

Российская академия музыки
имени Гнесиных
Казанская государственная
консерватория имени
Н.Т. Жиганова
Академия русского балета
имени А.Я. Вагановой
Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
Российский институт истории
искусств
Государственный институт
искусствознания



Gnesin Russian Academy of Music

*Zhiganov Kazan State
Conservatoire*

Vaganova Ballet Academy

*Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory*

Russian Institute of Art History

State Institute for Art Studies

приоритет2030



Музыкальный
театр

Материалы Круглого стола по проблемам работы оперных студий вузов

11–15 марта 2024 г.

Международная научная конференция

Опера в музыкальном театре: история и современность



Опера

**Российская академия музыки имени Гнесиных
Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
Академия русского балета имени А. Я. Вагановой
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
Российский институт истории искусств
Государственный институт искусствознания**

**Материалы Круглого стола по проблемам
работы оперных студий вузов**

**VI Международная научная конференция
Опера в музыкальном театре:
история и современность
11-15 марта 2024 г.**

Москва 2024

УДК 78.071, 782

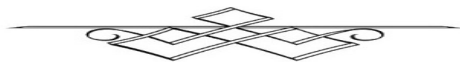
Материалы Круглого стола по проблемам работы оперных студий вузов.
VI Международная научная конференция «Опера в музыкальном театре:
история и современность», 11–15 марта 2024 г. / Под ред. И. П. Сусидко,
Д. А. Нагиной, А. Р. Бутвиловского / Российская академия музыки имени
Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2024. — 60 с.

ISBN 978-5-8269-0341-4

© РАМ имени Гнесиных
© Авторы, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----------|
| Приветствие художественного руководителя Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского Российской академии музыки имени Гнесиных..... | 5 |
| <i>Александр Ричардович Бутвиловский</i> | |
| Приветствие куратора Шестой международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность», руководителя НТЦ по изучению проблем музыкального театра Российской академии музыки имени Гнесиных..... | 7 |
| <i>Ирина Петровна Сусидко</i> | |
| Роль режиссера в работе со студентами-вокалистами в оперной студии..... | 11 |
| <i>Ольга Тимофеевна Иванова</i> | |
| Учебный театр как основа реализации компетентностно-ориентированного подхода в подготовке оперных артистов..... | 13 |
| <i>Ольга Юрьевна Богачева</i> | |
| Критерии оценивания профессионального потенциала студентов музыкальных вузов..... | 18 |
| <i>Екатерина Игоревна Гаврилова</i> | |
| Режиссерские репетиции в Оперном театре-студии РАМ имени Гнесиных как процесс обучения. О постановке оперы Дж. Б. Перголези «Ливьетта и Траколло»..... | 23 |
| <i>Вячеслав Сергеевич Зыков</i> | |
| Оперный театр консерватории: особенности режиссуры..... | 25 |
| <i>Эдем Иззетович Ибраимов</i> | |
| Оперные студии и будущее отечественного музыкального театра (опыт работы Оперной студии Уральской государственной консерватории)..... | 33 |
| <i>Павел Иванович Коблик</i> | |
| Мировая премьера оперы «Монтечки и Капулетти» А. Харютченко на сцене Оперной студии Академии Матусовского в контексте диалога с традициями в музыкальном театре XXI века..... | 41 |
| <i>Евгения Яковлевна Михалева</i> | |
| Оперный класс – первые шаги или последний шанс?..... | 46 |
| <i>Дмитрий Александрович Суслов</i> | |
| Театр Санкт-Петербургской консерватории: прошлое, настоящее и будущее В преддверии окончания реконструкции исторического здания Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова..... | 50 |
| <i>Виктор Александрович Хапров</i> | |



Приветствие художественного руководителя
Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского
Российской академии музыки имени Гнесиных

Дорогие коллеги!

Идея проведения круглого стола «*Оперные студии музыкальных вузов*» возникла из понимания того, что в нашей стране существует целая область музыкального театра, которая практически неизвестна широкой публике, профессиональному сообществу, средствам массовой информации. Но именно здесь, в оперных студиях российских вузов, с неизменным постоянством формируется будущее отечественного музыкального театра, и потому потенциальный интерес к этим «невзрослым» коллективам может быть непредсказуемо высоким, как ко всему новому и перспективному, в особенности среди молодежи, связывающей свое будущее с музыкально-театральным искусством. С другой стороны, творческий уровень самих оперных студий (постановочный, исполнительский) за последние годы заметно вырос и может составлять определенную конкуренцию даже профессиональным коллективам. И сегодня можно с определенной долей уверенности говорить, что происходит процесс постепенного становления *студенческого оперного театра*, как особого направления в музыкально-театральном искусстве.





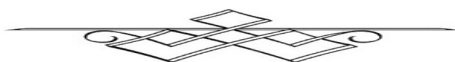
Концертный зал Российской академии музыки имени Гнесиных — постоянная сцена Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского

Студенческий оперный театр опирается на богатейшие традиции студийного движения, у истоков которого стоял сам К. С. Станиславский. Это театр еще не профессиональный, но уже не самодеятельный. Это именно студенческий театр, в котором будущие профессионалы оперной сцены под руководством мастеров-педагогов не только познают азы оперного искусства, но и показывают достаточно высокие творческие результаты, достойные внимания широкой театральной общественности и профессионального сообщества.

Наш круглый стол — это первая попытка на столь авторитетном уровне обсудить некоторые проблемы, обозначить цели и задачи на перспективу. Разумеется, за короткий промежуток времени, определенный регламентом программы конференции, трудно охватить весь спектр вопросов, стоящих перед оперными студиями и их руководителями. Тем не менее у руководителей студий, режиссеров, дирижеров и балетмейстеров будет возможность поделиться своими достижениями, педагогическими навыками и методами, планами на будущее.

Наш круглый стол — это встреча коллег, встреча единомышленников.

Александр Ричардович БУТВИЛОВСКИЙ



Приветствие куратора Шестой международной конференции
«Опера в музыкальном театре: история и современность»,
руководителя НТЦ по изучению проблем музыкального театра
Российской академии музыки имени Гнесиных

Дорогие участники Круглого стола
«Оперные студии музыкальных вузов»!

Студенческая оперная студия как особый музыкально-театральный «институт» имеет богатую и славную историю. Премьера оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Московской консерватории 29 марта 1879 года и история ее подготовки — одно из тех событий, которые очень хорошо демонстрируют особенности студенческого театра. «Что касается постановки в консерватории, то это будет для “Онегина” большим счастьем, — писал Чайковский П. И. Юргенсону в 1878 году. — Там будут петь птенцы, но зато не будет рутины. <...> Что касается того, что в консерватории нет вполне достойных и подходящих исполнителей, то их еще меньше в казенном театре». Естественность, искренность, свойственная молодым людям, открытость новому и отсутствие надоевших штампов — те качества, которые в свое время привлекли Чайковского и в конечном счете обеспечили небывалый успех «Онегина» уже при первой постановке. Эти же качества сохраняют привлекательность и сейчас.



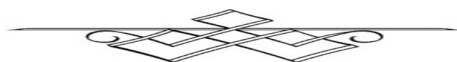
*И. П. Сусидко и А. Р. Бутвиловский — ведущие заседания Круглого стола
«Оперные студии музыкальных вузов»
в рамках VI Международной конференции
«Опера в музыкальном театре: история и современность».
Российская академия музыки имени Гнесиных, 14 марта 2024 года*



Участники Круглого стола «*Оперные студии музыкальных вузов*»
в рамках VI Международной конференции
«*Опера в музыкальном театре: история и современность*».
На фото слева: О. Т. Иванова, В. А. Хапров, П. И. Коблик, Е. И. Гаврилова
Справа: Э. И. Ибраимов

Научно-творческий центр по изучению проблем музыкального театра, организованный в РАМ имени Гнесиных в рамках программы «Приоритет 2030», планирует на базе Оперного театра-студии нашей академии реализовать один из своих проектов, в котором «наука» и «творчество» будут выступать в тесном союзе. Пользу такое сотрудничество принесет всем. Находки, открытия, исследовательские результаты работ музыковедов, в том числе аспирантов и студентов, прозвучат не только в академической среде — на защитах диссертаций и дипломных работ, на страницах монографий и статей, но смогут реализоваться на сцене. Наш театр получит яркие, новые и «незаигранные» сочинения, партитуры которых серьезно и по-научному основательно подготовлены к исполнению. Зрители — возможность познакомиться с произведениями, которые на больших сценах по самым разным причинам не идут, хотя и заслуживают этого. Музеи и рукописные отделы библиотек выпустят на свет сокровища архивов, а молодые композиторы, что не исключено, — получат шанс услышать и увидеть свои сочинения на сцене «вживую». Такая работа в оперных студиях, в том числе и нашей, уже идет. Понятно, что музыкальные раритеты в подготовке будущих оперных артистов не заменят, да и не должны заменить классический репертуар. Но они позволяют расширить их музыкальный и актерский горизонт.

Ирина Петровна СУСИДКО
доктор искусствоведения, профессор



Российская академия музыки имени
Гнесиных
Казанская государственная консерватория
имени Н.Г. Жиганова
Академия русского балета имени
А.Я. Вагановой
Санкт-Петербургская государственная
консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
Российский институт истории искусств
Государственный институт
искусствознания



Gnesin Russian Academy of Music
Zhiganov Kazan State Conservatoire
Vaganova Ballet Academy
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory
Russian Institute of Art History
State Institute for Art Studies

приоритет2030



ПРОГРАММА

VI Международной научной конференции
**Опера в музыкальном театре:
история и современность**

11 – 15 марта 2024 г.



Н.И. Музыкальный театр

SCHEDULE

of the 6th International Conference
**Opera in Musical Theater:
History and Present Time**

March 11 – 15, 2024

Москва – Санкт-Петербург – Казань | Moscow - Saint Petersburg - Kazan
2024

Четверг
14 марта 2024 г.

15:30

ВЕЧЕРНЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

**Круглый стол «Оперные студии
музыкальных вузов»**

МЕСТО ПРОВЕДЕНИЯ:
РАМ имени Гнесиных
АУДИТОРИЯ 26

Заседание ведут
Бутвиловский Александр
Ричардович
Сусидко Ирина Петровна

Thursday
March 14, 2024

EVENING SESSION

**Round table 'Opera studios of
Conservatories'**

VENUE:
Gnesin Russian Academy of Music
LECTURE HALL 26

Chair:
Alexander R. Butvilovsky

Irina P. Susidko

Обложка и фрагмент Программы VI Международной конференции
«Опера в музыкальном театре: история и современность»

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

150

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР-СТУДИЯ
ИМЕНИ Ю. А. СПЕРАНСКОГО

46-й сезон

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
Малый Ржевский переулок, дом 1

РЕПЕРТУАР
февраль-май, 2024 год

26 февраля П. И. Чайковский
ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН
лирические сцены в 2-х действиях

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«Опера в музыкальном театре: история и современность»

11 марта П. И. Чайковский
ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН
лирические сцены в 2-х действиях

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«Опера в музыкальном театре: история и современность»

13 марта **ПРЕМЬЕРА**
МУЗЫКАЛЬНАЯ ГОСТИНАЯ дома ШУВАЛОВОЙ
Дж. Б. Перголези
ЛИВЬЕТТА и ТРАКОЛЛО
комическая опера в одном действии

25 марта В. А. Моцарт
ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА
комическая опера в 2-х действиях

8 апреля П. И. Чайковский
ИОЛАНТА
лирическая опера в одном действии

22 апреля В. А. Моцарт
СВАДЬБА ФИГАРО
комическая опера в 2-х действиях

13 мая Дж. Верди
ТРАВИАТА
опера в 2-х действиях

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГОСТИНАЯ
ОС
БУД
ОСС

20 мая

начало спектаклей в 19.00
декан вокального факультета, доцент Н. А. Дмитр
зав. кафедрой оперной подготовки, заслуженный артист РФ, профе
руководитель театра-студии – Александр БУТ

БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ
в кассах Концертного зала РАМ имени Гнесиных (железнодорожн
и на сайте: halls.gnesin-academy.ru

Проезд: метро Арбатская / Баррикадная, наземный транспорт: М2, М7, С511 (до ост. Дом книги), 230, 379, Б, с369
Справки по телефону: +7 (495) 690-24-22 / www.gnesin-academy.ru

Дж. Б. Перголези.
«Ливьетта и Траколло»
Режиссер-постановщик
В. С. Зыков

Афиши спектаклей
Оперного театра-студии имени
Ю. А. Сперанского, состоявшихся
в рамках VI Международной
конференции
«Опера в музыкальном театре:
история и современность»

П. И. Чайковский.
«Евгений Онегин»
Режиссер-постановщик
О. Т. Иванова

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

150

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР-СТУДИЯ
ИМЕНИ Ю. А. СПЕРАНСКОГО

46-й сезон

13 марта **МУЗЫКАЛЬНАЯ ГОСТИНАЯ**
дома ШУВАЛОВОЙ
ул. Поварская, дом 30

19⁰⁰

Шестая международная научная конференция
«Опера в музыкальном театре: история и современность»

ПРЕМЬЕРА
Дж. Б. Перголези
ЛИВЬЕТТА и ТРАКОЛЛО
комическая опера в одном действии
исполняется на языке оригинала
действующие лица и исполнители:

Ливьетта — Валерия ЛИМОНОВА
Фульвия — Ольга ФОКИНА
Траколло — Константин ТЮТИКОВ
Фаччендо — Степан БУДКЕВИЧ

режиссер-постановщик — В.С. Зыков
музыкальный руководитель и дирижер — Ф.П. Сухарников
художник — Т.Н. Спасоломская
концертмейстеры — Е.А. Бекетова, О.В. Христовская

Струнный квартет
Оперного театра-студии имени Ю.А. Сперанского
в составе:
Ева Кузнецова, Людмила Кондакова,
Анна Маркова, Мария Клименко
партия фортепиано — Ольга Христовская

художественный руководитель театра-студии — Александр БУТВИЛОВСКИЙ

вход по предварительной регистрации на сайте: halls.gnesin-academy.ru,
по предъявлении документа, удостоверяющего личность
справка по телефону: +7 (967) 226-55-87

Окончание спектакля в **20.10** 12+

Проезд: метро Арбатская / Баррикадная, наземный транспорт: М2, М7, С511 (до ост. Дом книги), 230, 379, Б, с369 (до ост. Кудринская площадь)

Ольга Тимофеевна ИВАНОВА

оперный режиссер, заслуженный деятель искусств РФ,
доцент кафедры оперной подготовки
Российской академии музыки имени Гнесиных

Роль режиссера в работе со студентами-вокалистами в оперной студии

В сообщении рассмотрен ряд вопросов. Прежде всего, опыт создания Б. А. Покровским Камерного музыкального театра как лаборатории по исследованию природы поведения певца-актера в оперном (музыкальном) спектакле. Репертуарная политика театра была настолько многообразной, что позволяла актерам погружаться в разные композиторские стили от сочинений XVIII века до опер современных авторов. Отсутствие деления солистов на главных и второстепенных (работа актеров в хоре, исполнение ими же хореографических сцен) и, самое главное, работа сплоченной команды под руководством выдающегося Мастера, привели к появлению целого поколения актеров-певцов нового типа. Фактически Покровский продолжил учение К. С. Станиславского в теоретическом и практическом плане, приблизив его максимально к условиям оперной сцены.



Особое внимание уделено специфическим особенностям в подготовке оперных певцов-актеров в отличие от актеров драмы. Для того чтобы свободно чувствовать себя на сцене, студент должен приобрести многие технические навыки поведения – мышечную свободу, умение работать с предметами, партнеровать, органически играть “зоны молчания” в дуэтах и ансамблях и многое другое. Но главное и самое сложное — то, что в конечном результате все выше сказанное должно проявиться в его

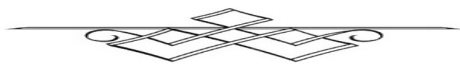
П. И. Чайковский. «Евгений Онегин».
Онегин – Данила Чернецов. Сцена из спектакля
Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского.
Режиссер-постановщик О. Т. Иванова

пении. Здесь вступает в силу совершенно другая работа — умение думать, принимать решения, воображать, играть второй план, проводить сквозную линию роли. И мы, педагоги, должны ставить перед студентами эти задачи уже на первом этапе обучения, так как существование на сцене должно базироваться именно на основе музыкального материала, в котором есть определенный метроритм.

