постановки с Р. И. Тихомировым² — «Питер Граймс» Б. Бриттена и «Оптимистическая трагедия» А. Холминова). Она обобщила и систематизировала весь педагогический и постановочный опыт этих мастеров и стала автором обновленной учебной программы по предмету «Музыкальная режиссура» (1972), которая была положена в основу работы кафедры. Автор статей по вопросам режиссерского искусства, творческих биографий В. Фельзенштейна и Э. И. Каплана.

Пианистка по первому образованию, Маргарита Давыдовна великолепно владела действенным анализом партитуры. Она дала всем своим студентам такую мощную школу, что многие ее выпускники и сегодня являются главными режиссерами оперных и даже драматических театров. Среди них Юрий Александров, Марио Банди, Андрей

¹ Каплан Эммануил Иосифович (1895–1961) — оперный певец, режиссер, педагог. Режиссер-постановщик Кировского и Малого оперного театра. В 1934 году основал первую в мире кафедру режиссуры музыкального театра в Ленинградской консерватории, заведующий кафедрой, профессор.

² Тихомиров Роман Иринархович (1915–1984) — режиссер музыкального театра и кино, сценарист, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист РСФСР. С 1962 года заведующий кафедрой режиссуры музыкального театра Ленинградской консерватории, профессор.

Башловкин, Ольга Иванова, Александр Исбицер, Вера Карпачева, Татьяна Карпачева, Рахиль Каминкер, Давид Косаковский, Сергей Куранов, Александр Лебедев, Ольга Петрова, Леонора Потапова, Наталья Самосуд, Михаил Трофимов, Леонид Халифман, Лариса Химич, Сусанна Цирюк, Наталья Черникова и многие другие.

Материал пособия, написанного М. Д. Слуцкой в 1999–2000 гг., сохранен и предоставлен для печати ее учеником Марио Банди (выпускник кафедры режиссуры музыкального театра 1988 года).

Вступление

Нужно ли кому-нибудь то, что я затеяла, а именно методические записки, посвященные проблемам создания режиссерского замысла оперного спектакля. Дело в том, что к настоящему моменту накопилось солидное количество очень серьезной литературы, посвященной оперной режиссуре, чего совсем не было в годы нашего учения (1940-е). Начиная с 50-х и до последнего времени напечатано много полезных и интереснейших трудов, посвященных этой теме, всех не перечислить. В первую очередь надо назвать книги Б. А. Покровского, Э. И. Каплана, В. Фельзенштейна, В. Лосского, Г. П. Ансимова, Л. Ротбаум, Б. Горовича, Л. Михайлова, Н. Савинова. Помимо этого, существуют записи ряда музыкальных спектаклей К. С. Станиславского и записи К. Антаровой о работе его и В. И. Немировича-Данченко в Оперной студии, фрагменты заметок В. Мейерхольда о своих оперных спектаклях и книга И. Гликмана «Мейерхольд и оперный театр» и так далее. К этому можно прибавить высказывания и воспоминания замечательных оперных дирижеров (достаточно назвать хотя бы Н. Голованова, А. Пазовского, С. Самосуда, Б. Хайкина и др.) и певцов (Ф. Шаляпина, В. Собинова, И. Ершова, А. Неждановой и многих, многих других). И вот, несмотря на это богатство и изобилие, и по сей день существует потребность если не в учебнике по музыкальной режиссуре, который в свое время мечтал создать профессор Э. Каплан (он впервые в мире открыл в тогда еще Ленинградской консерватории факультет оперной режиссуры), то в каком-то «сборнике» теоретических основ этой профессии.

Э. И. Каплан, по существу, создал Ленинградскую/Петербургскую школу музыкальных режиссеров. Имена его учеников широко

известны музыкально-театральной общественности страны, а такие режиссеры, как Алексей Киреев и Эмиль Пасынков (безвременно ушедшие из жизни, первый в 1976-м, второй в 1990-м), безусловно, займут достойное место в истории русского музыкального театра. И в настоящее время ученики его учеников плодотворно работают во многих столичных и периферийных театрах СНГ. К сожалению, время, в которое жил и творил этот удивительный человек — Эммануил Иосифович Каплан — было таково, что его великие заслуги перед музыкальным театром не только не были достойно оценены, но были безжалостно уничтожены сначала тем, что за постановку оперы «Великая дружба» Мурадели он был смещен с поста главного режиссера МАЛЕГОТ'а (1948) и был вынужден оставить театр, а позднее, в 1952 г. изгнан из стен своей alma mater за «формализм и преклонение перед Западом», оторван от своего детища — кафедры музыкальной режиссуры, куда ему уже не суждено было вернуться.

1962 год — год восстановления кафедры в стенах консерватории и смерти от сердечной болезни ее основателя. К сожалению, молодые режиссеры не имеют достаточного количества времени, а иногда и охоты на изучение (хотя бы и не очень подробное и глубокое) этой обширной и такой нужной литературы, и мне кажется, что моя работа, с одной стороны, будет способствовать потребности заглянуть в некоторые из вышеперечисленных трудов замечательных мастеров оперного искусства, а с другой — поможет им стать самостоятельными в организации своего творческого процесса. Сорокалетний педагогический опыт работы на кафедре музыкальной режиссуры (1948–1989), большое количество учеников-режиссеров, работающих во многих театрах страны, а также постановочная театральная деятельность в Мариинском театре, Оперной студии консерватории и других театрах подсказывают мне необходимость и полезность издания такого рода как «методическое пособие».

Театральные судьбы режиссеров, великих и больших, да и малых тоже, привели меня к мысли о том, что эта профессия имеет два направления: одно из них представляют режиссеры-постановщики концепционалисты, в творчестве которых делается акцент на образном концепционном решении спектакля, создаваемом в содружестве со сценографом (иногда режиссер сам художник спектакля), задолго до выхода на актера: Гордон Крэг, Вс. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров, П. Брук, Н. Охлопков, В. Немирович-Данченко, Ю. Люби-

