

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.01

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.176-185

Е. Н. ЯРКОВА

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0001-9987-8523, yarkova-h@mail.ru

Певческая интонация и физическое действие оперного артиста: междисциплинарный анализ

С междисциплинарных позиций в статье исследуется взаимосвязь певческой интонации с физическим действием и телесно-физическими задачами оперного исполнителя в роли и партии. В русле системной теории творчества актёра и метода физических действий К. С. Станиславского рассматривается единство сценического действия и восприятия певца. Указывается на осознание практиками и теоретиками сценических искусств XX века «материальных» характеристик артистического голоса и «физических» значений интонации, наследуемых современной режиссурой в работе с актёрами. Определяется, что значительный прогресс в понимании искусства интонирования в театре XX века совершают актёр и режиссёр А. Арто. Автор статьи обращается к выдающемуся исследованию о музыкальном интонировании Б. В. Асафьева, который вплотную подошёл к теории музыкального восприятия, невозможного без таких «физических» элементов творчества, как «ощущения» исполнителя, возникающие в процессе проживания воображаемой реальности, «мышления музыкой», «действия пением». В статье представлены некоторые режиссёрские приёмы и способы формирования интонации, определение «фактуры» голоса как «телесных вибраций духа» роли и партии. Автором подчёркивается, что научное исследование проблемы певческой интонации возможно только с точки зрения системной теории, где самоорганизация сложных живых систем получает современный естественнонаучный и гуманитарный анализ.

Ключевые слова: междисциплинарный анализ, певческая интонация, сценическое восприятие, интонация актёра, физическое действие актёра, система К. С. Станиславского.

Для цитирования / For citation: Яркова Е. Н. Певческая интонация и физическое действие оперного артиста: междисциплинарный анализ // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 176–185. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.176-185.

ELENA N. YARKOVA

Petrosavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrosavodsk, Russia

ORCID: 0000-0001-9987-8523, yarkova-h@mail.ru

The Singing Intonation and the Physical Actions of an Opera Artist: an Interdisciplinary Analysis

From the position of interdisciplinary studies, the article researches the interconnection between singing intonation tied with physical action and the opera performer's corporeal-physical goals in his or her role and part. Within the framework of the systematic theory of the actor's creativity and method of physical actions developed by Konstantin Stanislavsky the unity of scenic action and the singer's perception is described. The practitioners and theoreticians of the 20th century stage arts indicate at the perception of the "material" characteristic features of the artistic voice and the "physical"



meanings of intonations researched by contemporary stage direction in work with actors. It becomes established that a significant amount of progress in the understanding of the art of intonating in 20th century theater has been achieved by the actor and stage director Antonin Artaud. The author of the article turns to the outstanding research work about musical intonation written by Boris Asafiev, who seriously approaches the theory of musical perception, which becomes impossible without such “physical” elements of creativity as the performer’s “perceptions” appearing in the process of living in an imaginary reality, “thinking by means of music” and “actions by means of singing.” The article demonstrates several techniques of stage direction and means of forming intonation, the definition of the voice’s “texture,” as the “corporeal vibrations of the spirit” of the role and the part. The author emphasizes that academic research of the issue of singing intonation becomes possible only from the perspective of systematic theory, where the self-organization of complex living system undergoes a contemporary scientific and humanitarian analysis.

Keywords: interdisciplinary analysis, singing intonation, scenic perception, the actor’s intonation, the actor physical action, Stanislavsky’s system.

Междисциплинарный анализ певческой интонации оперного исполнителя раскрывает базовые природно-естественные и одновременно художественные механизмы артистического голоса, определяющие современную науку о голосе. Целью статьи является выяснение значения и утверждение ведущей роли физического действия и его элементов как фундаментальной основы органического интонирования оперного артиста в вокально-сценических образах. Естественнонаучный анализ певческой интонации опирается на синергетическую природу оперного исполнительства, метод физических действий К. С. Станиславского и его системную теорию творчества актёра. Междисциплинарное изучение интонации созвучно методологии актёрского воплощения, художественному единству актёрского действия и восприятия. Многомерность театральной интонации в межприродных творческих состояниях исполнителей определяет перспективу изучения интонации научным искусствоведением.