Студенческий оперный театр — идеальная модель для получения конечного результата в обучении студентов-вокалистов. Приобретение в процессе обучения навыков должно завершиться спектаклем со всеми компонентами полноценного профессионального сценического представления. Очень важен подход к сочинению режиссером-педагогом этой работы, так как в дальнейшем певцы-актеры столкнутся с самыми невероятными режиссерскими трактовками оперных произведений. Поэтому главная задача студенческого оперного театра — соединение всех приобретенных навыков, полученных на основании изучения партитуры и максимально приближенных к первоначальному авторскому замыслу.



П. И. Чайковский. «Евгений Онегин». Греминский бал.
Сцена из спектакля *Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского*.
Режиссер-постановщик *О. Т. Иванова*



Ольга Юрьевна БОГАЧЕВА
кандидат психологических наук,
режиссер-педагог Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского
Российской академии музыки имени Гнесиных

Учебный театр как основа реализации компетентностно-ориентированного подхода в подготовке оперных артистов

Профессия оперного артиста — одна из самых сложных в исполнительском искусстве. Ее обретение составляет главную цель сложного многоступенчатого процесса обучения вокалиста в вузе. Помимо фундаментальной вокальной подготовки студент должен овладеть четкой вокальной дикцией, актерским мастерством, умением работать над ролью, мимикой и жестом, научиться красиво и свободно двигаться на сцене, освоить классические бытовые и народные танцы, получить навыки вокально-двигательной координации. Большую роль в становлении будущего певца играет работа с дирижером, концертмейстером и режиссером.



Проблемам обучения будущих оперных артистов посвящены работы многих авторов, в том числе Н. И. Кузнецова¹, В. Ю. Богатырева², И. И. Силантьевой³, Н. А. Мещеряковой⁴. Однако за пределами многих известных исследований оказываются вопросы интеграции сложного процесса подготовки оперного артиста и современных тенденций развития оперного театра.

Как известно, современный оперный театр имеет ярко выраженный режиссерский характер. «Сегодня именно фигура режиссера является

¹ Кузнецов Н. И. Мысль и слово в творчестве оперного актера. М.: Музыка, 2004.

² Богатырев В. Ю. Актер и роль в оперном театре: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям «Актерское искусство», «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство». СПб.: Алексеева Е. С., 2008.

³ Силантьева И. И. Путь к интонации. Психология вокально-сценического перевоплощения. М.: КМК, 2009.

⁴ Мещерякова Н. А. Воспитание современного певца с позиций социального оптимизма // Культура. Наука. Интеграция. 2012. №3 (19); Мещерякова Н. А. Эталон артиста-художника в контексте современного вокального образования // Образование. Наука. Инновации: Южное измерение. 2013.; Мещерякова Н. А. Воспитание певца-актера: на перекрестье учебных дисциплин // ЮРМА. 2015. №3; Музыкально-просветительские идеи в деятельности и творчестве ростовских композиторов // Творческие союзы на постсоветском пространстве и композиторская деятельность. Сб. ст. Ростов-на-Дону, 2015.

главным действующим лицом в опере»⁵, — утверждает В. Ю. Богатырев. Даже краткий обзор постановок крупнейших оперных театров и фестивалей мира (включая российские), показывает, что на оперную сцену последних лет активно проникают элементы документального театра, мюзикла, джаза, кукольного театра и даже цирка. Все чаще театры обращаются к творчеству современных авторов, чьи сочинения наделены особой драматургической сложностью (например, «Сатьяграха» и «Эхнатон» Филипа Гласса, «Ангел-истребитель» Томаса Адеса, «Часы» Кевина Патса, «Огонь, заткнись в моих костях», «Чемпион» Теренса Бланшара и многие другие). Еще совсем недавно основной упор в работе певца делался на вокальное и музыкальное решение партии, а артистическое воплощение и пластический рисунок роли мало менялся от спектакля к спектаклю. Сегодня оперному исполнителю уже недостаточно встать на рампе и, проникновенно прижав руки к груди, исполнить ту или иную арию. От него требуется владение актерским мастерством на уровне драматического артиста, а также зачастую выполнение нетривиальных творческих задач, требующих хорошей физической подготовки.

Таким образом, современные театры ждут оперных артистов, в совершенстве владеющих вокальной техникой, способных создавать музыкально-художественные образы, раскрывающие глубины композиторских замыслов и при этом выполнять самые сложные режиссерские задачи. Тем временем у выпускников музыкальных вузов явно ощущается недостаток профессиональных компетенций, позволяющих приступить к практической театральной работе. На это указывают уже на протяжении десятка лет и дирижеры (например, Ю. Х. Темирканов), и режиссеры музыкальных театров (Р. Р. Стуруа, Н. И. Кузнецов, В. С. Экнадиосов), и исследователи (Н. И. Кузнецов, В. Ю. Богатырев и другие).

Крупные театры пытаются решить эту проблему путем создания молодежных программ, в задачи которых входит преодоление разрыва между академическим образованием и потребностями современного динамически изменяющегося оперного театра, приобретение сценического опыта в спектаклях разных стилей и эпох. Художественный руководитель молодежной программы Большого театра Дмитрий Юрьевич Вдовин в одном из интервью отметил:

Я считаю, что наше высшее образование зашло в серьезный тупик, с этим надо очень серьезно разбираться. Потому что государство тратит очень большие деньги. Нам не должно быть безразлично, какова задача. Я давно предлагал своим коллегам, тем, которые готовят молодых певцов, и тем, кто их принимает на работу, что нужна большая общая

⁵ Богатырев В. Ю. Режиссура в опере и психотехника певца // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 59. С. 285.

*встреча, потому что между этими двумя структурами сегодня пропасть. Нам нужно прийти к взаимопониманию*⁶.

Но как бы ни были хороши молодежные программы, как бы ни были востребованы они у молодых певцов, во-первых, они рассчитаны на узкий круг лучших исполнителей, во-вторых, главной целью театра не может быть подготовка молодых специалистов, тем более что петь в нем останутся единицы. Эту задачу должны выполнять вокальные факультеты вузов. В структуре почти всех крупных вузов, готовящих оперных артистов, есть площадка, позволяющая интегрировать все получаемые профессиональные компетенции в единое целое — это учебный театр. Большое значение учебных театров в формировании молодых оперных артистов отмечали многие исследователи⁷. По меткому высказыванию В. С. Экнадиосова, «где молодой певец наиболее успешно адаптируется к сцене, как не... в условиях самой сцены?»⁸.

Нераскрытыми в существующих исследованиях остаются и вопросы концептуального обоснования учебного театра в соответствии с ныне действующими ФГОСами, в основе которых лежит компетентностный подход, разработанный для преодоления существующего разрыва между традиционным образованием и практической деятельностью.

К сожалению, формированию предметных компетенций в практике подготовки оперных артистов уделяется приоритетное внимание в ущерб над-предметным, способным объединить различные дисциплины в единое целое, подчинить знания профессиональным умениям. Возникнуть такие компетенции могут только в процессе учебной деятельности, представляющей собой реально существующие творческие ситуации, а именно во время участия в учебных спектаклях. Только такая практика дает возможность адаптироваться к сцене, побуждает самостоятельно решать профессиональные задачи различного уровня сложности: от простых, позволяющих развить вокально-двигательную координацию, до труднейших, связанных с созданием глубоких вокально-художественных образов. Тем самым студент реализует свои профессиональные компетенции, полученные на других дисциплинах, и образование престаает быть для него абстрактным, становится личностно значимым.

⁶ Савин А. Какие дипломы востребованы в музыкальном мире? Интервью с Дмитрием Вдовиным [Электронный ресурс] // Континент Сибирь online. 2020, 13 октября. URL: <https://ksonline.ru/386557/kakie-diplomy-vostrebovany-v-sovremennom-muzykalnom-mire/> (дата обращения: 01.07.2024).

⁷ В том числе уже упомянутые в докладе Н. И. Кузнецов, В. Ю. Богатырев и В. С. Экнадиосов, а также В. В. Стародубцев (см. его диссертацию: *Стародубцев В. В. Методика обучения мастерству актера и режиссуре оперы. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2011.*)

⁸ Экнадиосов В. С. Учебный оперный спектакль и его роль в формировании певца-профессионала // Южно-российский музыкальный альманах. 2015. № 2 (19). С. 10.

Способность самостоятельно приобретать знания важна для всех специальностей, но в профессии оперного артиста она имеет особое значение. Специфика подготовки партий заключается в том, что большой объем работы оперный артист должен проделать самостоятельно. Учитывая, что российские театры по большей части репертуарные, певец обязан не только выучить собственный вокальный материал, но и знать практически всю музыку оперы для того, чтобы органично войти в уже существующий спектакль. Развитию этой компетенции в учебном театре уделяется особое внимание. Студенты с первых шагов приучаются к мысли о том, что работа над партией не исчерпывается академическими стенами. Как точно отметил Н. И. Кузнецов, оперный артист должен быть «не просто исполнителем роли, но автором сценического образа»⁹, уметь самостоятельно осуществлять продуманную режиссуру исполняемой роли.

Однако все это невозможно осуществить только в академические часы, отведенные для занятий в оперном классе. При том, что педагогами и режиссерами осознается важность самостоятельной работы будущих певцов в рамках учебного театра, на сегодняшний день не разработана методика ее организации, не создано учебно-методического обеспечения этой деятельности. Пока что студенты получают общие рекомендации посмотреть, послушать, почитать. Между тем, в период подготовки учебным театром РАМ имени Гнесиных к выпуску спектакля «Евгений Онегин» выяснилось, что из всего курса вокального факультета в 26 человек роман в стихах читали двое, еще трое ознакомились с ним в процессе работы. Из поэтов пушкинской поры студенты назвать никого не смогли, хотя годом ранее исполняли романсы М. И. Глинки. Эти примеры можно множить до бесконечности. О создании каких художественных образов можно говорить со столь скудным багажом общекультурных знаний? К концу обучения студенты имеют представление о стилистических особенностях исполнения музыки различных эпох, но у них нет единого общекультурного представления об эпохе в целом, о том, какие стили характерны для того или иного исторического периода, как они проявлялись в литературе, живописи, моде. Безусловно, основное внимание студентов-вокалистов направлено на поиски интонационной, гармонической, ладотонической, ритмической выразительности. Однако проявить свою творческую индивидуальность оперный артист может только в случае максимального раскрытия музыкально-драматургического смысла и сущности исполняемого произведения.

Самостоятельная работа студента станет эффективной только в случае соблюдения некоторых условий:

— создание методики организации внеаудиторных самостоятельных занятий;

⁹ Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2005.

— подобные материалы должны включать дополнительную литературу по теме готовящегося спектакля, аудио- и видеозаписи с ведущими мировыми исполнителями, позволяющими сравнить различные интерпретации и т.д.;

— осуществление периодического контроля выполняемых самостоятельных заданий.

Основным залогом эффективности самостоятельной работы можно считать наличие устойчивой мотивации. Впервые столкнувшись в работе с режиссером над созданием сценического образа, студент обнаруживает рассогласование имеющихся у него представлений о работе над спектаклем с реальной практикой. Обучение будущих певцов на сцене учебного театра помогает психологически настроить их на то, чем предстоит заниматься в будущем, показать важность выполняемой работы и в плане практической подготовки, и в плане расширения музыкального кругозора. При этом основными способами измерения профессиональных компетенций должны быть не оценки, а качество подготовленных партий, которые станут фундаментом их будущей профессиональной деятельности, а также рефлексия, осознание певцом собственных возможностей и путей их реализации.

Работая над учебным спектаклем в тесном взаимодействии с другими студентами, находясь в творческой конкуренции с ними, будущий певец осознает необходимость самосовершенствования. Постоянно работая над музыкально-сценическим образом с дирижером, режиссером, педагогом по сценическому движению, концертмейстером, студент выступает как субъект образовательного процесса, между ним и преподавателями выстраиваются отношения, основанные на совместной творческой деятельности. Кроме того, в этом взаимодействии у будущих певцов вырабатывается собственный стиль общения, приобретаются навыки коммуникативной компетентности, которая в современном оперном мире приобретает особое значение.

В заключении хочется отметить, что наступило время решительного пересмотра места и значения учебного театра в структуре подготовки оперных артистов. Сегодня под ним должна пониматься дисциплина, наиболее полно отражающая цели и задачи компетентностно-ориентированного подхода, в свою очередь являющего собой краеугольный камень современного Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования в области вокального искусства.

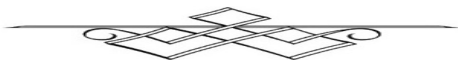
Учебный театр может и должен стать для студентов и преподавателей своего рода базой для построения актуальной системы задач, которая позволит:

— определить основные пути и перспективы развития ключевых компетенций будущих оперных артистов и тем самым дать им возможность выстроить индивидуальную образовательную траекторию (одно из главных требований компетентностного подхода);

– при постановке конкретной учебной цели в виде исполнения роли в спектакле ориентировать студентов и преподавателей на успешность освоения ключевых компетенций (тем самым повышается мотивация обучения);

– задавать эталон, посредством которого можно оценить уровень сформированности ключевых профессиональных компетенций.

Таким образом, именно учебный театр должен задавать цели образовательного процесса будущих певцов. Эти цели определяют содержание и направленность всей системы высшего вокального образования, на недостатки которого столь часто указывают будущие работодатели.



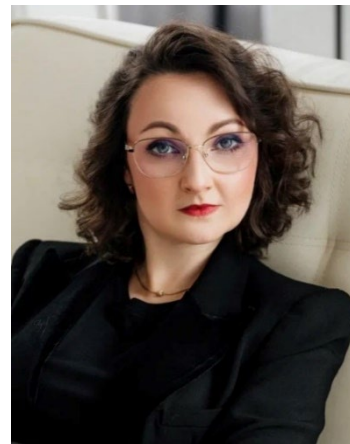
Екатерина Игоревна ГАВРИЛОВА

солистка оперной труппы

Воронежского государственного театра оперы и балета,
аспирант Воронежской государственной академии искусств

Критерии оценивания профессионального потенциала студентов музыкальных вузов

Разработка критериев оценивания профессионального потенциала студентов музыкальных вузов имеет особую актуальность в связи с тем, что к молодым музыкантам сегодня предъявляются достаточно строгие и разносторонние требования, связанные не только с набором профессиональных компетенций, но и с высоким уровнем развития интеллектуальных способностей, креативности, умения проявлять нестандартное мышление и высокие нравственные качества. Кроме того, в творческих профессиях современные работодатели особо поощряют умение человека анализировать результаты своей деятельности, объективно оценивать собственные положительные и отрицательные стороны, находя наиболее эффективное применение своим способностям.



Такое многообразие навыков, умений и характеристик присуще выпускникам музыкального вуза. Однако составление полноценной, всеобъемлющей картины компонентов профессионального потенциала — трудоемкая задача, в отношении учащихся музыкальных специальностей усложняющаяся еще и необходимостью учета индивидуальных особенностей и творческих задатков каждого отдельного студента. Специфика освещения этой проблемы в научной и педагогической литературе такова, что, говоря о профессиональном потенциале молодых музыкантов,

многие исследователи делают акцент исключительно на оценке достижений в сфере музыкальной деятельности.

Безусловно, учет результатов музыкальной деятельности необходим, так как он позволяет изучить актуальный набор профессиональных компетенций студентов. Как справедливо отмечают Л. П. Алешникова и Е. А. Алешников, «оценка деятельности учащихся должна представлять сумму оценок компонентов, составляющих музыкальную культуру личности: музыкальный опыт (качественно-формирующий аспект учебного процесса) и музыкальные компетенции (количественно-информативный аспект)»¹⁰. Однако важно понимать, что профессиональная компетентность не идентична понятию профессионального потенциала. Компетентность формируется и развивается средствами образовательной и профессиональной деятельности, в то время как потенциал — это уже имеющийся у человека набор качеств и способностей, которые можно раскрыть и направить в нужное русло. Под потенциалом в наиболее общем смысле понимается «возобновляемая самоуправляющаяся система внутренних ресурсов человека, проявляющихся в профессиональных достижениях и перспективах»¹¹. Его оценивание у учащихся музыкальных специальностей основывается на понятиях профессиональных компетенций в совокупности с творческими задатками и внутренними особенностями личности. С этой точки зрения, профессиональный потенциал в отношении рассматриваемой категории людей можно было бы развернуто охарактеризовать как профессионально-личностно-творческий.