мов, Э. Каплан, Б. Покровский, В. Фельзенштейн, Г. Купфер, И. Херц. Второе — режиссеры, безусловно, также имеющие свою концепцию спектакля, но основной акцент делающие на сотворчестве с актером: К. С. Станиславский, Г. Товстоногов, М. Кнебель, Ю. Владимиров и многие другие. Отчего это зависит? Видимо, от совокупности обстоятельств творческой судьбы, но в первую очередь от направленности и характера дарования, которые приводят к установлению определенной принципиальной позиции в творчестве. Будучи ученицей и убежденной последовательницей идей — творческих и педагогических — Э. И. Каплана (достаточно упомянуть, что его программа обучения режиссера-музыканта 1930–1940-х годов легла в основу созданной мною программы, являющейся документом, которого придерживаются по сей день на отделении режиссуры музыкального театра в Санкт-Петербургской консерватории), я считаю, что (вопреки иногда бытующему мнению о том, что *режиссуре* научить нельзя) режиссерской профессии учить можно и нужно, как любой другой художественной специальности. Именно *профессии*. Талант и творчество, это от Бога: «есть — есть, нет — нет». Умению работать и знанию, как и что для этого нужно — этому необходимо учить. Это «учение» состоит в практическом освоении основных теоретических положений, составляющих суть режиссерской профессии, которые выкристаллизовались в процессе развития и становления оперного театра. Эти теоретические положения состоят из двух разделов, соответствующих двум этапам режиссерского творчества:

1. Создание режиссерского *замысла* — экспозиция или экспликация будущего спектакля — доведенная до режиссерского *решения* в макете.
2. *Воплощение* замысла на сцене с *актерами-певцами* и всей постановочной бригадой — *дирижер, художник, постановочная часть*. Этот раздел в свою очередь имеет две части:
 - а) сотворчество с дирижером, которое начинается, в общем-то, в самом начале, еще в процессе созидания замысла, хотя это очень индивидуально и зависит от обеих сторон, и работа с актерами-певцами, как в классе, так и на сцене (под рояль);
 - б) репетиционная работа на сцене с актерами-певцами уже с дирижером и оркестром в условиях возникающей сценографии (сначала в выгородках, а затем в декорациях и костюмах).

Наконец отдельное место должен занимать раздел, посвященный выпуску спектакля, во всех его компонентах, и работа со зрителем. Эммануил Иосифович, талантливейший режиссер имел своими учителями выдающихся деятелей музыкального театра³. В нем счастливо сочетались качества режиссера-постановщика и режиссера-учителя актеров, в чем весьма помогало ему профессиональное владение вокалом (тенор, спевший немалое количество оперных партий на сцене Мариинского театра), живописью (окончил Академию художеств) и режиссурой (ассистент знаменитого певца И. Ершова, художественного руководителя Оперной студии Петербургской консерватории). Так вот, мой *учитель* придавал огромное значение первому разделу режиссерского творчества, а именно созданию режиссерского замысла, а для этого — профессиональному изучению музыкально-сценической драматургии, заложенной в партитуре; изучение творческое, вызывающее режиссерское образное видение, проникновение в замысел композитора, который диктует режиссеру моменты сценического решения, изучение, подкрепляемое знаниями и достаточно обширными, как в сфере музыки, так и в области смежных искусств. Этим надо заниматься, этому надо учить... Какими же замечательными качествами должен обладать *педагог*, человеческими и профессиональными, чтобы воспитывать *режиссера*, да еще музыкального, чтобы вызвать в нем любовь к серьезному *труду*, проникновения в такие таинственные и манящие музыкальные сферы, выявляя то, что заложено в них, а не прячась (как это часто бывает в музыкальном театре) за специфику и, якобы, невозможность вещественного воплощения музыкальной драматургии...

С одной стороны *педагогика*, это самопожертвование (слова Учителя), с другой, это внедрение в ученика понимания, что есть *творческий труд*. Один великий ученый-изобретатель (Эдиссон) говорил: «Что такое гений? Это 20% вдохновения, а 80% потения». Добавим, что к этому необходимо 100% хотения, и тогда что-нибудь может получиться. Создание почвы для раскрытия *таланта* (если он есть) и его профессионального применения, вот настоящая творческая задача педагога. К сожалению, в нашем деле (музыкальном искусстве) не всегда отдают себе отчет в том, что педагогика, это тоже особая Профессия, и что педагог помимо профессиональности в практической работе, должен

³ См. об этом: Каплан Э. О. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969.

обладать еще целым рядом свойств и знаний, без которых он не имеет права быть *педагогом-учителем*. Часто педагогикой начинают заниматься люди — отличные исполнители, награжденные многими званиями, но абсолютно не подготовленные к педагогической деятельности или просто не обладающие способностями и призванием в этой области... Как много мы видим молодежи или с испорченными голосами или неумеющей владеть инструментом, не понимающей, что такое *творчество* и что такое настоящая *профессия*.

Не могу не остановиться на вопросе, что же такое Педагог с большой буквы. Надо отдавать себе отчет в этом и учителю, и ученику. Отвечаю на этот вопрос так: педагог — это человек, способный передавать свои познания в определенной области на основании своего и мирового опыта; это человек, владеющий теорией и практикой предмета, способный и умеющий анализировать, обобщать, делать выводы, устанавливать закономерности, находящий доходчивую, доступную, «удобоваримую» форму теоретической или практической подачи предмета, его материала; это человек, наделенный интуицией и чутьем, способный понять индивидуальность ученика, его природную творческую направленность, его психологические особенности и умеющий найти такой контакт во взаимоотношениях, как деловых, так и чисто человеческих, который бы способствовал гармоничному развитию и создавал атмосферу «радости творчества»; это человек, наделенный обаянием, душевной красотой, искренностью, честностью и добротой. И, наконец, человек, способный на самопожертвование во имя Ученика...

Предлагаемые «Методические записки» имеют цель помочь начинающему режиссеру на первом этапе творчества, т. е. в создании режиссерского замысла. «Драма, писанная музыкой» — необычайно точное определение Бориса Александровича Покровского оперного произведения — требует особого способа изучения, в котором применение действенного анализа музыкально-сценической драматургии является первоосновой. Необходимо научиться выявлять соотношения музыки и пьесы, взаимопроникновения и противостояния, слияния и противоборства. Специфика оперного искусства заключается в его *двойственности* во всех компонентах:

либреттист — композитор

дирижер — режиссер

певец — актер

слушатель — зритель
критик-музыкант — критик-театровед.