Голос есть «интимная подпись» актёра, природное *физическое* качество исполнителя, с трудом поддающееся

научному анализу. Высота, сила, тембр, окраска голоса – материальные факторы от рождения, довольно слабо контролируемые человеком в жизни, но искомые исполнителем на сцене. Они позволяют быстро идентифицировать артиста с его оперным персонажем, так как способом прямого чувственного воздействия влияют на наше зрительское восприятие, выстраивают и направляют сценическое решение вокально-актёрского образа. В драматическом театре звуковое высказывание ценится режиссурой за его вибрационные качества и резонансы, наиболее ощутимо передающие образную информацию в зрительный зал. Такое предпочтение объясняется тем, что проносимые актёром тексты часто несут режиссёрские подтексты, противоречащие их прямому содержанию. Сегодня вибрационная сущность театрального высказывания стала уже очевидностью, но сто лет назад А. Арто впервые декларировал её в манифесте «жесточкого театра» и в своих спектаклях. Ритмическая организация выкриков и междометий, невнятная музыкальность речи превращали физическое тело артиста в «духовные импульсы», обретающие дискурсивную

значимость, разъясняющие смысл происходящего, где слово являлось лишь завершением смысла. В «Языке сцены», «Письмах о языке», «Письмах о жестокости» Арто утверждает, что «телесный язык» сцены быстро переходит к «специфическому интонированию» и превращается в язык «метафизический» [2, с. 60–81, с. 135–156].

За тридцать лет до опытов Арто «вибрация духа» возникла и в интонациях «театра настроения» в Московском Художественном театре конца XIX – начала XX века. Особенности интонирования в психологическом театре Станиславского объяснялись сложной системой подтекстов, создающих неожиданные парадоксы и перемены в поведении персонажей, обусловленные невидимыми, но ощутимыми зрителем событиями внутренней жизни героев. Режиссура Станиславского ориентировалась на сложность «живой жизни», где человек может говорить одно, чувствовать другое, а делать совершенно противоположное, дополняя эти загадки огромными паузами, которые до сих пор нарицательно называют «мхатовскими паузами». Действительно, слова в драме часто звучат ради форм чувственных эманаций, а не ради их смысла, поэтому музыка подтекста (интонация), как замаскированного действия, в искусстве драматического актёра бывает важнее банальностей текста.

Сегодня режиссёры предлагают актёру запомнить текст роли так, чтобы ... избавиться от него, не задерживаясь на рефлекторно возникающих за словами видениях первого уровня, на прямом линейном значении слова. В этом случае текст автора «не мешает» актёру обрести его новые значения, новые стоящие за словом образы оригинальной режиссёрской интерпретации сценической ситуации. Текст автора начинает «играть», обретает

неожиданный объём, мы видим ещё одно проявление авторской идеи, ранее скрытые смыслы и другие интонации. Изумлённый зритель как будто заново читает знакомую пьесу и не узнаёт её, поражают непривычные интонации, иные смысловые акценты действия. Артисту даётся возможность «не сидеть на тексте», уйти от банального разыгрывания слов роли. Так, режиссёрский театр всё чаще отрицает иллюстративность, линейное совпадение слова и действия. В жизни слово и дело так же часто расходятся, и в этом случае мы так же с особым вниманием прислушиваемся к своей и чужой интонации.

Физическая материальность голоса, его интонация всегда обращена в пользу авторского и режиссёрского замысла. Фактура голоса иллюстрирует его физическую материальность, которая уже сама по себе является предваряющим коммуникацию сообщением (по акценту, интонации, психологической окраске). Фактура голоса предстаёт как смешение тембра и речи. Наравне с дикцией фактурность голоса в театре может стать материалом искусства представления тела, характера, образа. Это можно видеть в единстве телесных и языковых знаков, «иероглифов тела» артиста с языковыми знаками его речи в действиях персонажей Пекинской оперы и восточных театров.