Хотя объективизация и составление критериев, по которым можно было бы выявить и оценить отдельные компоненты профессионального потенциала, представляют значительную сложность, мы постараемся охарактеризовать конкретные параметры, а также методы их измерения, оценивания и интерпретации. Подобная работа позволит глубже взглянуть на понимание специфики самого явления и его индивидуальных воплощений в личности каждого отдельного студента.

Сразу отметим, что критерии оценивания — это не нормы. По справедливому замечанию М. А. Ступницкой, «в отличие от нормативного, критериальное оценивание принимает в качестве нормы именно цель обучения»¹², то есть критерии представляют собой ожидаемые результаты профессиональной музыкальной деятельности.

¹⁰ Алешникова Л. П., Алешников Е. А. Оценка в музыкальном обучении // Евразийский Союз Ученых. 2015. № 1–4 (18). С. 6.

¹¹ Степанова И. Ю. Профессиональный потенциал человека как фактор востребованности непрерывного образования для обеспечения качества жизни // Образование через всю жизнь: непрерывное образование в интересах устойчивого развития. 2015. № 13. Т. 1. С. 290.

¹² Ступницкая М. А. Критериальное оценивание // Педагогические измерения. 2015. № 1. С. 53.

Предлагаемая нами система компонентов профессионального потенциала и критерии оценивания базируются на четырех аспектах (блоках). Первые два блока оцениваются по результатам учебно-музыкальной деятельности студентов, в то время как третий и четвертый блок представляют собой опросник, который заполняется каждым студентом в индивидуальном порядке. Таким образом, получается двухсторонняя система оценивания: мнение со стороны и личностная рефлексия самих студентов. При необходимости содержательное наполнение и количество параметрических компонентов может меняться.

В структуру каждого из четырех блоков рекомендуется включать от 5 до 20 вопросов, на которые преподаватели и студенты дают ответы – оценки по шкале от 1 до 10, где 1 – совсем не согласен, 10 – согласен полностью¹³. Соответственно, 1 балл – это отрицательное минимальное значение для тестируемого, 10 баллов – это максимальное положительное эффективное значение вопроса. Стоит обратить внимание на то, что 1 и 10 – это крайние значения, по которым нельзя составить объективное представление. 2–3–4 балла – это низкие потенциально значения, сложные для формирования качественного профессионального результата. 5–6 – средние значения, имеющие возможность потенциального роста. 7–8–9 – высокие потенциально эффективные показатели.

Вопросы, входящие в структуру каждого блока, могут отличаться в зависимости от особенностей конкретной студенческой группы и специфики направления подготовки. Приведем наиболее обобщенные примеры вопросов, которые можно подбирать для оценивания профессионального потенциала учащихся.

Первый блок – *музыкальная биография*. В этот блок входит совокупность знаний и умений, приобретенных учащимся до момента оценивания. Одними лишь конкретно-предметными знаниями и умениями профессиональный потенциал оценить нельзя, но эти параметры показывают успешность освоения различных музыкальных видов деятельности, скорость обучения и предрасположенность к профессиональному и личностному росту посредством образования. На этот блок вопросов отвечает преподаватель или несколько преподавателей, ведущих занятия у испытуемого студента или студенческой группы. Приведем примеры вопросов для первого блока:

– *Насколько успешно студент осваивает теоретические предметные знания?*

– *Насколько студент готов к ведению музыкальной профессиональной деятельности?*

– *Насколько артистично студент проявляет себя в исполнении произведений учебного и концертного репертуаров?*

¹³ Использовать шкалу 0–10 нельзя, так как при дальнейших математических вычислениях результатов теста на 0 невозможно разделить сумму ответов.

Второй блок — *музыкальные способности или творческий потенциал*. Если в первом блоке оцениванию подлежали конкретные результаты музыкально-образовательной деятельности учащихся, то во втором блоке акцент делается на исследовании понятия «способности». Б. М. Теплов, автор фундаментального исследования по психологии музыкальных способностей, отмечал следующее: «Способности — это то, что не сводится к знаниям, умениям и навыкам, но объясняет (обеспечивает) их быстрое приобретение, закрепление и эффективное использование на практике»¹⁴. Критерии оценивания во втором блоке должны учитывать общие творческие способности в широком диапазоне музыкальной деятельности, к каковым можно отнести: эмоциональную отзывчивость на музыку, чувство ритма, музыкальный слух, музыкальную память, общие интеллектуальные способности (музыкальное мышление и музыкальное воображение). Приведем возможные примеры формулировки вопросов для второго блока:

- У студента отмечается хорошо развитое ладовое чутье?
- Студент успешно определяет тип аккорда и его звуковой состав на слух?
- Согласно вашим наблюдениям, испытывает ли студент вдохновение от занятий музыкальной деятельностью?

Третий блок включает в себя оценку *внутренней мотивировки, ценностных ориентиров и установок, степени сформированности музыкального вкуса, а также общего уровня осмысленности и осознанности*. Этот блок оценивается уже самими студентами на основе саморефлексии. Примеры вопросов для этого блока:

- Делаете ли вы то, что действительно вас вдохновляет?
- Можете ли вы сказать, что музыка помогает вам выразить себя?
- Насколько сильно вы вовлечены в жизнь и наслаждаетесь каждым моментом, независимо от того, где вы и что вы делаете?

Четвертый блок связан с оценкой *личностных особенностей, непосредственно влияющих на развитие и раскрытие профессионального потенциала студентов-музыкантов*. К таким особенностям мы, прежде всего, относим психологический тип, темперамент, коммуникативные навыки. Каждый из этих параметров напрямую влияет на характер и мировосприятие личности, а также на отношение к собственной деятельности. Знание специфических особенностей личности помогает студентам лучше ориентироваться в собственных сильных и слабых сторонах, позволяет определять наиболее гармоничные пути для саморазвития, и, что важнее всего, способствует выявлению профессионального потенциала. Вопросы в этом блоке могут быть следующими:

¹⁴ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.: Наука, 2003. С. 23.

- Можете ли вы сказать, что на сцене вы чувствуете себя свободно и раскрепощенно?
- Можете ли вы назвать себя ответственным человеком?
- Нравится ли вам деятельность, которая требует быстрого реагирования и вашей постоянной активной вовлеченности?

Для максимально полноценной картины результатов представляется целесообразным подбирать не менее десяти вопросов для каждого блока. В дальнейшем ответы систематизируются в сводной таблице:

Таблица. Образец обработки результатов

| № | Блоки оценивания | | | |
|---|------------------|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 |
| 1 | 7 | 4 | 8 | 8 |
| 2 | 7 | 5 | 7 | 5 |
| 3 | 6 | 6 | 6 | 7 |
| 4 | 8 | 4 | 9 | 7 |
| 5 | 9 | 4 | 7 | 9 |

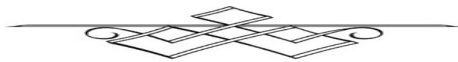
Интерпретация результатов осуществляется путем подсчета баллов в каждой колонке по отдельности и во всех колонках в целом. Вводится уровневая система оценивания: например, если в каждом блоке исследования было выбрано по 10 вопросов, то максимальный балл для одного блока — 100, делится на 5 в соответствии с пятью уровнями развития определенной сферы (блока) профессионального потенциала:

- 0–20 баллов — низкий уровень;
- 21–40 — ниже среднего;
- 41–60 — средний уровень;
- 61–80 — выше среднего;
- 81–100 — высокий уровень.

В том случае, если в опроснике были подобраны вопросы, требующие дополнительной беседы с испытуемым (в частности, к таким вопросам относится анкетирование по определению психологического типа), то в структуре оценивания учитывается специфика конкретного вопроса, а балл выставляется на основе тестирования и беседы. Например, респондент указывает в ответе на вопрос «Можете ли вы сказать, что на сцене вы чувствуете себя свободно и раскрепощенно?» 2 балла, а в беседе выясняется, что на сцене студент стесняется, но чувствует себя уверенно, находясь в студии звукозаписи, где он может на много часов погрузиться в процесс создания музыки. В таком случае интровертный психотип не должен интерпретироваться как отрицательный показатель, его следует расценить как индивидуальную особенность, соответственно, результаты при занесении в сводную таблицу целесообразно усреднить до 5–6 баллов.

Вышеприведенный метод оценивания профессионального потенциала студентов музыкальных специальностей позволяет также рассматривать особенности взаимосвязи отдельных показателей между собой. Например, если в исследовании необходимо проверить, существует ли корреляция между творческими способностями и ценностными ориентациями личности, показатели второго и третьего блока могут быть рассчитаны через коэффициент корреляции Пирсона, Спирмена или U-критерий Манна-Уитни и т.п.

Итак, можно сделать вывод, что профессиональный потенциал студентов музыкальных специальностей не ограничивается исключительно их творческими достижениями и профессиональной компетентностью, а включает в себя комплекс самых разносторонних параметров, связанных в том числе и с личностными особенностями учащихся. Эта многогранность профессионального потенциала требует расширенной системы оценивания, критерии которой будут опираться не на нормативные показатели, предъявляемые к образовательной деятельности студентов музыкальных специальностей, а на внутренние возможности и ресурсы личности. Разработанные нами критерии оценивания могут быть качественно улучшены и дополнены в соответствии с особенностями и направлением подготовки конкретной студенческой группы.



Вячеслав Сергеевич ЗЫКОВ

режиссер-педагог Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского
Российской академии музыки имени Гнесиных,
режиссер Большого театра России

Режиссерские репетиции в оперном театре-студии РАМ имени Гнесиных как процесс обучения. О постановке оперы Дж. Б. Перголези «Ливьетта и Траколло»

Современный оперный театр предъявляет очень высокие требования к профессиональной вокальной и актерской подготовке солистов. Задача оперного театра-студии — подготовить студентов к практической работе в театре, создать реальные условия, максимально приближенные к работе в профессиональном театре. Многие именно в студии впервые выходят на настоящую сцену с оркестром, светом, костюмами, реквизитом, и наша задача — дать верный вектор, ориентиры, установки, которые приведут к успеху.

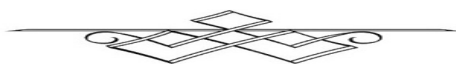


Уровень спектаклей студии напрямую зависит от проделанной работы на репетициях. Репетиции — важнейший инструмент в воспитании и подготовке солистов-актеров, они компенсируют недостаток учебных часов, отведенных на актерское мастерство и оперный класс, в том числе знакомят с универсальными принципами подготовки роли. Особенное внимание уделяется умению использовать голос и вокальную технику как основной актерский действенный инструмент, главное выразительное средство, формулировать актерскую задачу, работать с партнером, отрабатывать мизансцены, ощущать темпоритм, владеть своим телом.

В докладе освещен опыт работы над постановкой интермеццо Дж. Б. Перголези «Ливьетта и Траколло» в Оперном театре-студии Российской академии музыки имени Гнесиных.



Дж. Б. Перголези. «Ливьетта и Траколло».
Сцены из спектакля Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского.
Траколло – Максим Лисиин, Ливьетта – Валерия Лимонова,
Фульвия – Алиса Корабельникова, Фачченда – Иван Горин
Режиссер-постановщик В. С. Зыков



Эдем Иззетович ИБРАИМОВ

доцент кафедры оперной подготовки, режиссер
Оперного театра Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского,
Камерной сцены имени Б. А. Покровского Большого театра России

Оперный театр консерватории: особенности режиссуры

В XXI веке классическое оперное искусство оказалось в условиях современной действительности с интенсивно развивающейся медиакультурой и внедряемыми инновациями. Идеология коммерциализации приводит оперу к необходимости расширения целевой аудитории любыми способами. Это прослеживается во многих современных постановках, особенно у молодых драматических режиссеров. Появление многочисленных интерпретаций, ориентированных на развлекательный формат, влечет за собой трансформацию смыслов, заложенных композитором. Под влиянием зрелищных индустрий некоторые режиссеры урезают, дополняют или перекраивают классические оперы, изменяя их музыкальную и драматическую канву, облекая в понятные для человека массовой культуры формы — фильмы, рекламные ролики, компьютерные игры. Нередко можно говорить о «гламуризации» оперного искусства — потребности производить внешнее впечатление на публику. В наше время артисту недостаточно обладать сильными вокальными данными, ему необходимо не только максимально соответствовать модели «голос — персонаж», но и воплощать сценический образ при помощи визуального облика — хорошей фигуры, красивого лица, ухоженной внешности и природного обаяния. Таким образом, под влиянием актуальных культурных процессов опера вынуждена регулярно адаптироваться под технические новшества и специфику медиапродвижения, но ни в коем случае не терять свою главную сущность и предназначение. Б. А. Покровский очень точно охарактеризовал оперный жанр:



Опера — дитя музыки и театра. Но это искусство качественно новое, его нельзя дробить, о нем нельзя судить по отдельным частям. Музыка, обручившись с театром, рождает новые свои качества. Музыка в оперном спектакле есть музыка действия, драмы, характера и важна уже не сама по себе, а как музыкальная драматургия. Ей подчинено все. Требуется огромный талант, чтобы суметь разгадать музыкальную драматургию,

*а разгадав — воплотить ее в живых человеческих характерах, во всем идейно-художественном объеме оперного спектакля*¹⁵.

Какое место в современной оперной индустрии занимает консерваторский оперный театр?

Создание на базе Московской консерватории Оперного театра (ранее — Оперной студии) было подготовлено предыдущим богатым опытом многочисленных оперных постановок, история которых ведет свой отсчет фактически с рождения самого учебного заведения. Эти спектакли сыграли важную роль не только в деятельности исполнителей, оперных режиссеров и дирижеров Оперной студии, но и в творческой карьере многих композиторов. 17 марта 1879 года именно в Московской консерватории состоялась премьера оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Позже установилась традиция открывать этой оперой каждый осенний сезон Оперного театра.

Вокальный факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского объединяет кафедры сольного пения и оперной подготовки, работающие в самом тесном сотрудничестве. Деканом вокального факультета, заведующим кафедрой сольного пения, а также кафедрой оперной подготовки служит народный артист России, лауреат Международных конкурсов, профессор Петр Ильич Скусниченко. Директор Оперного театра консерватории — Илья Александрович Соболев. Общая задача вокального факультета — воспитание высококвалифицированных и творчески активных оперных артистов. Ответственная миссия современных вокальных педагогов — готовить в стенах музыкального вуза технически оснащенных и художественно развитых профессионалов. Обучение студентов вокального факультета ведется в соответствии с основополагающими принципами взаимосвязи вокальной педагогики и исполнительской практики. Учебные дисциплины «Актерское мастерство» (1 курс), «Класс музыкального театра» (2 и 3 курсы), «Оперный театр» (4 и 5 курсы) поэтапно готовят студентов вокального факультета к дипломной работе — оперному спектаклю.

На занятиях в «Классе музыкального театра» проходит важная пошаговая практическая работа, позволяющая овладеть навыками, необходимыми в профессии оперного певца. Реализуется приоритетный дидактический принцип единства вокально-технических и художественных задач. Идеальным воплощением такого принципа можно считать творческую концепцию Ф. И. Шаляпина, провозглашавшего союз вокального мастерства и творимой на сцене историко-психологической правды. Постановка сцен из опер, ансамблей (дуэтов, терцетов) становится в этой образовательной системе неким «трамплином» к полноценной опере. Наиболее талантливые и подготовленные студенты уже со второго курса

¹⁵ Покровский Б. А. Беседы об опере / Б.А. Покровский. Таллинн: Валгус, 1989. С. 92–93.

принимают участие в спектаклях Оперного театра консерватории, а некоторые параллельно с обучением начинают работать или стажироваться в оперных театрах.