В этом природа оперного театра, насилие над которой ведет ко всем бедам, по сей день одолевающим его. Беды эти приводят к вечным спорам о том, кто «главнее» — дирижер или режиссер, в результате чего ряд ведущих театров отказались от главных режиссеров. Главный дирижер единолично решает все вопросы как организационные, так и творческие, приглашает на свой «вкус и страх» постановщиков, от удачи и счастливого случая зависит успех спектакля, не говоря уже о том, что в таких театрах начисто отсутствует направленность в подборе репертуара, в воспитании молодых певцов-актеров; обычно во главе театра стоит очень хороший, крепкий дирижер и сторона музыкальная преобладает над сценической. Эти дирижеры в редких случаях становятся подлинными дирижерами оперы, а чаще остаются на всю жизнь симфонистами. Хорошо, если они в какой-то степени стремятся освоиться в сценической стихии, проявляют в своем исполнительском даровании ощущение певца-исполнителя, редко певца-актера. Хорошо, если они наделены вкусом, который позволяет им как-то оценивать декорации (я не говорю о сценографии, т. е. об искусстве решения спектакля в декорациях), отлично, если они широко образованные люди в смежных искусствах, однако, ничто это не может восполнить ни режиссерского дарования, ни режиссерского образования (имею в виду, как профессию, так и направленность в круге вопросов смежных искусств). Поэтому нарушенная двойственность уже в одном из компонентов ведет к нарушению полноценности оперного искусства. Также, если в театре оперы царит главный режиссер и нет главного дирижера, а дирижируют очередные, которые в большинстве своем «не тянут» на возглавляющего музыканта, вся музыкальная сторона явно уступает в художественной качественности сценической... Возникают грубейшие ошибки в соотношениях музыки и сцены, отсутствует тщательная проработка внутренней, психологической линии действующих лиц, выраженная в вокальном слове актера-певца, словом также рождается неполноценное произведение оперного искусства.

Два кардинальных отличия оперного театра от драматического заключаются в особенности драматургического материала с одной стороны, и в особенности актера с другой. Тут-то и проявляется та двой-

ственность, о которой я говорила вначале: «драма, писанная музыкой» и «актер, действующий пением». Отсюда и непреложная истина о том, что *режиссер* должен быть профессионально образованным музыкантом, а *певец* — профессионально образованным *актером*.

Моя работа посвящена воспитанию и обучению режиссера-музыканта в процессе создания замысла и решения спектакля. Для этого, в первую очередь, надо научить, как по-режиссерски изучать оперную партитуру, вникнуть в авторский композиторский замысел, понять, почувствовать и увидеть музыку в сценическом *действии*. Существенная разница между драматической пьесой и оперной партитурой в том, что композитор — первый режиссер оперного спектакля, в драме этого нет. Он режиссер во всех компонентах, определяющих *характер действия*. Он задает интонации, ритм, темп, тембры (начиная с установления голосового амплуа: сопрано, меццо, тенор и т. д.), оркестровые звучания во время пения, между пением, наконец, непрерывную линию «драматургии оркестра» (паузы, ферматы, динамические указания развития эмоциональных состояний и многое другое). Эти давно известные профессионально зрелым режиссерам-музыкантам истины, должны стать «плотью и кровью» для начинающих. Этому надо обучать в процессе овладения *методом действенного анализа партитуры*. Только научившись пользоваться этим методом (который создал К. С. Станиславский для драмы, и десятилетиями осваивался драматическим театром) в применении его к оперному театру, можно надеяться, что у режиссера будет грамотно выстроен *замысел* спектакля, а вопрос яркости видения, образности *решений*, степени музыкальности в сочинении мизансцен (я совсем не касаюсь работы с актером-певцом, ибо это тема другой работы) — это уже вопрос *таланта*, которому научить нельзя. Это все глубокие предпосылки для пробуждения *вдохновения*, возникновения «открытий», поиска новых, нестандартных решений.

Итак, первый вопрос — как проникнуть в композиторские сокровенные мысли и чувства, как понять его концепцию, чтобы на основе своих пониманий и чувствований создать свою концепцию будущего спектакля. Тут необходимо указать на существующие еще с 1920-х годов и выпущенные в последние годы труды выдающихся музыковедов: сборники статей «Об опере» и «Вопросы музыкальной драматургии», монографии Б. М. Ярустовского «Драматургия русской оперной классики», «Оперная драматургия Чайковского», «Очерки

по драматургии оперы XX века» и ряд других книг, из которых особо хочу отметить — «Оперная музыка и сценическое действие» Е. А. Акулова. Она должна быть настольной книгой не только любого оперного режиссера, но и дирижера, так как в лице Евгения Александровича мы имеем редкостное сочетание трех профессий: оперный дирижер, педагог, музыковед. Обязательно хочу назвать книгу Бориса Владимировича Асафьева, вышедшую в 1922 году и произведшую на меня неизгладимое впечатление — «Симфонические этюды», посвященную операм П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. (Кстати, Борис Владимирович был и композитором, написавшим довольно известные балеты «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан». Кроме того Асафьев первый заговорил о специфике режиссерской профессии в музыкальном театре. Так, он был художественным руководителем гастролей Оперной студии Ленинградской консерватории на Зальцбургских торжествах в 1928 году, где молодой Э. Каплан был главным режиссером, и его первые постановки «Бастьен и Бастьенна» Моцарта, «Саламанкская пещера» Паумгартнера и «Кашей бессмертный» Римского-Корсакова имели выдающийся успех.)

Не могу не упомянуть имя Анатолия Никодимовича Дмитриева, «открытого» Э. Капланом вначале как гениальный концертмейстер: его называли «человек-оркестр», так играл он на фортепиано, имитируя оркестровые тембры. Затем он стал прекрасным педагогом по музыкальной драматургии, впоследствии заведующий кафедрой русской и советской музыки. Многие годы он работал на факультете музыкальной режиссуры Ленинградской консерватории, и все выпускники-режиссеры с благодарностью вспоминают этого педагога.

Я не случайно так подробно останавливаюсь на этих именах. Во-первых, их печатные труды полезны по сей день тем режиссерам, которые относятся к своей профессии честно и стремятся глубоко проникнуть в ее сокровенные тайны. Во-вторых, я хочу обратить внимание на то, что все эти «ученые люди» не только теоретики, но и практики в самых разных областях, имеющих то или иное отношение к музыкальному театру. То есть ощущение и знание предмета самое живое, а не умозрительное. Повторяю, что выделяю двоих из большого количества перечисленных — это Б. Асафьев и Е. Акулов. Работа этих мастеров *анализа* и *синтеза* оперной драматургии, по моему, не потеряет своей ценности никогда и для режиссеров, и для дирижеров.