Голос и его интонации являются местом единения физического тела и духовного высказывания, психофизиологическими посредниками, своеобразным промежуток между телом и дискурсом «артисто-роли» в спектакле. Напряжение голоса происходит между телом артиста и его словами (партией), телесной игрой-действием и музыкально-драматургической структурой спектакля. Благодаря интонации и голосу определяется сосуществование артиста как создателя-художника и одновременно физического носителя драматической и



музыкальной драматургии, «инструмента» и «исполнителя» одновременно. Голос является уникальным по точности носителем сообщения, которое содержится в интонации, акцентировке, ритме, и мы легко считываем эту информацию. Ещё до того, как до нас доходит смысл действия и артистической игры, интонация указывает нам на позицию говорящего или поющего, на его место в действии и расстановке сил в спектакле. Интонация исполнителя тончайшим образом освещает происходящее в спектакле в разных ракурсах и точках зрения: оценивает действия персонажей; трактует характер события; создаёт и доносит подтексты; делает невидимые смыслы видимыми и ощущаемыми; предвидит и предчувствует.

Необозримые художественные возможности интонации можно увидеть, предложив артисту сыграть несколько драматических ситуаций, произнося одни и те же слова с разной интонацией. Или сыграть одну и ту же сценическую ситуацию с разной целью и сценическими задачами, в которых физическое действие исполнителя вовлекает всегда новые интонации в произношение текста. Тело артиста сплошь проекционно, перемены физической жизни тела меняют, преображают звуки и краски артистического голоса, и тогда интонация становится художественным актом исполнителя. По сути, *органическая сценическая интонация есть физическое действие по восприятию артистом воображаемых ощущений и видений в роли и партии*. Любые ощущения и эмоции изменяют звучание человеческого голоса: в радости голос моложе, в счастье сильнее и крепче, в печали и горе голос слабеет. То, что интонация в сценической работе над ролью первична, хорошо известно актёру драматического театра, так как произносимые им вслух слова и тексты роли могут

не соответствовать скрытым замыслам героя, его физическому поведению. Психологические системы актёрского организма резонируют с тайными мыслями персонажа, произносимый текст уже не так важен, слова становятся камуфляжем подлинных целей, прикрытием глубоко скрытого под внешним поведением подтекста. И всё же зритель пронзительно угадывает правду, что в сценической ситуации не так, как ему визуально её преподносят. Интонации звучащего в резонансах телесного, вокального аппарата, как и звуки голоса, указывают зрителю на истинные цели действующего лица, на его отношение к партнёру, оценку ситуации. У интонации несловесные формы выражения. *Интонация одновременно высказывание-дискурс и высказывание-процесс, как смысл текста, так и телесная работа, как художественная семантика, так и физическое действие*.

Некоторые режиссёры пытаются театрализовать голос актёра, избегая эффекта естественности, психологизма и выразительности, акцентируя, ритмизируя слова роли в соответствии с собственными авангардными решениями. Но каждый современный режиссёр трактует слова актёра как фонический материал. Локализуя интонации и речевые подтексты в теле артиста, режиссёр создаёт для него возможность физического высказывания-процесса, своеобразные жесты тела, увлекающие творческую психофизиологию и воображение исполнителя. Согласно учению Станиславского, сценическая речь артиста является словесным действием, таким же физическим действием драматического актёра, как и певческая интонация оперного исполнителя. Певческая интонация – квинтэссенция взаимодействия телесной и духовной жизни исполнителя, в ней объединяются физические ощущения, музыкально-

вокальные видения партии и музыкальной драматургии композитора.

Самым активным физическим действием артиста Станиславский называл мысль актёра, его «мысле-образ» [5, т. 1, с. 56]. Поэтому Станиславский предлагал артистам «петь не ноты, а мысли», порождающие интонацию. Асафьев также считал музыкальную интонацию «неразрывно связанной с мыслью исполнителя», когда интонация становится «реальнее» речи. Для Асафьева «интонация прежде всего качество осмысленного произношения» [3, с. 259]; «мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» [там же, с. 211]. Утверждая «интонирование как проявление мысли» и «образно-музыкальную речь», Асафьев вносит в толкование музыкальной формы физические (телесные, психофизические) процессы. По мысли Асафьева, интонация «никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого», включая их в «музыкальные средства выразительности» [там же, с. 212]. Перефразируя его известное утверждение, что «без интонирования и вне интонирования – музыки нет», можно сказать, что без интонирования нет и театра. Для Станиславского и Асафьева важны *внутренние процессы восприятия исполнителя*, мышление музыкой, *действие интонацией*. Асафьев и Станиславский наметили ещё не разработанную научно в годы их жизни проблему сценического восприятия, понимая, что процессы *психофизиологии восприятия* исполнителя не ограничиваются простым отражением. Артистические ощущения в роли и партии настолько физически реальны в процессе исполнения, что подлинный художник не столько отражает мир, сколько создаёт новый, новую тонкую реальность, выраженную в сценическом «времени-пространстве актёра и