Естественно, что главный критерий для поступления на вокальный факультет МГК — это наличие певческого голоса. Актерские дарования и сценические умения студентов очень различны. Среди них есть иностранцы, испытывающие трудности языкового барьера. В процессе обучения всем им предстоит приобрести множество необходимых навыков, которые появляются в результате каждодневных занятий. Режиссеру можно рассчитывать только на свое умение возбудить в певце актерский дар, присущий почти каждому. Это становится возможным благодаря набору физических действий. Голос — инструмент необыкновенно тонкий, нуждающийся в систематической и регулярной тренировке, вниманию к себе, бережном уходе и заботе. В то же время голос — важнейший инструмент для выражения смысла сюжета оперы, чувств и действий персонажа. От его состояния зависит творческое самочувствие артиста. Поэтому решение технических вокальных проблем открывает студентам путь в подлинное искусство, где голосом выражается характер, эмоции, настроение оперных героев. В каждый момент развития драматургии голос должен приобретать разную окраску. Речь идет об интонационной драматургии. В отличие от драматического актера, который может произвольно менять скорость произношения слов в любой фразе, оперный певец должен строго уложиться в предложенный партитурой темп и метроритм. Всю выразительность пения он должен искать в этих заданных композитором формах и каждый раз точно определять, какую роль в том или ином эпизоде играет интонация, то есть искать певческую интонацию исходя из драматургии. Исполнителю необходимо осмыслить и чутко воссоздать интонационные характеристики персонажа, а не формальные действия. Найденная интонация выражается и поведением актера. При этом музыкально-вокальное воздействие идет не рядом со сценическим, а составляет с ним неразрывное целое. Достижение такого единства пения и сценического действия — задача непростая, требующая пристального внимания, тщательной работы. Постановка мизансцен — это не просто усвоение ряда положений и действий в спектакле, а поиск органичного поведения артиста в происходящих событиях и взаимодействии персонажей оперы между собой. Эти нюансы и составляют оперную партию. Поэтому ее подготовка ведется в тесном сотрудничестве педагогов по вокалу, режиссера и дирижера.

Одна из старейших традиций вокальной кафедры — опора на высокохудожественные образцы отечественного и мирового оперного искусства при подготовке студентов к сценической деятельности. Рассмотрим некоторые особенности режиссуры в оперном театре консерватории на примере постановки оперы С. В. Рахманинова «Франческа да Римини».

Премьера состоялась в мае 2023 года в Большом зале Московской консерватории¹⁶. Одноактная опера Рахманинова создана на либретто М. И. Чайковского по драматическому эпизоду из «Божественной комедии» Данте Алигьери. Первоначальный вариант либретто предполагал большой многоактный спектакль, но по просьбе Рахманинова Модест Чайковский внес сокращения. Несовершенство текста композитор полностью компенсировал музыкой. Сквозное развитие без отчетливого деления на отдельные номера дает возможность проникнуть во внутренний мир персонажей, непрерывно наблюдая за их взаимоотношениями.

Передо мной стояла режиссерская задача расшифровать замысел композитора. Я придерживаюсь принципов выдающегося оперного режиссера, основателя Камерного музыкального театра Б. А. Покровского и его ученика, режиссера музыкального театра Г. П. Ансимова, который был моим мастером в ГИТИСе. Режиссер, по словам Покровского, «объединяет, синтезирует музыкальный, вокальный, действенный и визуальный образы в единый, придавая ему новое качество — театральное»¹⁷. Главную особенность оперного режиссера он определял как «способность “слышать” действие и “видеть” музыку»¹⁸. Главным средством раскрытия театрального смысла оперного произведения становится драматургический анализ оперной партитуры. Подчеркну: речь идет именно об анализе партитуры с точки зрения драмы, а не музыки. Оперный композитор — это музыкальный драматург. У него множество способов влиять на воображение слушающего зрителя: повтором музыкальных тем, их столкновением, сопровождением, развитием, видоизменением.

С. В. Рахманинов — великий оперный мастер, который слышал характер персонажа, его действия и описывал их музыкой. Главенствующую роль он отдает оркестру, который повествует о событиях и характерах действующих лиц. Б. А. Покровский, неоднократно ставивший «Франческа», в 1998 году в буклете к спектаклю подчеркнул, что Рахманинов в этой партитуре «переключает внимание зрителя на музыку — слушайте, что происходит! — он на время как бы “приглушает” сцену. — Это и есть главный драматургический прием»¹⁹.

¹⁶ Видеозапись постановки можно посмотреть на ОК-канале «Телевидение Московской консерватории»: С. Рахманинов. «Франческа да Римини» [запись трансляции] / дирижер-постановщик Дж. Уолкер, режиссер-постановщик Э. Ибраимов. URL: <https://ok.ru/video/5255203331775> (дата обращения: 26.06.2024).

¹⁷ Цит. по: *Товстоногов Г. А.* О. Б. А. Покровском [Электронный ресурс] // *Покровский Б. А.* Ступени профессии [предисл. Г. А. Товстоногова, К. Кривицкого]. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pokrovskij-boris-aleksandrovich/stupeni-professii> (дата обращения: 22.06.2024).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Цит. по: *Барабанов Н.* «Франческа да Римини» [Электронный ресурс] // *Искусство.* 2008. № 12. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200801208> (дата обращения: 26.06.2024).

Процесс режиссерского творчества есть не что иное, как «разматывание» художественной фантазии создателей оперного спектакля. Я вслушивался в каждый звук, интонацию, тембр музыкальных инструментов, пытаюсь найти драматургическое решение. Поиск воплощения режиссерского замысла был обусловлен и особенностями оперного театра консерватории. Спектакли проходят в Большом Зале консерватории, где не предусмотрено наличие оркестровой ямы, занавеса. Оркестр и хор находятся на сцене, оставляя для действия ограниченное пространство. Дирижер оказывается спиной к певцам, что требует не только высокого профессионализма исполнителей, но и особых режиссерских приемов для успешного взаимодействия всех участников спектакля. Актер, как персонаж оперы, живет в определенном пространстве. Сценография решает это «жизненное пространство» для актера. Задача художника оперного спектакля сходна с задачей актера: не иллюстрировать своим искусством музыку, а создавать сочетание зрительного образа с музыкальной драматургией оперы. Но сценическое действие, в отличие от статичного изобразительного образа, как музыка, развивается во времени, вечно движется и изменяется. Поэтому в постановке «Франчески» были неприемлемы декорации, представляющие собой какую-либо застывшую форму, в которой может уместиться динамичное содержание спектакля. Так родилась сценографическая идея использовать трансформирующиеся декорации в виде огромных камней различной формы, складывающиеся в определенные образные фигуры. Из них прямо во время спектакля происходит монтаж сценического пространства: скалистые рельефы Ада, Дантова ладея, Тронный зал во дворце, комната с большим столом, сад с беседкой и фонтаном, разверзшиеся «адские врата». Своеобразие музыкальной партитуры, в которой ведущая роль принадлежит симфоническому оркестру, подсказало мне ход режиссуры — использовать пластические возможности миманса. Эту роль выполнили студенты 1–3 курсов, для которых участие в постановке оперы было важным сценическим опытом. Верхней частью одежды артистов миманса стали широкие серые плащи с капюшонами, видоизменяющиеся по ходу действия. Ведь они и страждущие грешники, и воины в первой картине, и девушки-служанки Франчески.

Рассмотрим подробнее некоторые фрагменты постановки. В оркестровом вступлении к прологу оперы вначале появляется нисходящая секундовая интонация. В первых тактах она глухо звучит у кларнета и засурдиненной валторны в унисон. Присоединяющиеся голоса оркестра постепенно уплотняют звуковую ткань, на вершине которой медленно движутся аккордовые комплексы, подобно вздохам и стонам грешных душ. Изобразительная музыка пролога, наполненная безнадежной мрачностью, визуализировалась в конкретные образы, которые создавались с помощью 3D-мэппинга. Видеопроекция была сделана на фоне органа. Музыка, возникающая из одной нисходящей секунды, — выражена визуальными средствами: сначала это одна светлая точка, вспыхнувшая

в зыбком сумраке, затем вторая. Постепенное наращивание интонаций отражается в появляющихся буква за буквой именам и образам: Данте, Рахманинов, Франческа. Пролог делится на три раздела с волнообразным последовательным динамическим нарастанием. Видеопроекция отражает адские ужасы, а текст либретто описывает, за какие грехи расплачиваются души в каждом из девяти кругов ада. Выходящие друг за другом на сцену пары олицетворяют людские грехи, круг за кругом, в то время как хроматические пассажи, одновременно проходящие в разных голосах оркестра, приводят к фугато. В музыке нет ни одной случайной ноты. Каждая фраза, каждый аккорд, пауза или внезапное «сфорцандо» отражаются в действии: стоны раскачивающихся на коленях, безмолвные крики, искажающие лица гримасы, оцепенение или удар хлыста. Многоголосная палитра звуков симфонического оркестра воплощается в адском круговороте страждущих душ грешников: они перемещаются по сцене как «серая масса», подчиняющаяся и управляемая Хароном. К оркестровому звучанию присоединяется хор, поющий без слов с закрытым ртом. Данте и Тень Вергилия наблюдают (с балкона БЗК) «отдаленный грохот бури и приближающейся вихрь страждущих... У края пропасти они останавливаются...»²⁰. Затем ладья Данте оказывается на сцене, преследуемая грешниками. Движение постепенно ускоряется, звучность усиливается, достигая мощной кульминации, сливаясь в один грозный вой — Харон истязает мучеников. Бушевание адских вихрей постепенно стихает, и появляются тени Франчески и Паоло, музыка становится более прозрачной.



Дж. Пуччини. «Джанни Скикки».
Афиша спектакля *Оперного театра Московской государственной консерватории*
имени П. И. Чайковского. Режиссер Э. И. Ибраимов

Две картины оперы контрастны. В них ярко рисуются музыкальные портреты главных действующих лиц. Первая картина — великолепный

²⁰ Реплика в партитуре оперы.

образец сквозной оперной драматургии, в которой вокальные и оркестровые средства выразительности подчинены единой художественной цели — раскрыть сложный психологический образ Малатесты. Он изменчив и противоречив: суровый беспощадный воин, страстно и безответно влюбленный, жестокий ревнивец. Симфоническое вступление, сцена с Кардиналом, выдержанная в характере решительного и одновременно мрачного марша, представилась мне как символичная «игра в шахматы». Дворец Малатесты в Римини, Тронный зал для торжественных приемов. С одной стороны сцены — Кардинал, бессловесный персонаж, прибывший благословить Ланчотто на поход против гибеллинов. С другой стороны — решительный и отважный воин, проницательный полководец Малатеста. Рядом с ними слуги, держащие шахматные доски, словно карты военных действий. По взмаху руки Ланчотто (сфорцандо в оркестре), подобно шахматным фигурам, артисты миманса выполняют мизансцены: выстраиваются отряды готовых к бою солдат, начинаются военные поединки. Резкие акценты в музыке совпадают с ударами меча, один за другим воины погибают в сражении. У Малатесты созревает план: он готов выступить против врагов Папы, но прежде должен разоблачить свою жену. Кардинал благословляет его.

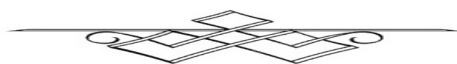
Хотя первая картина состоит из трех частей, она представляет собой неразрывное динамическое целое. Главное место в ней занимает монолог Ланчотто. Эпизоды декламационного характера чередуются в партии с ариозными построениями, органично вплетающимися в общий поток развития. Перед нами предстает страдающий человек, искренне любящий свою молодую жену и терзаемый муками ревности. Яркие музыкальные характеристики персонажа раскрываются в соответствующих действиях: он готовит оружие, задумывая проследить за женой и отомстить за измену; перебирает бумаги, взяв в руки брачный договор, признает, что Франческа стала жертвой обмана своего отца; проявляет к ней нежность, стоя на коленях, желая добиться ответной ласки; резко схватив ее, в гневе бросает на стол, но она остается лежать недвижимо. Страстной тоской наполнено обращение к Франческе в ариозо: «О, снизойди, спустишь с высот твоих, звезда моя». Мелодия, основанная на пунктирных маршевых ритмах «воинственной» темы, напоминает медленную тяжелую поступь траурного марша. Властная натура Малатесты не может унять гордыню, и он поет эти строки, взобравшись на стол, возвышаясь над смиренно лежащей женой. Спустившись, он склоняется над ее лицом, намереваясь поцеловать, но Франческа, вскочив, убегает. Оркестровая фактура подвижна, тонально неустойчива, развивается экспрессивно. Акцентируемые реплики приобретают значение рубежных драматических кульминаций. Неожиданно появление грозных взрывов оркестровой звучности: в этот момент Ланчотто в гневе заносит кинжал, но не в силах совершить страшное, опускает руку. Горькое отчаяние от осознания без-

ответной любви звучит в его реплике «Проклятье! Ты меня любить не можешь!». И горестный ответ Франчески: «Простите мне, но лгать я не умею...».

Вторая картина — воплощение совершенно иного мира, она сосредоточена на светлом и чистом образе Франчески. В либретто сказано: «Римини. Комната во дворце». Но во вступлении ко второй картине мне представилась не комната, а сад. Особая воздушность колорита музыки, легкая прозрачная инструментовка, в которой преобладает звучание струнных и высоких деревянных духовых, соотнеслись с образами девушек в легких белых развевающихся платьях; как дуновенье ветра и щебет птиц звучит их звонкий смех — они хотят развеселить печальную госпожу. Лирическая мелодия, построенная на теме Франчески, звучит преимущественно у флейты, временами удваиваемой гобоем или кларнетом, на фоне легко колышущегося сопровождения засурдиненных скрипок. Девушки резвятся, «брызгая водой из фонтана»; показывают импровизированный кукольный спектакль в стиле *commedia dell'arte*; играют в жмурки, и закрывшая платком лицо Франческа, неожиданно «ловит» Паоло. Сцена Франчески и Паоло красива и поэтична. Ее кульминация — страстный дуэт влюбленных. В момент долгого поцелуя появляется Ланчотто, следивший за ними. Внутреннее напряжение растет по мере усиления динамики оркестра. Сжимаются его кулаки, немой крик отчаяния искажает гримасой лицо, выплескивая наружу безудержную душевную боль. Малатеста проклиняет нарушивших обет. «Разверзлись врата Ада», отовсюду ползут зловещие призраки во главе с Хароном, затягивая грешные души в преисподнюю.

Многогранные актерские задачи и сложные вокальные партии оперы — такая высокая планка была задана студентам, она требовала большой, долгой и кропотливой работы. Дополнительное внимание необходимо было уделять переносу и трансформации декораций. Огромные камни складывались по ходу спектакля самими исполнителями в различные конфигурации: стена, ладья, трон, стол, беседка, ложе и другие. Сценография, по художественному замыслу, связала действие в единую композиционную структуру. Таким образом, удалось сохранить непрерывность драматургической линии, доведя ее до логического финала.

Оперу «Франческа да Римини» можно назвать «маленькой трагедией». В ней композитор обратился к одной из важных тем, которую можно обозначить как *человек на грани бытия и небытия*. Она встречается в других его произведениях и проявляется в тяготении к мотивной символике. Участие в постановочном процессе оперы «Франческа да Римини» весьма полезна для студентов, стремящихся достичь профессионального мастерства. Надеюсь, что намеченные ориентиры позволят молодым певцам более уверенно адаптироваться на театральных подмостках.

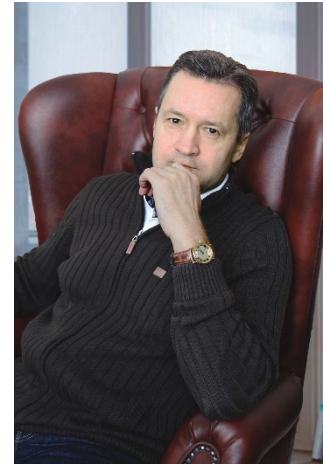


Павел Иванович КОБЛИК

профессор, заведующий кафедрой музыкального театра,
художественный руководитель Оперной студии
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Оперные студии и будущее отечественного музыкального театра (опыт работы Оперной студии Уральской государственной консерватории)

Сам факт сегодняшнего Круглого стола в рамках VI Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» можно назвать событием огромной важности для всех, кто связан с практикой работы оперных студий в музыкальных вузах страны. На сегодняшний день оперные студии в подавляющем большинстве разрознены и существуют в замкнутых условиях. У руководителей студий и их сотрудников отсутствует возможность полноценного практического общения. Некоторые из нас, в силу личных знакомств, контактируют от случая к случаю, но этим все и исчерпывается. При этом вопрос коммуникации руководителей студенческих театров, как и всех причастных к их работе, очень значим. Постановка общих задач функционирования студий и совместный поиск их решений всегда имеет больше шансов на успех.