Итак, прежде чем приступить непосредственно к принципам изучения оперного произведения, мы должны четко представить себе, что такое *действенный анализ*, тот метод, без которого наше изучение авторского материала беспомощно, хаотично, зависит от случайных «озарений» и степени одаренности, словом, дилетантизм в самой его чистой форме, который отличается от профессионализма незнанием и неумением. Метод действенного анализа давно стал мощным оружием режиссуры драматического театра в процессе творческого овладения драматургическим построением пьесы. Для полной ясности повторим сначала самые обыкновенные понятия, чтобы уяснить суть предмета нашего разговора. **Драма есть действие**, всякое произведение сценического искусства есть драматическое произведение, то есть произведение, «сотканное» из действий. **Драматургия есть система** выразительных средств и приемов воплощения действия в сценических произведениях. В основе драматургии лежат общие принципы построения и развития действия, к каковым относятся, в первую очередь, *конфликт*, который двигает действие, *экспозиция*, *завязка*, *кульминация* и *развязка*, по которым движется и развивается действие. Действующие лица — участники конфликта, стоящие по обе стороны его, которые противоборствуют в нем, через поступки раскрывают свои *характеры* и нравственные качества. В точно выстроенной драматургии конфликт устремлен по линии *сквозного действия* и *контрсквозного*, а в финале, в развязке, приводит к утверждению *идеи*, которая является приговором над действительностью, изображенной в сценическом произведении (по Н. Г. Чернышевскому). Вот для того чтобы творчески-профессионально проанализировать драматургию возник метод действенного анализа.

Разберемся и в этом определении.

Анализ (*греч.*): что это такое? Разложение, расчленение, мысленное или реальное, разбор, метод научного исследования путем разложения предмета на составные части или мысленное расчленение объекта путем логической абстракции. А в результате анализа предмет изучается в его целостности — *синтезе*. Без анализа, исследования, разбора отдельных частей, сторон предмета невозможно глубоко его изучить. При этом трудность заключается в том, что в процессе анализа нужно иметь все время в виду предмет в его целостности, в синтезе этих отдельных частей.

Метод (*греч.*) — исследование, прием, способ или образ действия. Таким образом, методом действенного анализа является способ исследования действия путем расчленения его на составные части с постоянным соотношением результатов исследования с целостным представлением о произведении.

Синтез (*греч.*) — метод изучения предмета в его целостности, в единстве, во взаимной связи его частей. Трудность, но неизбежная, заключается именно в творческой взаимопроникаемости аналитического метода с синтетическим. Метод действенного анализа — верный путь к познанию авторского замысла на основе изучения драматургии сценического произведения.

Теперь необходимо точно установить, что такое *драматургия*. Это искусство построения и развития действия драматического произведения. Это система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в сценическом произведении по определенным закономерностям. Это сюжетно-композиционная основа спектакля, строящаяся по структуре: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. И все это через активно «движущийся» по сквозному действию конфликт. Для того чтобы у режиссера возник замысел спектакля, то есть заработала творческая мысль и фантазия, ему необходимо научиться пользоваться методом действенного анализа, который, в конечном счете, является *анализом драматургии*, то есть анализом действия и анализом действенным («примеркой», поиском различных действий в одних и тех же ситуациях).

Для того чтобы начинающий режиссер смог овладеть этим методом, ему в первую очередь необходимо научиться думать, а думать, это задавать себе вопросы и искать на них ответы. Режиссер для этого должен быть достаточно умным. Даже если талант его средней руки, кругозор его должен быть достаточно широк и знания «вокруг произведения и его автора» настолько глубокими, чтобы суметь ставить перед собой целенаправленные вопросы (что не всегда легко!) и находить достаточно плодотворные ответы (что не менее трудно!), по сути будоражащие творчество. Работа режиссера над творческим замыслом спектакля в оперном театре осложняется тем, что драма в данном случае написана музыкой и, во-первых, это произведение имеет двойную драматургию (сценическую и музыкальную), а во-вторых, композитор в значительной степени диктует режиссеру целый ряд решений в об-

ласти интонационной, темпо-ритмической, тембровой, временной. И здесь мы приходим к осознанию в полной мере положения, выдвинутого и утвержденного Э. И. Капланом, что режиссер оперного театра должен быть, с одной стороны, музыкально одаренным человеком, с другой — профессионально-музыкально образованным, чтобы читать партитуру или хотя бы клавиш так, как драматический режиссер, владеть в какой-то степени инструментом (фортепиано), чтобы разговаривать с дирижером и концертмейстером на профессиональном языке, понимать вокальное искусство и его основные технологические принципы и трудности, пластически ощущать музыку и обладать способностью и умением показать физическое движение в музыке...

Двойственность драматургии в музыкальном театре заключается в том, что музыка развивается по своим законам, имеет свои формы выражения, тесно сливающиеся со сценической драматургией, которая тогда не представляет особых трудностей в решении действенных задач. Но иногда сценическая драматургия строится в совсем ином, неожиданном на первый взгляд контрапунктическом направлении, и требует особого музыкантско-режиссерского подхода в поиске ответов на вопросы, возникающие в этой области. Музыкальная оснащенность режиссера складывается из природных данных: слух, ритм, эмоциональная возбудимость от музыки, ощущение интонации вокально-инструментальной, способности выразительно интонировать (даже при отсутствии вокальных данных) музыкально-вокальный материал, способности достаточно пластично двигаться во время звучащей музыки, а также из знаний и умений, приобретаемых в процессе систематических и целенаправленных занятий. Сюда можно еще добавить, в частности, умение распознавать музыкальные стили, формы и многое другое. При наличии музыкальной одаренности все эти «способности» прекрасно развиваются в процессе обучения и воспитания.

Актерские способности (то есть способность к перевоплощению) нужны режиссеру-музыканту так же, как и режиссеру драмы, только они тоже носят специфический характер, потому что являются способностью возбуждать свою фантазию не только предлагаемыми обстоятельствами, заложенными в драме, но и обязательно предлагаемыми обстоятельствами, диктуемыми музыкальным материалом, его характером, способом развития, ритмом, тембром и т. д. Всему этому необходимо учиться, и в процессе обучения режиссуре формируется талант, если таковой есть, и профессионализм, который необходим

в оперном театре не меньше, а, пожалуй, и больше, чем в драматическом, учитывая многокомпонентность этого вида театрального искусства. Хочу отметить, что по линии педагогики и преподавания этой специальности литературы почти нет, тогда как по драме достаточно много: «Режиссура и методика ее преподавания» В. Сахновского, «Режиссерские уроки Вахтангова» Н. Горчакова, «Мастерство актера и режиссера» Б. Захавы, «Режиссер — автор спектакля» М. Рехельса и, наконец, курс лекций В. Н. Соловьева, прочитанных в Ленинградском театральном институте, Ленинградской консерватории и Ленинградском хореографическом училище для балетмейстеров (восстановлен Г. П. Гурьевым по стенограммам и архивным материалам, 1968). Это далеко не полный список изданной в свое время педагогической литературы. Что же касается оперной режиссуры, то, помимо вначале указанных трудов мастеров музыкального театра, методических работ нет или почти нет. Эта область ждет еще наполнения теоретическими и практическими выводами и методическими рекомендациями учителей, занимающихся воспитанием и обучением будущих режиссеров оперного театра, и думается, что творческие обобщения Педагогов с большой буквы послужат серьезной основой для создания методики, в дальнейшем и учебника преподавания оперной режиссуры.