В наименьшей степени важен контакт между студиями и профессиональными оперными театрами. Без налаживания этих связей трудно вести речь о качественном уровне подготовки кадров. Казалось бы, нет нужды доказывать непосредственную зависимость уровня профессионального музыкального театра от качества выучки поющих актеров. Подготовка оперных певцов в учебных заведениях можно сравнить с корневой системой всего музыкально-театрального древа. И если пренебрегать «корнями», наивно ждать достойных «плодов». Трудно судить обо всех театрах страны, но, исходя из практики общения с Екатеринбургским государственным академическим театром оперы и балета, можно утверждать, что вопрос связки «школа — производство» интересует далеко не всех театральные руководители. К чему беспокоиться о воде, если река течет. Но когда она высохнет или вода станет непригодной, тогда будет поздно.

Коль скоро вопрос подготовки кадров мало интересует большую часть руководителей профессиональных оперных и музыкальных театров, тем более необходима консолидация тех, кто готовит кадры для этих театров. До сегодняшнего дня у нас полностью отсутствовала официаль-

ная площадка, на которой представители оперных студий страны, ведущие преподаватели музыкально-театральных дисциплин регулярно могли бы встречаться, делиться опытом, находить решения общих проблем. Нынешняя встреча — первая в таком качестве. Мои контакты с коллегами возникали спорадически, и, удивительным образом, были связаны с именем Б. А. Покровского. С кем-то встречались накоротке во время церемонии награждения Премией имени Покровского. В январе 2022 года в рамках празднования 110 годовщины со дня рождения Бориса Александровича у нас с коллегами было чуть больше времени и возможностей обсудить общие проблемы.

Разумеется, у каждого студенческого оперного театра своя история, свои достижения, своя структура, режим работы, штатное расписание, материальные возможности. Крайне интересно и полезно было бы познакомиться с особенностями жизни каждой из студий. Сделать это в полном объеме в рамках сегодняшней встречи нереально. Возможно, существуют печатные работы, связанные с историей и практикой вузовских оперных студий. Например, в научном вестнике Уральской консерватории в свое время была опубликована моя статья «Из истории оперной студии Уральской консерватории»²¹. С момента ее выхода прошло уже 10 лет, за это время случилось немало значимых событий, нуждающихся в дополнительном освещении. Тем не менее, содержание этой работы могло бы стать интересным для участников Круглого стола. Возможно, будет целесообразно создать общую группу в социальных сетях, где мы могли бы размещать важную для всех нас информацию о различных событиях, о творческих планах студий, премьерах, конкурсах, фестивалях, публикациях, отражающих нашу работу.

Однако никакие дистанционные формы связи не заменят живого общения. Очевидно, что это общение не должно замыкаться исключительно на руководителях учебных театров. Необходимы конкурсы, фестивали студийных спектаклей, возможность видеть работы друг друга, совместно обсуждать, брать на вооружение самое лучшее. Подготовка, проведение и творческие результаты таких форумов — это колоссальный стимул для профессионального роста наших студентов. На сегодняшний день таких фестивалей-конкурсов нет. По отдельным театральным номинациям они существуют на региональном уровне. Так, в Екатеринбурге и Свердловской области ежегодно проходит конкурс на Премию Губернатора за выдающиеся достижения в литературе и искусстве, а также областная Фестиваль и конкурс на лучшую театральную работу года «Браво!». Однако студенческие оперные спектакли на эти конкурсы, за

²¹ Коблик П. И. Из истории оперной студии Уральской консерватории // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 8. Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства: сб. статей. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2014. С. 312–322.

исключением Уральской консерватории, никто не выдвигает, поскольку оперная студия в регионе одна.

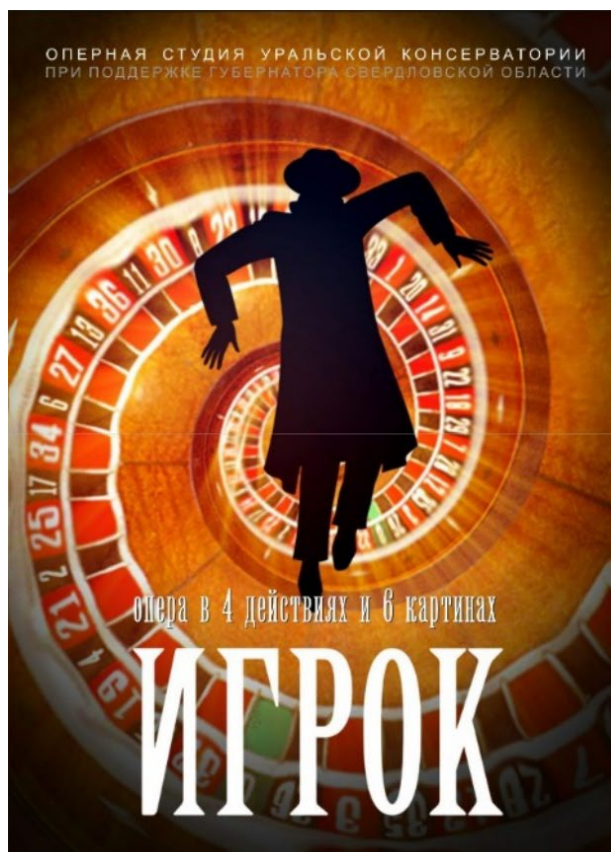
Конкурс на премию имени Б. А. Покровского, учрежденный в 2007 году Союзом театральных деятелей России, перестал существовать почти 10 лет назад. Впрочем, форма его проведения была далека от необходимых стандартов фестиваля-конкурса. Отсутствовало главное — живое общение участников и возможность оценивать работы друг друга. Показы учебных оперных спектаклей в рамках фестиваля «Видеть музыку» в нынешней его форме также вызывает вопросы. Коллективы учебных театров приезжают в Москву на один день, показывают спектакль, который, помимо некоторых московских коллег и отдельных критиков, никто не видит, и на следующий день возвращаются домой. В этих условиях мы по-прежнему ничего не знаем о работах друг друга, кроме их названий. В этом ряду приятным исключением стало приглашение педагогов и студентов оперных студий страны на празднование 110-летия со дня рождения Б. А. Покровского в январе 2022 года. Участники этого события привезли отдельные сцены и даже целые действия из своих студийных спектаклей, а Ольга Тимофеевна Иванова искусно выстроила из этих «кубиков» на камерной сцене Большого театра великолепное «Приношение великому мастеру». Общение преподавателей и студентов различных вузов страны, занятых в юбилейном показе, пусть даже спонтанное, было важно для всех нас. Увы, эта товарищеская встреча оказалась первой и пока единственной.

Проблема, о которой идет речь, могла быть во многом решена в 2015 году. Именно тогда на основании поручения Председателя Правительства РФ Д. А. Медведева Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки и Новосибирский государственный академический театр оперы и балета при поддержке Министерства культуры РФ планировали важную инициативу. Ее суть состояла в проведении на сценах Новосибирского театра оперы и балета первого (из намеченных ежегодных) Всероссийского фестиваля оперных спектаклей консерваторий «Будущее театральной России». Скандальная постановка «Тангейзера» и последовавшая за ней смена руководства Новосибирского оперного невольно похоронила эту замечательную идею. Считаю, что наш Круглый стол — серьезный повод подумать о ее возрождении. Возможно, ситуацию изменит планируемое проведение Первого Всероссийского Фестиваля студенческих оперных театров (оперных студий) «Опера молодых» в Санкт-Петербурге. Уверен, мы все готовы содействовать реализации этого начинания. В любом случае, необходимо быть реалистами и понимать, что возможностей одних лишь вузов в подготовке и проведении подобных форумов недостаточно. Необходима серьезная организационно-финансовая поддержка со стороны государственных структур.

Конкурсы, фестивали с участием спектаклей оперных студий необходимы и для решения других насущных проблем. Как известно, одно из

требований к присвоению ученого звания — личные достижения соискателя: почетное звание РФ или звание лауреата международных и (или) всероссийских конкурсов или фестивалей. На сегодняшний день получить соответствующее почетное звание в вузе практически невозможно, а конкурсы, предполагающие подобные лауреатские звания для преподавателей вузов по направлению музыкального театра (дирижеров и режиссеров) отсутствуют. Это значит, что отсутствует и сама перспектива роста по линии ученых званий для педагогов оперных кафедр. На сотни конкурсов вокалистов и инструменталистов у нас нет ни одного полноценного конкурса спектаклей, выпускаемых учебными театрами музыкальных вузов России. Важно, чтобы номинации будущих фестивалей студенческих оперных театров учитывали и достижения постановщиков. В противном случае, многие талантливые педагоги-наставники рискуют навсегда остаться в должности старшего преподавателя.

Но и решение вопроса с учреждением регулярно проводимых фестивалей-конкурсов не закрывает все проблемы оперных студий. Многие будут зависеть и от финансовых условий функционирования самих учебных театров. Сегодня учредители, как правило, не поощряют использование бюджетных средств на содержание оперных студий, предлагая обходиться ресурсами внебюджета. До недавнего времени штатное расписание оперной студии Уральской консерватории составляло 35 ставок. На сегодняшний день их осталось лишь 7. Таким образом, 28 ставок, по вышеуказанному предписанию представителя министерства, было сокращено. По мнению министерских специалистов, государственное задание бюджетного образовательного учреждения не предполагает финансирование оперной студии. Возникает парадоксальная ситуация: имея в учебном плане дисциплину «Оперная студия» (4–5 курсы специалитета и 1–2 курсы магистратуры), мы при отсутствии внебюджетного финансирования (с этим в вузах, как известно, всегда дефицит), лишаемся возможности реализовать наши учебные программы. Возвращение вузам права использовать средства на обеспечение оперных студий из общего бюджета уже не исправит ситуацию. Этих средств в распоряжении учебных заведений просто нет. Выход один — добиваться от учредителя дополнительного целевого финансирования студенческих оперных театров из государственного бюджета в целях соответствия учебным планам и выполнения требований рабочих программ. В противном случае мы будем походить на преподавателя кафедры специального фортепиано, пытающегося обучить студента в условиях отсутствия инструмента. Трудно сказать, насколько руководство министерских структур, в чьем ведении находятся музыкально-театральные вузы, осознает сложившийся парадокс, но, очевидно, что подобная политика ведет к постепенному вымиранию оперных студий.



ОПЕРНАЯ СТУДИЯ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ГУБЕРНАТОРА СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

ИГРОК

Опера в 4 действиях и 6 картинах
спектакль идет с одним антрактом

Режиссер-постановщик – профессор Павел Коблик
Дирижер-постановщик – профессор Александр Аранбичский
Сценография – Павел Коблик, Нина Розолина

Художник по костюмам – Нина Розолина
Художник-мультимедиа – Вадим Бадьянов
Хормейстер – засл. арт. РФ, профессор Владимир Завадский
Художник по свету – Нина Индриссон
Ассистент дирижера – доцент УГК Роман Аранбичский
Концертмейстеры – Наталья Леонтьева, Людмила Банцевич, Анастасия Иванова.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:
ГЕНЕРАЛ – солист Пермского акад. театра оперы и балета - Гарри Агаджян,
ПОЛИНА – студ. магистратуры УГК - Мария Анчугова, **АЛЕКСЕЙ** – студ. 5 к. УГК - Карлен Манукян, **БАБУШЕНЬКА** – засл. арт. России, лауреат нац. премии «Золотая маска», солистка Екатеринбургского акад. театра оперы и балета Надежда Бабинцева, **МАРКИЗ** – засл. арт. Республики Северная Осетия-Алания, солист Свердловского акад. театра музыкальной комедии Владимир Фомин, **МИСТЕР АСТАЕЙ** – солист Свердловской акад. филармонии Алексей Петров, **ВЛАНШЕ** – ассистент-стажер УГК Анастасия Медведева. **КНЯЗЬ НИЦСКИЙ** – засл. арт. РФ, солист Екатеринбургского акад. театра оперы и балета Виталий Петров, **ПОТАПЫЧ** – засл. арт. Республики Северная Осетия-Алания, солист Свердловского акад. театра музыкальной комедии Леонид Чугунников, **БАРОН ВУРМЕРГЕЛЬМ** – солист театра мюзикла СГДФ Алексей Глухов.

В СЦЕНЕ РУЛЕТКИ:
А. Глухов, В. Фомин, В. Болтачев, Е. Зеров, В. Романченко, М. Комиссарова, А. Мясникова, К. Дородова, К. Семенова, Ю. Абдрахманова, К. Сунцова, А. Фекистова, А. Бяткина, В. Савкина, А. Медведева, К. Белоусова, А. Подьянов, Д. Галин, В. Петров, Р. Абдрахманов, Р. Файзулин, Р. Грибенцев, Е. Изгибаев, Ю. Семечев, А. Любезнов, Р. Гарипов, С. Масников.

В МИМИЧЕСКИХ РОЛЯХ:
А. Бяткина, О. Ткачев, Г. Плотноков

СМЕШАННЫЙ ХОР УРАЛЬСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.
ОРКЕСТР ОПЕРНОЙ СТУДИИ УРАЛЬСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.
Вступительное слово – музыковед Эльвира Архангельская

НФ «Развития и поддержки УГК им. М.П. Мусоргского»

С.С. Прокофьев. «Игрок». Программка спектакля *Оперной студии Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.*
Режиссер-постановщик *П. И. Коблик*

Конечно, желая кардинально изменить сложившуюся ситуацию к лучшему, несправедливо уповать лишь на организационную и финансовую поддержку вышестоящих структур. Необходимо и самим из реципиента превращаться в донора. Это отдельная, важная тема для специального доклада. Остановлюсь лишь на одном из направлений решения этого вопроса, связанного с расширением круга названий, традиционно составляющих репертуар оперных студий. Безусловно, такие хрестоматийные произведения, как «Тайный брак», «Свадьба Фигаро», «Севильский цирюльник», «Евгений Онегин», «Богема» должны оставаться базовыми в наших учебных театрах. Вместе с тем, оперные студии, по возможности, должны выходить за привычные рамки учебной практики, стараться занимать собственную нишу и становиться важным и узнаваемым фактором театральной жизни городов, регионов и страны в целом. Одним из решений подобной задачи может стать выбор названий, не входящих в репертуары «взрослых» академических театров, работающих в конкретном городе. Подобная эксклюзивность выигрышна вдвойне: с одной стороны, это избавит студентов от комплекса вторичности, с другой — повысит интерес зрителя. Оперная студия Уральской консерватории уже многие годы придерживается такой репертуарной политики. Более того, ее усилиями в Уральском регионе и Екатеринбурге впервые были осуществлены постановки многих оперных сочинений:

«Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Телефон» и «Медиум» Дж. Менотти, «Мавра» и «Соловей» И. Ф. Стравинского, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, «Дидона и Эней» Г. Перселла, «Умница» К. Орфа, «Белые ночи» Е. Н. Кармазина, «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова, «Кашей бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова, «Игрок» С. С. Прокофьева. Подобная репертуарная политика, выходящая за строгие рамки учебного театра, не только привлекает большее число зрителя, пополняя тем самым кассу студии, но и позволяет претендовать, в условиях конкуренции с профессиональными театральными коллективами, на получение грантов для создания новых спектаклей.

Приложение

Спектакли Оперной студии

Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского
последних 20 лет после ее воссоздания в 2004 году

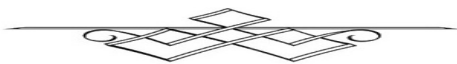
| Год постановки | Название спектакля | Постановочная группа | Достижения и награды |
|----------------|---|--|---|
| 2005 | Г. Доницетти. <i>«Дон Паскуале»</i> | Режиссер П. Коблик Дирижер Б. Осипов Художник Н. Рогозина | |
| 2006 | Дж. К. Менотти. <i>«Телефон»</i> | Режиссер П. Коблик Дирижер Б. Нодельман Художник Н. Рогозина | |
| 2006 | Дж.К. Менотти. <i>«Медиум»</i> | Режиссер П. Коблик Дирижер Б. Нодельман Художник Н. Рогозина | |
| 2008 | В. А. Моцарт. <i>«Свадьба Фигаро»</i> | Режиссер П. Коблик Дирижер Б. Нодельман Художник Н. Рогозина | Дипломант XXIX Свердловского областного конкурса «Театральная работа года» — «Браво!» в номинации «Надежда “Браво!”» (Л. Димитрюк) |
| 2010 | Дж. Пуччини. <i>«Джанни Скикки»</i> | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Шабуров Художник Н. Рогозина | - Первое исполнение оперы в Екатеринбурге и Свердловской области - Лауреат Всероссийской Премии СТД РФ имени народного артиста СССР Б. А. Покровского в номинациях «За успешное постижение профессии актера» (Е. Крюков) и «За успешное воспитание актерской смены» (П. Коблик) - Премия Губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства за 2010 год» (П. Коблик, А. Шабуров, Н. Рогозина) - Дипломант XXXI Свердловского областного конкурса «Театральная работа года» — «Браво!» в номинации «Надежда “Браво!”» (О. Пешкова) |
| 2011 | Г. Перселл. <i>«Дидона и Эней»</i> | Режиссер П. Коблик Дирижер Я. Анненкова Художник Н. Рогозина | - Первое исполнение оперы в Екатеринбурге и Свердловской области - Лауреат Всероссийской Премии СТД РФ имени народного артиста СССР Б. А. Покровского в номинациях «За успешное постижение профессии актера» (О. Пешкова) и «За успешное воспитание актерской смены» (П. Коблик) - Премия Губернатора Свердловской области «За выдающиеся |

| | | | |
|------|--|---|---|
| | | | достижения в области литературы и искусства за 2011 год» (П. Коблик, Н. Рогозина, Я. Анненкова, А. Гурвич, О. Пешкова) - Дипломант XXXII Свердловского областного конкурса «Театральная работа года» — «Браво!» в номинации «Надежда “Браво!”» (А. Петров) |
| 2012 | К. Орф. «Умница» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Шабуров Художник Н. Рогозина | - Первое исполнение оперы в Екатеринбурге и Свердловской области - Лауреат Всероссийской Премии СТД РФ имени народного артиста СССР Б. А. Покровского в номинациях «За успешное постижение профессии актера» (О. Тенякова) и «За успешное воспитание актерской смены» (П. Коблик) - Дипломант XXXIII Свердловского областного конкурса «Театральная работа года» — «Браво!» в номинации «Надежда “Браво!”» (А. Пьянков) |
| 2013 | И. Ф. Стравинский. «Мавра» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Шабуров Художник Н. Рогозина | - Возобновление спектакля оперной студии 1999 года, впервые посланного в Екатеринбург и Свердловской области - Диплом Всероссийской Премии СТД РФ имени народного артиста СССР Б. А. Покровского в номинациях «За успешное постижение профессии актера» (М. Свердлова) |
| 2013 | И. Ф. Стравинский. «Соловей» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Шабуров Художник Н. Рогозина | - Первое исполнение оперы в Екатеринбурге и Свердловской области |
| 2014 | Е. Н. Кармазин. «Белые ночи» | Режиссер П. Коблик Дирижер С. Царегородцев Художник А. Царегородцев | - Мировая премьера оперы - Грант Губернатора Свердловской области - Премия Губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства за 2014 год» (Е. Кармазин, С. Царегородцев, П. Коблик, А. Сергеев, А. Жижина) |
| 2014 | В. А. Пашкевич. «Скупой» | Режиссер и сценограф Л. Якушев Дирижер В. Лягас | - Диплом Всероссийской Премии СТД РФ имени народного артиста СССР Б. А. Покровского в номинациях «За успешное постижение профессии актера» (И. Макаров) |
| 2015 | П. И. Чайковский. «Евгений Онегин» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Шабуров Художник Н. Рогозина | - Лауреат Всероссийской Премии СТД РФ имени народного артиста СССР Б. А. Покровского в номинациях «За успешное постижение профессии актера» (А. Кирсанова) |
| 2015 | К. В. Молчанов. «Зори здесь тихие» | Режиссер и сценограф Л. Якушев Дирижер В. Лягас | |
| 2016 | Дж. Россини. «Севильский цирюльник» | Режиссер П. Коблик Дирижер С. Царегородцев Художник Н. Рогозина | - Грант Губернатора Свердловской области - Премия Губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства за 2016 год» (П. Коблик, С. Царегородцев, Н. Рогозина, А. Петров, А. Рейн) - Дипломант XXXVII Свердловского областного конкурса «Театральная работа года» — «Браво!» в номинации «Надежда “Браво!”» (А. Сергеев) |
| 2016 | Г. Доницетти. «Колокольчик» и «Рита, или Пиратский треугольник» | Режиссер и сценограф Л. Якушев Дирижер В. Лягас | |
| 2017 | Н. А. Римский-Корсаков | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Шабуров | |

| | | | |
|------|---|---|--|
| | «Боярыня Вера Шелого» | Художник Н. Рогозина | |
| 2018 | С. В. Рахманинов. «Франческа да Римини» | Режиссер П. Коблик Дирижер С. Царегородцев Художник Н. Рогозина | - Грант Губернатора Свердловской области - Первое исполнение оперы в Екате- ринбурге и Свердловской области |
| 2018 | Ж. Бизе. «Кармен» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Ледовский Художник Н. Рогозина | |
| 2019 | М. П. Мусоргский. «Сорочинская ярмарка» | Режиссер П. Коблик Дирижер С. Царегородцев Художник Н. Рогозина | - Грант Губернатора Свердловской- области |
| 2019 | П. П. Вальдгардт. «Кошкин дом» | Режиссер и сценограф Л. Якушев Дирижер В. Лягас | |
| 2019 | Н. А. Римский- Корсаков. «Кащей Бессмертный» | Режиссер П. Коблик Дирижер С. Царегородцев Художник Н. Рогозина | - Первое исполнение оперы в Екатеринбурге и Свердловской области |
| 2019 | В. М. Бочаров. «Морозко» | Режиссер и сценограф Л. Якушев Дирижер В. Лягас | |
| 2021 | Г. Доницетти. «Дон Паскуале» | Режиссер П. Коблик Дирижер С. Царегородцев Художник Н. Рогозина | - Дипломант ХLI Свердловского об- ластного конкурса «Театральная ра- бота года» — «Браво!» в номинации «Надежда “Браво!”» (Д. Белозор) |
| 2021 | Дж. Пуччини. «Богема» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Аранбицкий Художник Н. Рогозина | |
| 2021 | С. С. Прокофьев. «Игрок» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Аранбицкий Художник Н. Рогозина | - Грант Губернатора Свердловской области - Первое исполнение оперы в Екатеринбурге и Свердловской области - Дипломант ХLII Свердловского областного конкурса «Театральная работа года» — «Браво!» в номинации «Надежда “Браво!”» (К. Манукян) - Участник театрализованного кон- церта, посвященного 110-летию Б. А. Покровского «Приношение великому мастеру» на камерной сцене Большого театра (М. Анчугова, К. Манукян) |
| 2021 | Дж. Верди. «Риголетто» | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Аранбицкий Художник Н. Рогозина | |
| 2021 | Б. П. Кравченко. «Ай да Балда!» | Режиссер и сценограф Л. Якушев Дирижер В. Лягас | |
| 2022 | Дж. Пуччини. «Тоска» | Режиссер и сценограф Л. Якушев Дирижер В. Лягас | |
| 2023 | Дж. Пуччини. «Мадам | Режиссер П. Коблик Дирижер А. Аранбицкий | - Участник XVIII Всероссийского фестиваля музыкальных театров Рос- сии «Видеть музыку» (г. Москва) |

| | | | |
|------|---|---|--|
| | Баттерфляй» | Художник Н. Рогозина | - Участник I Всероссийского студенческого фестиваля спектаклей «Точка А» (г. Москва) |
| 2024 | В. А. Моцарт. «Волшебная флейта» | Режиссер и сценограф А. Кульга Дирижер О. Каюмов | |

В настоящее время оперная студия к 90-летию Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского готовит постановку оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов».



Евгения Яковлевна МИХАЛЕВА
профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. А. Матусовского

Мировая премьера оперы «Монтечки и Капулетти» А. Харютченко на сцене Оперной студии Академии Матусовского в контексте диалога с традициями в музыкальном театре XXI века

Луганск — крупный культурный центр Донбасса со своими сложившимися музыкальными традициями. В конце 1920-х годов в городе был небольшой симфонический оркестр, пропагандировавший популярную классическую музыку, гастролировали М. Б. Полякин, В. С. Горовиц. В 1932 году открылся Луганский театр оперы и балета, репертуар которого повторял ставившиеся в Харькове, Киеве и Одессе оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Аида» Дж. Верди, «Князь Игорь» А. П. Бородин, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Театр стал центром профессионального музыкального искусства, раздвигая художественный кругозор слушателя-зрителя, формируя его вкус. Этому в немалой степени способствовали талантливые режиссеры А. А. Здыховский и Н. Н. Боголюбов, дирижеры А. Ф. Ковальский и В. И. Чернов, солисты Тамара Собецкая, Ядвига Пиотрович, Юрий Сабинин, чьи имена впоследствии можно было прочитать на афишах Большого театра в Москве, Малого оперного театра в Ленинграде, Одесского и Киевского, Башкирского и Белорусского театров. О высоком профессиональном уровне Луганского музыкального театра свидетельствуют постановки «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова, «Ма-



зепы» и «Черевичек» П. И. Чайковского, а также опер «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. И. Дзержинского, «В бурю» Т. Н. Хренникова. После реорганизации в Донецкий театр оперы и балета с 13 сентября 1940 года Луганск стал довольствоваться исключительно знакомством с гастролирующими коллективами и радиопередачами, транслирующими фрагменты из опер, а иногда полностью весь спектакль в вечерние часы в программах «Театр у микрофона».

Начиная с 60-х годов прошлого столетия в летние месяцы в городе проводили выездные варианты постановок Харьковской, Днепропетровской, Львовской, Донецкой, Воронежской театры оперы и балета, Московский театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С 1965 по 1982 год благодаря инициативе В. А. Шистко — директора Ворошиловградской областной филармонии, заслуженного работника культуры СССР — силами областной концертной организации состоялись премьеры «Травиаты» Дж. Верди, «Севильского цирюльника» Дж. Россини, «Моцарта и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Запорожца за Дунаем» С. С. Гулака-Артемовского, «Альпийской баллады» В. С. Губаренко с участием народных артистов Украины Джульетты Якубович, Владимира Самарцева, Веры Андрияненко, Владимира Савченко.

На рубеже XX–XXI веков вопрос возрождения в городе театра оперы и балета неоднократно инициировал председатель комиссии по культуре Луганского областного Совета народных депутатов, нынешний ректор Академии Матусовского В. Л. Филиппов. В период выхода из экономического кризиса 90-х задача оказалась неразрешимой. Только в 2004 году была реализована идея создания оперной студии в стенах Луганского государственного института культуры и искусств²²: она принадлежала заслуженному деятелю искусств Украины В. П. Трубину-Леонову, воспитаннику Санкт-Петербургской консерватории (класс оперно-симфонического дирижирования И. А. Мусина, класс в аспирантуре Ю. Х. Темирканова).

Имея определенный опыт работы в Новосибирском театре оперы и балета, Трубин-Леонов, в настоящее время работающий в Приморском филиале Мариинского театра, начал с постановок опер «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского. Затем у маэстро появилась новая идея написать оперу специально для нашей студии, как когда-то Чайковский писал «Онегина» для студии Московской консерватории. Мотивацией стало возвращение в Луганск по семейным обстоятельствам московского композитора Александра Дмитриевича Харютченко. Напомню, что он воспитанник А. И. Хачатуряна, работающий в разных жанрах музыкального искусства. Его ораторию «Русь XIV» ис-

²² С 2010 года институт переименован в Луганскую государственную академию культуры и искусств имени Михаила Матусовского.

полнял Государственный академический камерный хор под руководством В. Н. Минина, «Евангельское слово», заказанное митрополитом Питиримом, пела мужская группа Государственного русского хора имени А. В. Свешникова, музыку к более чем 40 кинофильмам озвучивал Государственный симфонический оркестр кинематографии под руководством С. И. Скрипки.

Идею дирижера поддержал вперёдсмотрящий, креативный ректор Академии Матусовского, заслуженный работник культуры РФ, профессор Валерий Леонидович Филиппов. В 2009 году состоялась премьера оперы «Ромео и Джульетта» — первой части задуманной дилогии «Монтечки и Капулетти». В процессе работы, связанной с возможностями исполнителей главных партий спектакля, его замысел трансформировался в оперу «Монтечки и Капулетти» в двух действиях, премьера которой прошла с большим успехом в Русском драматическом театре в день рождения Академии Матусовского 8 апреля 2010 года.

Это масштабная постановка, где всё, начиная от сочинения музыки Харютченко и либретто Е. Я. Михалевой, режиссуры В. А. Сагана, Н. В. Крепчака и А. Н. Баркара, сценографии Л. М. Филя, компьютерного дизайна А. В. Закорецкого, постановки танцев В. И. Мельник, изготовления эскизов костюмов и их пошива М. В. Ворониной, пения солистов и хора под управлением Т. А. Кротько, оркестра под руководством В. П. Трубина-Леонова, было сделано собственными силами академии.



А. Д. Харютченко. «Ромео и Джульетта». Сцена драки из I действия.
Постановка Луганской академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского

В спектакле использовался ряд современных художественно-технических средств и новых принципов театральной драматургии. Среди таких новаций — интерактив со слушателями-зрителями в виде гуляющих по залу масок, сошедших с подмостков шекспировского театра, под чтение стихотворной преамбулы. Эти маски открывали занавес, а впоследствии появлялись на сцене как немые участники действия. Мультимедиа-технологии в визуальном оформлении позволили зрителям перенестись на площади Вероны, побывать в Мантуе эпохи Возрождения, погрузиться

в атмосферу бала в доме Капулетти, очутиться вместе с главными героями в келье патера Лоренцо.

Нельзя не упомянуть и о необычном подходе к партитуре, в которую композитор включил тембр синтезатора. Его эфемерное, космическое звучание использовано в танце эльфов. Эти неземные, хрупкие создания появляются после свидания Ромео и Джульетты у ее балкона; их хореографический этюд словно дополняет настроение абсолютного счастья влюбленных, сохраняющих свою тайну от постороннего взгляда.

Диалог с многовековой оперной традицией выразился, прежде всего, в использовании исторически сложившихся типов вокальных номеров: арий, ариозо, песен, речитативов двух видов. За исключением развернутых арий Лоренцо философского содержания с доминантой декламационного начала, все сольные высказывания Джульетты, Ромео, синьора Капулетти, Меркуцио лаконичны, написаны чаще всего в трехчастной форме с оркестровым вступлением, воспроизводящим основную тему. Песни изложены в куплетной форме. Не выходят за рамки традиций ансамбли — дуэты, трио, квартет.

В числе общепринятых канонов отмечу также гибкую лейтмотивную систему с трансформацией исходных вариантов характерных тем по мере развития сюжета. В качестве примера упомяну лейтмотив Кормилицы, появляющийся в арии I действия «14 зубов я заложу». Составленный из воздушных мажорных трелей флейт и кларнетов в высокой тесситуре, повторяющихся в быстром темпе со сменой на вращающиеся волнообразные мотивы, он рисует увязшую в семейных хлопотах няню, бесконечно любящую свою воспитанницу. Во II действии, когда Кормилица прибегает на площадь, чтобы сообщить веселящимся на празднике веронцам о смерти Джульетты, ее сопровождают лающие форшлагги меди в среднем регистре в минорной ладовой окраске, настраивая на недобрые вести.