Режиссерская концепция

Итак, оперная режиссура — это сочинение спектакля, основанное на творческом «прочтении-изучении» музыкально-драматургического произведения композитора и воплощение его на сцене... «Драма, писанная музыкой» материализована режиссером и дирижером (обязательно), воплощена актерами-певцами и художником. (Оркестр не выделяю отдельно, так как он неразрывно связан с дирижером.)

Поскольку эта работа посвящена целиком первому этапу режиссерского творчества, а именно, сочинению спектакля, то естественно возникает вопрос (а мы уже определили с самого начала, что думать — это задавать себе вопросы и искать на них ответы): с чего начинать? Надо заранее договориться, что рецептуры в творчестве не бывает, но в методике есть совершенно четкие закономерности, которые требуют обязательного следования им. Одной из таких закономерностей является то, что в изучении и творческом освоении драматургического материала неизбежным является установление, выстраивание, возникновение (у каждого индивидуально, в зависимости от склада ума, характера и способностей) *концепции*, то есть позиции и взгляда режиссера на произведение, на то, что в нем происходит и т. д. Эта позиция может быть изначальна, то есть режиссер что-то знает о произведении (особенно, когда берется за оперу репертуарную и много раз виденную и слышанную), что очень мешает непосредственному впечатлению, так необходимому творческому человеку... Лучше же всего, плодотворнее всего, когда концепция возникает в процессе изучения произведения, она может видоизменяться по мере углубления в материал и даже в то время, когда созревает замысел. Концепция, т. е. точка зрения режиссера, требует ответа на следующие вопросы:

- Про что? Это схематично рассказанный себе сюжет (схема событий: они встречаются, она любит его, он не любит ее, потом они снова встречаются и он любит ее, а она отвергает его и т. д.).
- О чем? Это глубоко проанализированное содержание, главный конфликт, внешний и внутренний, сквозное действие, темы, проблемы всяческие в зависимости от ситуаций, как психологических, так и исторических, общественных и многих других.

- Кто? Это действующие люди — лица, борющиеся по обе стороны в конфликте, их характеры, сквозные действия и сверхзадачи (цели жизни).
- Как жить? Кто прав, кто виноват? (Приговор над действительностью).
- Идея. Для чего? Это сверхзадача спектакля и его авторов.

Для того чтобы у режиссера выстроилась четкая, определенная позиция на все то, что происходит в произведении, необходимо не только досконально изучить его, но и выяснить позицию автора, понять причинно-следственные связи событий, влиявшие на мировоззрение драматурга, понять характер и психологические особенности, так или иначе повлиявшие на его творчество вообще и на создание изучаемого произведения в частности. Помимо эпохи, в которой жил и творил автор, это и необходимость изучения исторических, этнографических и изобразительных материалов, касающихся эпохи, нравов, костюма, быта, то есть всего, что связано с историческим контекстом происходящих событий, изображенных в самом произведении. Словом, без углубленной и широкой работы концепция возникнуть не может. Причем, она может несколько видоизменяться по мере внедрения в материал, во всяком случае этот раздел работы режиссера требует достаточной эрудиции, активной мысли, способности выделить главное, найти соотношение со второстепенным и даже определенной жизненной позицией, которая не может не повлиять на возникновение тех или иных концепционных положений. Итак, концепция⁴ — это *мое* понимание и *моя* оценка совершаемого в произведении. В процессе нахождения своей концепции у режиссера, хочет он этого или не хочет, начинают появляться «островки» замысла.

Итак, при первом знакомстве с произведением и получении некоторых сведений о нем, об авторе-композиторе, о первоисточнике (будь то литература, пьеса, живописное творение и многое другое), об эпохе и т. д., начинает выстраиваться концепция, которая, безусловно, будет направлять мысль и фантазию режиссера, хотя в процессе изучения

⁴ Концепция (от лат. *conceptio* — понимание, система), определенный способ понимания, трактовки каких-либо явлений, основная точка зрения, руководящая идея для их освещения; ведущий замысел, конструктивный принцип различных видов деятельности. Цит. по: Советский энциклопедический словарь / науч.-ред. совет А. М. Прохоров и др. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Стб. 633.

(а не ознакомления) материала она может несколько видоизменяться, что совершенно естественно. Следующий этап работы — процесс вызревания и сочинения режиссерского замысла, процесс длительный, глубинный, в котором анализ переплетается с синтезом. Процесс, индивидуально складывающийся в зависимости от психофизических особенностей режиссера, его одаренности в разных областях искусства, направленности его ума, степени эмоциональной возбудимости и многого, многого другого.

Прежде всего постараемся определить, что же такое *замысел*. Само слово говорит, что это нечто «замысливаемое». Так это и есть. Замысел рождается из мыслей режиссера, эмоций и, наконец, из *видений* (или вначале *предвидений*) будущего спектакля. Это «замысливаемое» формируется как сознательно, так и бессознательно (озарение, открытие), постепенно, а может быть и внезапно, в сценические формы, каковым является образ спектакля (через декорации, мизансцены, образы людей, пластику, свет, цвет и т. д.). Замысел возникает в процессе глубокого проникновения режиссера в драматургический материал, изучения всего творчества автора, чтобы постичь его (автора) концепцию, понять ее с позиций современности, творчески ее освоить (а не механически присвоить). (Между прочим, слово творчество означает созидание, творец — это создатель. Это к тому, что режиссер является творцом спектакля, а не переводчиком на язык сцены языка литературы.) И вот, когда приступаешь к новой режиссерской работе, постоянно возникают вопросы: с чего начать? Как понять автора? Что делать, чтобы заработало воображение? Что сказать будущему зрителю будущего спектакля? Тысячи вопросов одолевают режиссера, вернее, должны одолевать, потому что думать — это задавать себе вопросы. Уметь их задавать, хотеть этого, напряженно искать на них ответы, а значит активно думать, вчитываться, всматриваться, вслушиваться... Такая напряженная духовная работа не может не вызвать к жизни творческое вдохновение, не пробудит воображение и фантазию, конечно, если человек от Бога наделен талантом. Даже способный человек может прийти к интереснейшим результатам, не обязательно талантливый. Тут разница уже будет в «количестве и качестве» результатов творчества. Способность «видеть» жизнь, накапливать впечатления видимого, реально совершаемого в жизни, изучать психику встречаемых людей и их поведение, это также «копилка» режиссера, которая помимо воли срабатывает в сознании и видении и иногда

способствует возникновению интереснейших сценических «открытий». В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский пишет: «Я познал (т. е. почувствовал), что творчество, есть прежде всего полная сосредоточенность всей духовной и физической природы. Оно захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Оно захватывает кроме того и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение»⁵. Таким образом, чтобы возник замысел, нужна титаническая работа, которую надо любить всем своим существом.

Как же приступить к ней, с чего начать, за что уцепиться? И тут нам на помощь приходит метод действенного анализа драматургии, суть которого в постановке вопросов, раскрывающих нам произведение. Мы разбираемся в сюжете (про что он), мы «раскапываем» содержание (о чем и в чем оно), и перед нами вырисовывается круг *тем-проблем*, которые решаются в произведении. Мы разбираемся в цепочке *событий и поступков* и начинаем определять *главный конфликт и сквозное действие*, по которому он движется через борьбу двух или более противостоящих сил. Через свершающиеся поступки мы начинаем понимать характеры действующих лиц. Перед нами начинает рельефно возникать *структура* действия. Как строится экспозиция, завязка, как развивается действие к кульминации и как наступает развязка. Одновременно в сознании появляется ощущение жанровых особенностей произведения, которые в дальнейшем приведут к определению жанра спектакля, причем не просто одним словом — комедия, трагедия, драма, а с некоторым количеством прилагательных (лирическая, бытовая, сатирическая, историческая и т. п.), которые уточняют «угол зрения» режиссера (по Г. Товстоногову) на происходящее в пьесе. Все эти вопросы, которые выдвигает перед нами действенный анализ (т. е. анализ действия) вызывают вместе с поисками ответа, поиск зримого выражения, если будущий автор спектакля наделен творческим воображением. Это уже предположение надвигающегося решения, которое всегда является творческим актом с последующей профессиональной разработкой. В процессе действенного анализа возникает и ощущение атмосферы, цветосветовой гаммы в будущем спектакле. Очень помогает в разборе построения действия членение на крупные куски по главным событиям, движущим это действие. Очень важным является сопоставление этих кусков по их значимости, эмоциональной

⁵ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 218.

насыщенности. В итоге, а может быть и в процессе, рецептов нет, формируется *идея* (по Н. Г. Чернышевскому приговор над действительностью) и *сверхзадача*: что Я, как создатель сценического произведения хочу сказать зрителю. И, наконец, третья, завершающая стадия сочинения спектакля — это полностью завершённый творческий акт, решение спектакля — его образ, выраженный сценографией (а, стало быть, в работе с художником), это мизансцены, как образные, если есть талант у режиссера, так и действенно-логические. Это образы действующих лиц, это их внешний облик через костюм, это цвет и свет и многое другое. Словом, это решённый в макете и эскизах спектакль. Причем, эскизы — это эмоционально-световое решение в цвете, а макет — это точная планировочная разработка действия в декорациях (на первых порах в выгородках из картона) со всеми постановочными и крупными бутафорскими деталями, необходимыми для узловых моментов действия. Это конкретный итог работы перед выходом на актёра... (Можно, конечно, начинать работать с актёрами и в процессе разработки решений, если поджимает время.)

Итак, концепция, замысел, решение... Я прошла это довольно бегло, потому что впереди нам предстоит проделать все то же самое, но с учетом, что в оперном театре две драматургии — музыкальная и сценическая, и нам предстоит разобраться в том, как же применять действенный анализ в произведении — «драме, писанной музыкой».

Музыкальная драматургия. Музыкальная режиссура и программа обучения. Сценография

Евгений Александрович Акулов (на книгу которого буду неоднократно ссылаться) в первой главе пишет: «Хотя искусство оперы подчиняется тем же законам театра, что и искусство драмы, однако процесс работы над спектаклем в опере происходит иначе, чем в драматическом театре. Разница здесь принципиальная, она диктуется различием материала и вытекает из специфики оперного искусства. <...> В музыкальном театре материалом для создания спектакля служит не только текст, но прежде всего точные музыкальные интонации, зафиксированные композитором в определенном темпе и ритме, отражающие последовательность психологических состояний действующих лиц. Задача режиссера и актера состоит в первую очередь в том, чтобы через зафиксированные в партитуре темп и ритм, повышение и понижение интонаций, через сопровождение оркестра и общий характер музыки осмыслить психологические состояния, вызвавшие их к жизни. Только тогда можно строить линию сценического действия, которая должна вскрыть логику этих состояний. <...> Музыкальный театр идет от логики чувства, зафиксированной композитором в партитуре, к логике действия, оправдывающего и раскрывающего выражение чувства; драматический театр от логики действия, найденной режиссером и актером, к вытекающей из него логике выражения чувства»⁶. (Кстати, это было выявлено еще у К. С. Станиславского в одной из его работ.) Далее: «...внутренний смысл музыки далеко не всегда совпадает с прямым смыслом слов, зачастую выходит за их пределы, а иногда и прямо противоречит тексту. Только в самой музыке оперы можно найти исчерпывающие выражения логики действия,

⁶ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 20–21.

которой руководствовался композитор»⁷. И еще: «Искусство театра по своей природе очень конкретно. Оно требует точной формулировки задач, конкретного определения линии действия, ясного понимания характеров и взаимоотношений. <...> Искусство музыки, являясь отражением чувств, образов и эмоций, лишено конкретности. Оно всегда многозначно. Каждое чувство, каждое настроение, выраженное музыкой, является перед нами в форме обобщения, благодаря чему с большим трудом поддается точной формулировке <...> музыка — искусство обобщения чувств, настроений, эмоций, а также искусство их развития и взаимодействия, их борьбы и согласия»⁸. При этом эти эмоциональные состояния имеют свое смысловое значение, которое должно быть определено и найдено режиссурой...