Каждого героя автор позиционирует с помощью индивидуального интонационного словаря. В партии Ромео и Джульетты преобладает кантиленный стиль, поступенное движение с мягкими закруглениями фраз. Мелодика партии Меркуцио насыщена скачкообразными мотивами и пунктирным ритмом, Тибальд изъясняется патетическими возгласами с маршевыми ритмоформулами.

Не выходят за рамки традиций Пролог с вещательной функцией хора, яркие кульминации, на гребне которых возникают разрешения конфликтных ситуаций. Так, в Прологе, представляющем враждующие семьи Монтеки и Капулетти, возникает сцена драки в сопровождении соответствующего оркестрового эпизода. Сюда включается хор горожан, усиливающий экспрессию, и в самый напряженный момент выходит Князь, прекращающий кровопролитие своим властным приказом. Далее в начале I действия возникает светлая прозрачная музыка дуэта синьора и синьоры Капулетти, размышляющих о судьбе дочери. На контрастах

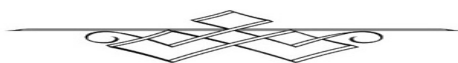
подобного рода строится драматургия спектакля, где также применяется принцип монтажа — мгновенной смены сцен-кадров.

«Монтекки и Капулетти» А. Д. Харютченко претворяет традиции лирической оперы, родоначальником которой стал Ш. Гуно. Черты этого жанра видятся и в свободной трактовке сюжета, и в наличии комических эпизодов, связанных с образом Кормилицы, и в авторском акценте на любовных дуэтах Ромео и Джульетты, и, наконец, во включении разнообразных танцев.

Спектакль заканчивается вознесением душ героев на небеса вместо примирения двух враждующих семей Вероны. Светлое звучание хора и оркестра в нарочито мажорном послесловии воспринимается как гимн любви, побеждающей смерть.

Дальнейшая судьба участников оперы сложилась следующим образом. Владислав Сытник (Ромео) — стал обладателем Гран-при на международном фестивале «Славянский базар» в Белорусии, Андрей Кривохата (Меркуцио) — ныне солист Донбасс-оперы, Руслан Буханцев (Князь) — заслуженный артист Ингушетии, солист Луганской академической филармонии. Участники хора Юлия Берсан — солистка филармонии, заслуженная артистка ЛНР, Ирина Солёная — сегодняшняя руководитель оперной студии, окончила Ростовскую государственную консерваторию имени С. В. Рахманинова по классу оперно-симфонического дирижирования народного артиста РФ С. А. Когана. Солёная уже известна собственными постановками — «Кашея бессмертного» Н. А. Римского-Корсакова, «Свадьбы Фигаро» В. А. Моцарта, «Алеко» С. В. Рахманинова, «Летучей мыши» И. Штрауса и другими.

Опыт участия в студийных постановках поистине бесценен в будущей профессиональной деятельности студентов. Каждый спектакль в конце учебного года — музыкальный подарок луганчанам, уходящим из зала с просветленными лицами, одухотворенными великим искусством оперы. Автор рецензии на премьеру первого варианта оперы Харютченко «Ромео и Джульетта» Н. Полякова подчеркнула: «Каждая деталь работала на гармоничное единение формы и содержания — этот главный критерий прекрасного. И все же, говоря о триумфальном успехе ЛГИКИ, будет справедливым назвать его общим — луганским. Заслуга не только руководителей вуза, но и всего региона в том, что на Луганщине опыт лучших мастеров культуры, ныне педагогов института, помогает становлению духовной преемственности поколений»²³.



²³ Полякова Н. Луганский триумф, или За шаг до оперного театра // Луганская правда. 11 апреля 2009 г.

Дмитрий Александрович СУСЛОВ
заведующий кафедрой музыкального театра, профессор
кафедры сольного пения, руководитель оперной студии
Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Оперный класс – первые шаги или последний шанс?

Почти 30 лет назад на одном из уроков вокала в Новосибирской консерватории мой профессор народный артист России Владимир Николаевич Урбанович, на тот момент уже 35 лет ведущий солист Новосибирского академического театра оперы и балета, сказал: «Консерватория – это только первый класс, по окончании первого класса перейдешь во второй – на службу в театр». Во время уроков он много рассказывал, как подробно и скрупулезно работают в театре над каждой фразой, на примерах показывал, как нужно искать и воплощать смысл, вложенный композитором, учил внимательно относиться к ритму, интонации как самой вокальной партии, так и партий оркестрового сопровождения. И это неудивительно, ведь большую часть своей карьеры он пел и готовил партии под руководством Исидора Аркадьевича Зака, которого многие из вас могут знать по книгам Бориса Александровича Покровского.



Подготовка каждой арии в классе обязательно начиналась с анализа: кто поет, кому, зачем и почему. Владимир Николаевич делился подробностями обсуждений разных партий в театре, учил осмысленному произнесению текста, вниманию к пунктуации. Имела значение каждая деталь поэтического слова и музыки: от элементарных вещей, таких как двойные согласные, минимальные ритмические расхождения в сходных фрагментах, влияющие на изменения смысла фраз, до более сложных, например, почему Онегин в начале заключительной сцены обращается к Татьяне на «Вы», а в конце – на «ты», почему в дуэте с Ленским они начинают петь не вместе, а последние фразы – вместе и так далее.

Всему этому Урбанович учился уже в театре во время работы с дирижерами – Исидором Заком, Натаном Факторовичем, режиссерами – Ваганом Багратуни, Маргаритой Сулимовой и другими. Подготовка партий для нового спектакля всегда шла под чутким руководством дирижера и режиссера. Зак проводил уроки со всеми солистами и не выпускал даже вводящихся без тщательной и осмысленной подготовки каждой фразы, каждой интонации. Народная артистка России Татьяна Ворожцова как-то вспоминала, что для дебюта на сцене театра в партии Прилепы из «Пиковой дамы» Чайковского Исидор Аркадьевич выписывал ей уроки целый месяц, пока ее исполнение не удовлетворило всем его требованиям.

К такому же подходу к освоению партии, как известно, призывал и Б. А. Покровский. «Опыт дает мне основание отрицать практику, при которой заучиваются слова и ноты, а потом режиссер старается растолковать их смысл. Получается некая приставка к формально-бессмысленному пению — видимость действия»²⁴, — пишет он в своей книге «Размышления об опере».

Но сегодня оперный театр существует совершенно в других реалиях. С одной стороны, театр остался репертуарным, как и в советские годы, т.е., новые спектакли ставятся ежегодно и остаются активно в репертуаре на протяжении многих лет. С другой же — многие дирижеры и режиссеры ведут активную гастрольную деятельность и работают одновременно в разных городах и театрах, что кардинально изменило алгоритм работы с певцами. Не все, но многие дирижеры впервые встречаются с солистами на общих спевках за несколько дней до премьеры, а режиссеры, не вслушиваясь в то, что и как поют исполнители, за две–три недели «разводят» весь спектакль.



Э. Денисов. «Иван-солдат». Сцена из спектакля.
IV Международный фестиваль современной музыки имени Эдисона Денисова. Солисты и хор Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, мужской хор Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова, солисты Хоровой капеллы ТГУ.
Режиссер-постановщик Д. А. Суслов

²⁴ Покровский Б. А. Размышления об опере. Москва «советский композитор», 1979. С. 170.

Несмотря на сложность таких условий, опытный певец, особенно если эту партию он готовил раньше (причем, так, как это советовали делать наши мэтры), все равно может представить на сцене полноценный художественный образ. Но в каком положении оказывается молодой выпускник консерватории? Покровский в своих книгах неоднократно замечает, что молодых певцов принимают в театры за их голоса, и о создании сложных, многогранных оперных образов они не подозревают. Механически вызубрив набор букв и нот, начинающий певец выполняет неудобные, чужие движения и единственное, к чему он прилагает максимум усилий — это чтобы голос звучал, ведь это самое главное в опере, как его учили в классе по специальности. Но и публика, и руководство театра будет оценивать выступление на сцене именно самого певца — никто не задумается, сколько у него было уроков, кто с ним разбирал партию, сколько было спевков и т.п. Вышел — спой, порази, докажи, что заслуживаешь петь на этой сцене.

Мне не раз приходилось слышать претензии в адрес консерватории: «Ваши выпускники ничего не умеют, их всему учить надо». То есть театр сегодня ждет от нас опытных, самостоятельных артистов, по выражению Станиславского, «режиссеров своей роли». Однако Константин Сергеевич справедливо говорил и о том, что любой режиссер — не только творец спектакля, но и педагог для артистов, а эта мысль великого мастера часто забывается.

Поэтому я предлагаю вместе подумать над тем, как мы можем усилить подготовку вокалистов к самостоятельной деятельности в оперном театре. Может быть, имеет смысл ввести некоторые дисциплины, пересекающиеся с подготовкой режиссеров музыкального театра, пусть и в менее подробном виде. Такими дисциплинами могут быть основы анализа музыкальной драматургии, знакомство с основами режиссуры, история музыкального театра и другие. Обязательно должно быть не символическое, а большое количество учебных часов по сценическому движению, танцу, актерскому мастерству, сценической речи. И все эти требования к подготовке оперного певца, на мой взгляд, должны быть прописаны в федеральных стандартах по соответствующим направлениям подготовки и специальностям. Еще один немаловажный момент — количество концертмейстерских часов. В текущих ФГОС в разделе «Требования к условиям реализации программы» указано: «Организация должна планировать работу концертмейстеров в объеме 125 процентов от количества учебных часов, предусмотренных учебным планом на аудиторные занятия в рамках изучения дисциплин (модулей) по сольному пению, 100 процентов — на аудиторные занятия в рамках изучения дисциплин (модулей) по вокальному ансамблю, камерному пению, хоровому и оперному классу»²⁵. Мне кажется, что было бы намного продуктивнее выделить

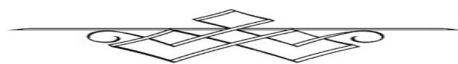
²⁵ Приказ Минобрнауки России от 14 июля 2017 г. № 659 (ред. от. 08.02.2021) «Об утверждении Федерального государственного образовательного стандарта высшего

и для оперного класса 125% часов нагрузки концертмейстера, чтобы у студентов были концертмейстерские часы для впеваания и разучивания партий помимо занятий с дирижером и режиссером.

В заключение мне хотелось бы подчеркнуть, что указанные проблемы — общие для всех музыкальных вузов, занимающихся подготовкой оперных певцов. Их полноценное решение невозможно осуществить силами отдельных руководителей оперных студий на местах. Необходимы совместные усилия, активное взаимодействие с ФУМО, с ректорским сообществом, чтобы драматургический анализ музыкальной партитуры, овладение принципами создания цельного художественного образа стали обязательной частью подготовки каждого выпускника вокальных факультетов и сохранили традиции российского музыкального театра.



Г.Н. Иванов. «Алкина песня». Сцена из спектакля
Оперной студии Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.
Режиссер-постановщик Д. А. Суслов



образования — бакалавриат по направлению подготовки 53.03.03 Вокальное искусство» [Электронный ресурс] // ФГОС. URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-03-03-vokalnoe-iskusstvo-659/> (дата обращения: 24.06.2024).

Виктор Александрович ХАПРОВ
начальник театрально-концертного
управления и международных связей
Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Театр Санкт-Петербургской консерватории: прошлое, настоящее и будущее

*В преддверии окончания реконструкции исторического здания
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова*

2024 год стал знаменательным в жизни старейшего высшего музыкального учебного заведения России — Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Он примечателен не только 180-летием великого русского композитора, одного из основоположников профессионального музыкального образования в России — Николая Андреевича Римского-Корсакова, чье имя и носит консерватория, но также и тем, что руководство, профессорско-преподавательский состав, все сотрудники, а главное, студенты нашего учебного заведения с уверенностью ожидают окончания реконструкции исторического здания, начавшейся в 2015 году, и долгожданной встречи со своей *alma mater*.



Поскольку темой Круглого стола стало рассмотрение и обсуждение проблем и перспектив существования оперы в музыкальных вузах, то в своем выступлении я кратко коснусь истории, сегодняшнего состояния и дальнейшей эксплуатации Большого зала имени А. Г. Рубинштейна (Оперной студии) — главной площадки для реализации исполнительской практики студентов в форме постановок и показов оперных спектаклей.

Большой зал Петербургской консерватории. Краткая историческая справка. 1862–1896. 8 (20) сентября 1862 года по инициативе и благодаря активной организаторской деятельности выдающегося пианиста и композитора, общественного деятеля Антона Григорьевича Рубинштейна (1829–1894) состоялось официальное открытие музыкального училища (консерватории) при Императорском Русском музыкальном обществе (ИРМО). Первоначально консерватория размещалась на набережной Мойки, затем на Загородном проспекте, позднее на улице Зодчего Росси (в то время — Театральной). В первый год существования в консер-

ваторию было принято 179 учеников, в дальнейшем — более 200. Профессорами были выдающиеся музыканты. Имена первых выпускников Петербургской консерватории вошли в историю мировой культуры. Среди них — великий русский композитор П. И. Чайковский, окончивший Консерваторию с большой серебряной медалью в 1865 году.

Со дня своего основания, более 30 лет, консерватория не имела собственного здания, отвечающего все возрастающим потребностям профессионального учебного заведения в реализации как образовательных, так и творческих задач.



Большой каменный театр

В 1896 году состоялось долгожданное событие. После перестройки (1891–1896) Большого Каменного театра, который по Высочайшему указу Императрицы Екатерины Великой был возведен на этом месте в 1783 году, открылось здание Санкт-Петербургской консерватории.

После пожара 1811 года Большой Каменный театр неоднократно перестраивался и обрел окончательный вид

в 1836 году. Последний разрушительный пожар произошел в 1890 году. После него, благодаря стараниям А. Г. Рубинштейна, был издан Высочайший указ Императора Александра III о перестройке Большого Каменного театра и передаче его под нужды консерватории.

В августе 1894 года, за два года до окончания перестройки Большого Каменного театра «Петербургская газета» писала:

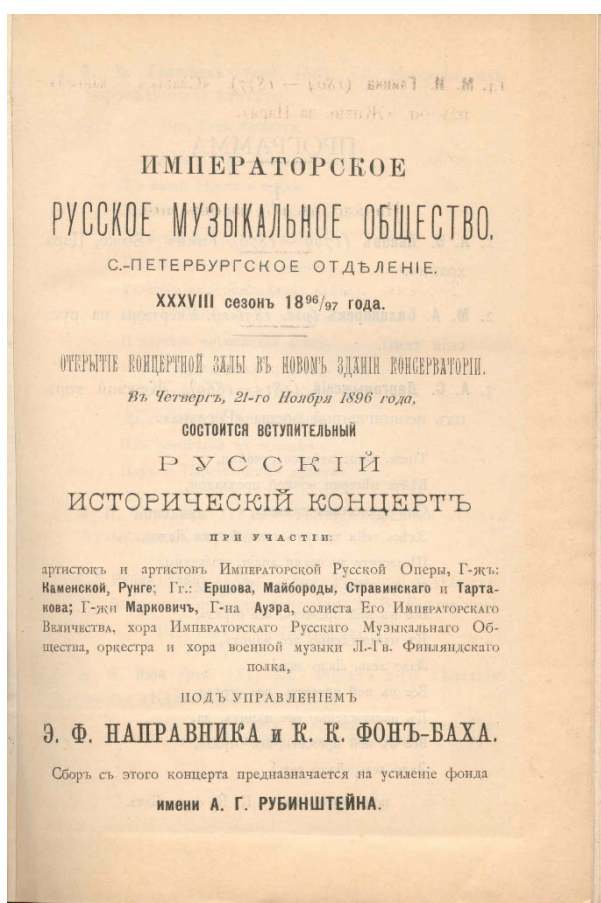
В настоящее время все здание Большого театра перестроено вчерне, и производится чистая отделка как внутри, так и снаружи. В Большом театре или, иначе, в новом здании С.-Петербургской консерватории будут иметься: 34 класса, выходящие в светлые коридоры, 3 рекреационных залы; комната для профессоров и преподавателей; музей для исторических инструментов; библиотека с читальной комнатой; склады для партитур и нот; церковь на 300 человек, оркестровый большой класс на 650 человек, который может служить залом для квартетных собраний и концертов, с фойе, буфетом, курительной, уборными, двумя лестницами и отдельными входами со стороны Офицерской улицы и против Мариинского театра; актовая зала на 2000 человек с отдельным Императорским подъездом и ложей, с хорами, аванзалом, тремя лестницами, фойе, уборными для публики, буфетом; при зале устроена сцена со всеми для нее необходимыми помещениями: уборными, фойе для артистов, бутафорскими, складом декораций и залом для их писания²⁶.