«Но раз музыка способна создавать известные типы эмоций, настроений и характеров <...>, то при наличии текста, сюжетных ходов и связанных с ними взаимоотношений действующих лиц в оперном произведении можно проследить их взаимосвязь и уловить ту логику, которой руководствовался композитор, сопоставляя музыку одного характера с музыкой другого или сталкивая в борьбе элементы одного характера с другим»⁹. Система применения композитором «отдельных комплексов интонаций или лейтмотивов, прикрепляемых к определенным действующим лицам или их состояниям, а иногда даже к предметам или отвлеченным понятиям (лейтмотив рока в „Кармен“, темы кольца, меча, волшебного шлема или даже судьбы рода Вельзунгов в „Кольце нибелунгов“ Вагнера)»¹⁰ дают возможность раскрытия смыслового значения музыкального развития материала. Смысловое значение имеет применение разного рода инструментальных и вокальных форм при создании того или иного характера действующего лица или его эмоционального состояния» (рондо, фуга, вариации, пассакалия, сонатное аллегро и многие другие). Это относится также и к обрисовке предлагаемых обстоятельств, а также к введенным композитором увертюрам, интродукциям, оркестровым вступлениям к актам, картинам, интермеццо между актами и картинами, заключениям и кульминациям, выраженным определенными

⁷ Там же. С. 22.

⁸ Там же. С. 24.

⁹ Там же. С. 25–26.

¹⁰ Там же. С. 26.

музыкальными средствами, смысл которых необходимо отгадать и решить. Особую трудность для «разгадывания», «замысливания» и «решения» имеют специфические оперные формы — ансамбли, хоровые или массовые сцены (так называемые из-за того, что в них принимают участие большие коллективы хора, балета, миманса — мимического ансамбля). Сложность в сочинении и разработке массовых мизансцен составляет то, что хор поет и действует в одном ритме и темпе, с одной стороны, и соединен в интонационные группы (сопрано, тенора, альты, басы) с другой. Кроме того, написанные в полифоническом стиле эпизоды представляют значительные трудности как для определения смыслового значения, так и для сочинения действия и актерского исполнения...

Словом, музыкальная драматургия имеет свои закономерности, формы развития и построения. Задача режиссера оперного театра усложняется тем (как выше уже говорилось), что он имеет дело с *двойственным* материалом, как и все компоненты оперы. Необходимость режиссеру быть профессиональным музыкантом очевидна для того, чтобы «читать» партитуру или хотя бы играть клавир, слышать тембровые различия инструментов, различать многообразие музыкальных форм, понимать метроритмические соотношения и высоту звучаний и многое другое. Только гениальные режиссеры, одаренные от природы «сверх-музыкальностью» типа Мейерхольда, Станиславского, Вахтангова, Фельзенштейна и др., и то достаточно образованные музыкально и владевшие каким-либо инструментом, могли не только творить, но и совершать открытия в области оперной режиссуры.

Чему же надо учиться в первую очередь режиссеру-музыканту: *увидеть услышанное*. Активно вслушиваться в звучащее и внедряться в драматургию произведения, одновременно анализируя драматический текст и музыку. Действенный анализ представляет собой непрерывную «почемучку», на которую следует искать ответы, причем, необходимо из нескольких возникших ответов найти «единственно правильный» ответ, правильный с концепционных позиций данного режиссера-автора будущего спектакля. Заранее оговоримся, что далеко не сразу появляется тот «единственный» ответ, от которого может возникнуть «видение-решение». Действенный анализ ведет к определению почему в увертюре звучат те или иные темы, смысл которых определяется дальнейшим анализом музыкально-драматического

материала в зависимости от соединения этого материала с тем или иным персонажем, событием, местом действия. Какой тип увертюры? А они бывают очень различными. Полезно сравнить с какими-нибудь другими вступлениями к операм, например, вступление к «Пиковой даме», где очень четко прослеживается тематический материал или увертюра к «Царской невесте»¹¹. В увертюрах чаще всего заложен тайный смысл произведения, который каждый режиссер прочитывает по-своему. Очень важны для понимания произведения и позиции автора вступления к актам или картинам. Что это? Просто атмосфера (4-я картина «Пиковой дамы») или тематический материал (вступление к Ларинскому балу), который диктует режиссеру особые сценические обстоятельства. Как выражена кульминация в той или иной опере?

Все это говорит нам, что композитор является не только автором произведения, но и до известной степени первым режиссером будущего спектакля, так как им решается не только вопрос сюжета (его развития построения и смысла), но и содержания (темы, идеи, жанра), выраженного во внутреннем, а иногда и во внешнем действии средствами музыкальной драматургии. Перечислим эти средства: зафиксированная *интонация* не только персонажа, но и всего развивающегося действия, навеки закрепленные *амплуа* (тенор, баритон, бас, сопрано, альт, контральто и пр.), точно определенный темп и ритм всей внутренней и внешней жизни, выражаемые в действии, драматургия тембров и еще многое другое, если уметь это «прочитать», почувствовать и выразить в сценических образах.

Вот теперь мы и подошли к вопросу о том, как надо пользоваться действенным анализом в процессе сочинения оперного спектакля. Есть ли здесь рецепты? И да, и нет. Нет, потому что творческий процесс у каждого должен протекать индивидуально. Да, потому что круг вопросов, который стоит перед нами, очевиден и преследует определенную цель в получении ответов. Поэтому неважно, с чего начинать, а важно через какие вопросы пройти, так как ответить на них режиссер должен.

Для начинающего познавать профессию в Санкт-Петербургской консерватории существует программа, которая была создана еще в 1940–1950-е годы заведующим кафедрой оперной режиссуры

¹¹ Композиторская концепция чаще всего заключается в увертюре, которая может явиться ключом к разгадке смысла всего произведения.

Э. И. Капланом и на основе которой мною была разработана вторая программа, по которой работают на отделении музыкальной режиссуры консерватории по сей день¹². Коснусь ее в общих чертах: главное в ней — последовательность по степеням трудности и соотношение теории и практики.

На первом курсе теоретические занятия педагога со студентами заключаются в овладении методом действенного анализа оперной партитуры (клавира), без сценической разработки, в результате чего студент должен научиться синтезировать свои познания в свою концепцию (пусть еще наивную, а может быть и достаточно серьезную, в зависимости от уровня развития ученика) и фиксировать те элементы замысла, которые возникают в его мыслях и воображении в процессе действенного анализа музыкально-сценического произведения. Параллельно идет изучение материалов «вокруг произведения и его авторов». Сюда входит все: биография и другие произведения композитора и автора либретто, литературный первоисточник, исторические данные, эпоха и ее проблемы, иконографический материал и пр. Чем более творчески одарен будущий режиссер, чем более он пытлив, тем больше интересных материалов он «раскопает», тем больше обогатит он свое воображение и расширит свой кругозор. Одновременно с этой интересной и весьма трудоемкой работой (полезно, кстати, создать картотеку, в которую по алфавиту собирать названия изучаемого материала, пригодится на всю жизнь) следует завести записную книжку для фиксирования возникающих образов и мыслей по будущему спектаклю, которые обязательно будут появляться, ведь если их не записывать (а может быть и зарисовывать), они могут забыться, вытесняемые новыми и новыми «открытиями». Выбранное произведение должно быть не очень большим и не очень сложным по драматургии.

¹² На основе программы Э. И. Каплана и М. Д. Слуцкой с учетом педагогического опыта режиссеров-педагогов кафедры, основываясь на принципах школы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в 1984 году была создана обновленная программа, автором которой стал заслуженный деятель искусств РФ, профессор С. Л. Гаудасинский. Обобщая многолетние традиции педагогики и режиссуры, у истоков которой стояли А. В. Оссовский, И. И. Соллертинский, Э. И. Каплан, Р. И. Тихомиров, М. Д. Слуцкая, С. Л. Гаудасинский, и опираясь на методику работы выдающихся педагогов и режиссеров Г. Ансимова, Б. Покровского, Г. Товстоногова, с 2020 года по настоящее время обучение ведется по программе заслуженной артистки РФ, профессора О. П. Мухортовой.

*Список рекомендуемой литературы
по курсу «Режиссура музыкального театра»*

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 456 с.
2. Ансимов Г. П. Режиссер в музыкальном театре. М.: ВТО, 1978. 455 с.
3. Асафьев Б. В. Об опере: избранные статьи. Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1976. 336 с.
4. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1970. 264 с.
5. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / записаны засл. артисткой РСФСР К. Е. Антаровой; под общ. ред. Ю. С. Калашникова. Изд. 2-е, доп. М.: ВТО, 1947. 182 с.
6. Владимир Аполлонович Лосский: Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском: сборник / Всероссийское театральное общество. М.: Музгиз, 1959. 367 с.
7. Вопросы оперной драматургии: сб. ст. / сост., общ. ред. и предисл. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. 315 с.
8. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Сов. композитор, Ленингр. отделение, 1989. 349 с.
9. Горович Б. Оперный театр / перевод с польского М. Малькова. Л.: Музыка, 1984. 224 с.
10. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. 192 с.
11. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.
12. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Просвещение, 1978. 334 с.
13. Каплан Э. О. Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1969. 220 с.
14. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. Изд. 6-е, стереотип. СПб.: Планета музыки, 2018. 204 с.
15. Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / ред. колл.: Н. В. Песочинский (ред.-сост.), Е. А. Кухта (отв. ред.). СПб.: КультИнформПресс, 1998. 246 с.
16. Мейерхольд В. Э. Лекции, 1918–1919 / предисл. Б. И. Зингермана и др.; примеч. Н. Н. Панфиловой, О. М. Фельдмана. М.: О. Г. И., 2001. 280 с.
17. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. / ред.-сост. текстов и коммент. А. В. Февральский. М.: Искусство, 1968.
18. Михайлов Л. Д. Семь глав о театре. М.: Искусство, 1985. 335 с.
19. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973. 308 с.
20. Покровский Б. А. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 279 с.

21. *Покровский Б. А.* Режиссура оперного спектакля. М. : Российский институт театрального искусства (ГИТИС), 2016. 356 с.
22. *Покровский Б. А.* Ступени профессии. М. : ВТО, 1984. 343 с.
23. *Рехельс М. Л.* Режиссер — автор спектакля. Этюды о режиссуре. Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1969. 232 с.
24. *Ротбаум Л.* Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. М. : Сов. композитор, 1980. 264 с.
25. *Румянцев П. И.* Станиславский и опера. М. : Искусство, 1969. 493 с.
26. *Савинов Н. Н.* Мир оперного спектакля. М. : Музыка, 1981. 286 с.
27. *Сахновский В. Г.* Режиссура и методика ее преподавания. М. ; Л. : Искусство, 1939. 300 с.
28. *Селиверстова Н. Б.* Условный театр в зеркале оперной режиссуры Эммануила Каплана. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 166 с.
29. *Слуцкая М.* О Вальтере Фельзенштейне // Фельзенштейн В., Мельхингер З. Беседы о музыкальном театре / перевод с немецкого и примеч. С. Барского. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. С. 3–8.
30. *Слуцкая М. Э. И. Каплан (1895–1962).* Заметки к творческой биографии // Музыкальный театр : сб. науч. трудов / отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева. СПб. : [Российский институт истории искусств], 1991. С. 241–270.
31. Станиславский — реформатор оперного искусства : Материалы, документы / сост. Г. Кристи, О. Соболевская; ред. Ю. Калашников. Изд. 2-е, доп. М. : Музыка, 1983. 384 с.
32. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М. : Искусство, 1980. 431 с.
33. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены : в 2 кн. Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1980.
34. *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре / перевод с нем. М. : Радуга, 1984. 407 с.
35. *Ферман В.* Оперный театр. М. : Музгиз, 1961. 359 с.
36. *Чудновский М. А.* Режиссер ставит оперу: Творческий путь народного артиста СССР Б. А. Покровского. М. : Искусство, 1967. 216 с.
37. *Ярустовский Б. М.* Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой. М. : Музгиз, 1952. 376 с.
38. *Ярустовский Б. М.* Оперная драматургия Чайковского. М. ; Л. : Изд-во и типолитогр. Музгиза, 1947. 244 с.
39. *Ярустовский Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века : в 2 кн. М. : Музыка, 1971–1978.

ISBN 978-5-6055131-2-4



9 785605 513124 >

Слущкая М. Д.
В помощь начинающему режиссеру
Учебно-методическое пособие

Оригинал-макет
Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 30.10.2025
Формат 60 × 90 1/16. Гарнитура PT Serif
Усл. печ. л. 6,5. Тираж 50 экз. Заказ № 611252
Отпечатано в ИП Копыльцов Павел Иванович
E-mail: kopyltsow_pavel@mail.ru