²⁶ *Петербургская газета*. 1894, 13 августа. № 220.

Архитектор Владимир Николая (1852–1901) соединил в своем проекте простоту и функциональность каждого помещения театральной части здания с красотой и изысканностью убранства. Большой зал стал одним из лучших театрально-концертных залов Санкт-Петербурга. С его открытием консерватория смогла в полной мере воплотить мечту Рубинштейна



Санкт-Петербургская консерватория, 1896



Афиша Открытия Концертного зала в новом здании консерватории. 21 ноября 1896 года

о полноценной театрально-концертной практике учащихся. Торжественная церемония открытия и концерт состоялись в ноябре 1896 года. С этого времени началась новая музыкальная жизнь консерватории: полноценные студенческие оперные спектакли в постановке профессоров консерватории, концертные программы ИРМО. Внимание к учебным спектаклям и концертам в дореволюционный период было огромным. В рецензиях на эти выступления к учащимся относились не просто как к начинающим певцам, дирижерам, пианистам, но как к уже состоявшимся артистам.

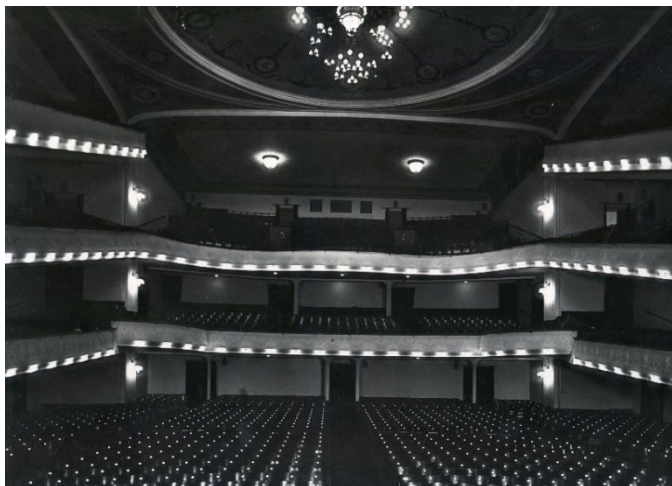
Открытое в 1896 году новое здание Петербургской консерватории сразу привлекло внимание арендаторов: Московской частной оперы С. И. Мамонтова, гастролировавшей в Санкт-Петербурге в 1898 и 1899 годах, оперной антрепризы К. О. Гвиди, Театра Музыкальной Драмы и других

творческих коллективов и исполнителей. Арендаторы были не только важным, но, подчас, основным источником доходов для вуза.

В связи с первой перестройкой Большого зала, которая началась в 1912 году, стоит несколько слов сказать о деятельности одного из арендаторов—«долгожителей» — Театре музыкальной драмы. Этот авторский проект был создан и руководим режиссером музыкального театра, теоретиком оперного искусства Иосифом Михайловичем Лапицким (1876–1944). Замыслив свое крупное предприятие, Лапицкий выбрал Большой

зал Петербургской консерватории. Внутреннее помещение все же имело ряд недостатков с точки зрения театра: недостаточно большую сцену, акустические ямы, неудобные зрительские места. Именно Лапицкий стал инициатором масштабной реконструкции Большого зала. Заручившись согласием дирекции ИРМО, он добился получения долгосрочной ссуды и, более того, принял значительное личное финансовое участие.

В 1912–1914 годах была произведена перестройка Большого зала по проекту архитектора Траугота Бардта (1873–1942). В результате перестройки произошло улучшение формы зала, он стал более вместительным. Для увеличения его площади и прилегающих помещений возвели новую фасадную стену здания, был произведен ряд изменений в конструкции сцены. Таким образом, консерватория получила уникальный зал с передовым оснащением, а Театр музыкальной



Театр консерватории, 1913



*И. В. Ершов, основатель
Оперной студии
Санкт-Петербургской консерватории*

драмы — площадку, отвечающую самым смелым замыслам. ТМД проработал в Большом зале семь лет с 1912 по 1919 годы и поставил 31 оперу. Лапицкому было очень важно поддерживать постоянный контакт с консерваторией. Он надеялся, что вуз станет источником оркестровых и вокальных кадров для его театра. Например, он обратился к директору консерватории А. К. Глазунову с предложением включить всех учащихся вокального факультета в состав хора нового театра — и получил согласие: Глазунов посчитал, что это будет полезной практикой.

В 1923 году была создана Оперная студия — воплощение мечты консерваторцев о профессиональном студенческом оперном театре. Одним из основателей-организаторов стал знаменитый певец, профессор консерватории Иван Васильевич Ершов (1867–1943), впоследствии возглавивший Оперную студию и поставивший здесь

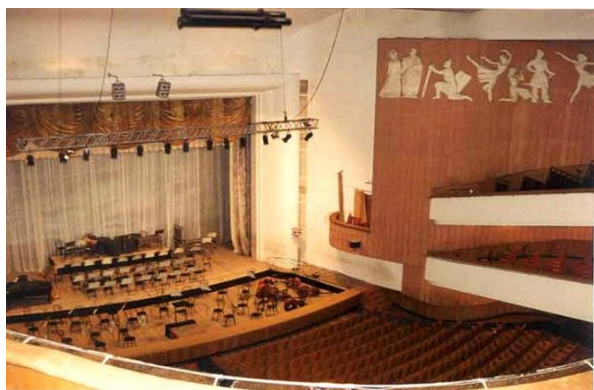
оперы «Каменный гость», «Царская невеста», «Свадьба Фигаро». Использование Большого зала с этих лет практически полностью стало подчинено практике студентов и проведению спектаклей. Несмотря на тяжелые материальные условия этих лет, молодой театр быстро приобрел самый высокий уровень исполнительства. Летом 1928 года с успехом прошли выступления Оперной студии на Международном фестивале в Зальцбурге. В 1920-е – 40-е годы шло активное формирование репертуара, в студии работали выдающиеся режиссеры, регулярно проводились прослушивания студентов для отбора в профессиональные театры. Оперная студия стала полноценной площадкой для творческой практики студентов консерватории различных специальностей: вокалистов, оркестрантов, дирижеров, режиссеров.

В 1930-е годы основу репертуара студии составляли классические оперы, но появлялись и современные, и редко исполняемые произведения. Возрастала просветительская роль студенческого театра, приобщавшего к классическому музыкальному искусству широкие слои общественности.

В послевоенные годы происходило восстановление репертуара, основу которого по-прежнему составляли «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Русалка», «Свадьба Фигаро», «Кармен».

1960–70-е годы в истории студии связаны с зарождением и развитием новых репертуарных линий. Происходит постановка редких опер (в т.ч. советских), детских и балетных спектаклей.

При этом в 1963–1965 годах осуществлялась вторая реконструкция Большого зала по проекту архитектора Бориса Николаевича Журавлева. Декор зала оформлялся в соответствии с тенденциями 60-х годов. После перестройки стали заметны стилистическое несоответствие в убранстве фойе и зала, ухудшение акустики.



Большой зал Санкт-Петербургской консерватории в 1960-е – 80-е годы

**ERWEITERUNG DES PROGRAMMES DER
SALZBURGER FESTSPIELE 1928**

Dienstag, den 31. Juli 1928, 8^h abds. im Mozarthaus
KLAVIERABEND OSKAR ZIEGLER
(NEW-YORK)

Donnerstag, den 2. August 1928, 8^h abds. im Mozarthaus
TANZABEND
GRETE WIESENTHAL-TONI BIRKMEYER

PREISE FÜR KLAVIERABEND ZIEGLER, TANZABEND WIESENTHAL-BIRKMEYER UND DEN AM 17. AUGUST STATTFINDENDEN KAMMERMUSIKABEND DES MOZARTEUMS
PARTIERE, Cercle und 1. Reihe S 20.-, 2.-7. Reihe S. 10.-, 8.-12. Reihe S. 5.-, 13.-22. Reihe S. 3.-
LOGEN, Vorderreihe S 10.-, Rückreihe S. 5.-
BALKON, 1. Reihe S. 5.-, 2.-6. Reihe S. 3.-

5.—10. August 1928

GASTSPIEL DES RUSSISCHEN OPERN-STUDIO IN LENINGRAD

| | | |
|-----------------|--|--|
| | | |
| im Stadttheater | 3. August 9 ^h abds. 4. August 9 ^h abds. 10. August 10 ^h abds. | W. A. MOZART: BASTIEN UND BASTIENNE B. PAUMGARTNER: DIE HÖHLE VON SALAMANCA Opera buffa in einem Akt |
| im Stadttheater | 5. August 9 ^h abds. 8. August 11 ^h vorm. | DARGOMIRSCSKY: DER STEINERNE GAST |
| im Mozarthaus | 7. August 11 ^h vorm. 9. August 11 ^h vorm. | N. RIMSKY-KORSSAKOW: DER UNSTERBLICHE KASCHITSCHY |

PREISE DER AUFFÜHRUNGEN IM STADTTHEATER
siehe Hauptprospekt wie für „Iphigénie“
PREISE DER AUFFÜHRUNGEN IM MOZARTHAUS
siehe Hauptprospekt wie für „Orchester-Konzerte“

Bitte wenden!

Программа Зальцбургского Фестиваля 1928 года

С 1989 годом связана реорганизация Оперной студии в Театр оперы и балета Консерватории как самостоятельное юридическое лицо. В 90-е годы широкую известность получила деятельность балетной труппы под управлением художественного руководителя театра Никиты Александровича Долгушина.

В 2007 году Театр оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории вновь стал частью вуза.

Деятельность театра консерватории в период реконструкции исторического здания (2015–2024). Несмотря на затянувшуюся реконструкцию исторического здания консерватории и, как следствие, отсутствие собственных театральной и концертной площадок, консерватории удалось сохранить основные репертуарные оперные спектакли — «Евгения Онегина», «Иоланту», «Богему», «Травиату». В эти годы неоценимую помощь консерватории оказал Санкт-Петербургский театр «Мюзик-Холл» (ныне — Музыкальный театр имени Ф. И. Шляпина), предоставивший свой зал для студенческих спектаклей.



П. И. Чайковский. «Евгений Онегин».
Афиша спектакля *Оперного театра*
Санкт-Петербургской консерватории,
2022

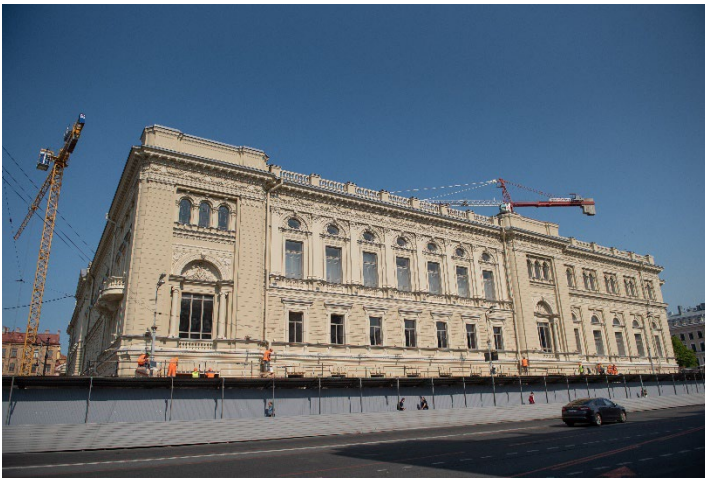


Дж. Пуччини. «Богема».
Афиша спектакля *Оперного театра*
Санкт-Петербургской консерватории,
2024

Консерватории удалось не только сохранить, но и приумножить оперный репертуар. В мае 2022 года на собственные средства консерватории была осуществлена новая постановка — премьера «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. Режиссером-постановщиком стал заслуженный деятель искусств РФ, заведующий кафедрой оперной подготовки, профессор Алексей Олегович Степанюк, музыкальный руководитель и дирижер — заслуженный артист РФ, ректор Санкт-Петербургской консерватории, профессор Алексей Николаевич Васильев.



П. И. Чайковский. «Пиковая дама». Афиша и сцены из спектакля
Оперного театра Санкт-Петербургской консерватории, 2022



Санкт-Петербургская консерватория, февраль 2024

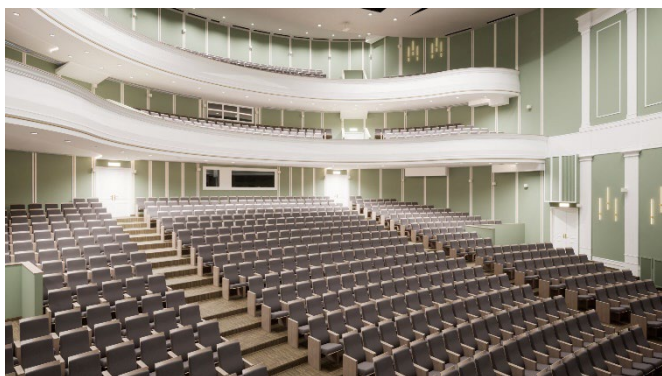
Реконструкция исторического здания по состоянию на февраль 2024 года. К февралю 2024 года в консерватории завершены работы на внешнем контуре здания, открыты фасады. Возвращен первоначальный светло-бежевый цвет. Завершается реставрация интерьеров, идет отделка внутренних помещений и оснащение Большого зала имени А. Г. Рубинштейна. Бывшие

дворы-колодцы преобразованы во внутренние пространства. Завершается реставрация Малого зала имени А. К. Глазунова и Домовой церкви.



Малый зал имени А. К. Глазунова, 2024

Большой зал имени А. Г. Рубинштейна по окончании реконструкции. Большой зал имени А. Г. Рубинштейна был и остается театрально-концертной площадкой мирового уровня. В процессе реконструкции для улучшения его акустических свойств изменена форма зала с прямоугольной на подковообразную. Сцена оснащается современным комплектом механизации. Установлены современнейшие беспроводные системы управления художественно-постановочным и рабочим освещением, закуплены комплекты специального мобильного оборудования и аксессуаров (дымовые машины, вентиляторы и т.п.) и, конечно, акустическое оборудование: электроакустическая система, электронная система переменной акустики с роллерной акустической системой по стенам зала.



Компьютерная визуализация проекта *Большого зала*
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

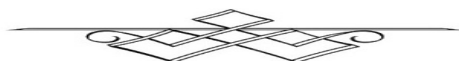
Актуальные вопросы. В связи со скорым завершением реконструкции и введением в эксплуатацию *Большого зала* Санкт-Петербургской консерватории перед руководством вуза стоят актуальные задачи:

- готовность профессорско-преподавательского состава соответствующих кафедр, административного и технического аппарата, сотрудников театра консерватории к освоению реконструированного театрального пространства с учетом высокотехнологичного современного оборудования сцены, света и звука;
- разработка репертуарного плана;
- выстраивание взаимоотношений с партнерами.

Большой зал имени А. Г. Рубинштейна Санкт-Петербургской консерватории как Всероссийская площадка студенческих музыкальных театров (студий). В соответствии с проблематикой существования

и развития студенческих музыкальных (оперных) театров (студий) как основы для реализации творческих и практических навыков студентов исключительно актуальной становится тема сотрудничества между соответствующими структурными подразделениями профильных вузов.

Очень надеемся, что результатом работы Круглого стола руководителей оперных студий России в рамках VI Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» станет последующая разработка плана наших совместных действий по подготовке и проведению I Всероссийского Фестиваля студенческих оперных театров (оперных студий) «Опера молодых» на сцене Большого зала имени А. Г. Рубинштейна Санкт-Петербургской консерватории.



Материалы Круглого стола по проблемам работы оперных студий вузов.
VI Международная научная конференция
«Опера в музыкальном театре: история и современность»
11–15 марта 2024 г.
Российская академия музыки имени Гнесиных

ISBN 978-5-8269-0341-4