спектакля» [11, с. 257–260]. Особенность человеческого мозга заключается в том, что его довольно легко обмануть, мозг может принимать вымысел за реальность, прошлое за настоящее, давая сигнал телу воспринимать и реагировать на вымысел как на правду, на прошлое как настоящее. «Над вымыслом слезами обольюсь...» – ежедневная реальность артиста.

Установка сознания актёра на воображаемую реальность даёт приказ артистическому подсознанию, питает веру и правду его творческой психофизиологии. Мы можем испугаться висящего ночью на вешалке пальто, наше видение ложно, но наше переживание так сильно, как если бы это потрясение произошло с нами на самом деле. Телесная правда сценических переживаний в роли и партии является основой метода физических действий и актёрской системы Станиславского. Асафьев и Станиславский подходят к артистическому восприятию исполнителя, как к процессу творчества, напряжённой телесной, физической работе элементов творческой психофизиологии артиста по формированию и восприятию образов, внутренних видений и физических ощущений в воображении творца. Сегодня наследие метода физических действий Станиславского и учение о восприятии как физическом действии актёра продолжает своё развитие в американской актёрской школе, которая считает восприятие, «телесную», «междисциплинарную подготовку» важнейшими для работы актёра [1, с. 263, 363].

Исполнители – певцы, актёры создают мир физически ощущаемых ими воображаемых видений и образов роли, передают их зрителям в процессе сценической интонации, как личным телесно-вокальным средством выразительности. Ф. И. Шаляпин пел своих героев как бы «разными голосами», понимая

искусство певца как умение бесконечно разнообразить вокальную интонацию, по-разному окрашивая звук. Великий певец утверждал, что не может быть одинаково окрашенных голосов, тем более, в разных ситуациях, у разных героев. Восприятие Шаляпиным актёрских видений жизни роли и музыкально-вокальных образов провоцировали яркие ощущения певца, его автопортреты в ролях запечатлели физические характеристики, физическую форму его героев. «Физический» подход к роли давал Шаляпину бесконечное интонационное разнообразие. «Я понимаю интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а окраску голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: “Я тебя люблю” или “Я тебя ненавижу”. Будет непременно особая в каждом случае интонация, то есть та краска, о которой я говорю. Значит, техника, школа кантиленного пения и само кантиленное пение ещё не всё, что настоящему певцу-артисту нужно», – говорил артист (цит. по: [6, с. 258]).

Известно, что Шаляпин рисовал автопортреты в своих ролях, создавая «мысле-образ» героев, а когда играл роль и пел партию, то «видел» этот свой образ-двойник: «Когда я пою, воплощаемый образ передо мною всегда на смотрю, он перед моими глазами каждый миг» [10, с. 6]. Резонирующие структуры вокального аппарата, творческая психофизиология великого артиста, образы его телесного воображения были «художественной проекцией свёрнутых до нейронального уровня процессов восприятия образа» [12, с. 269–272]. «Протокольное пение» (известное шуточное высказывание Шаляпина) в оперном спектакле значит гораздо меньше искусства интонации, её «физического бытия», которое начина-

ется на сцене «за» нотами. За каждым словом и звуком в партитуре стоят видения исполнителя, физические ощущения их, мозг артиста принимает видения на веру, заставляя вибрировать вокальный аппарат, отдаёт приказы мышцам, телу, чувствам. Природный базовый принцип биологической обратной связи человека лежит в основе актёрского мастерства.

Синергетика – (от греч. *Sinergeticos* – согласованное, совместное действие) – изучает процессы самоорганизации живых систем, какой является певческая интонация, определяющая вокально-сценическую интерпретацию оперного сюжета. Например, в атмосфере подчёркнуто грубой балаганной музыкальной интонации певцу предстоит воплотить «трагический сюжет в комическом сюжете», как это задумано Р. Леонкавалло в опере «Паяцы». Трагическая интонация исполнителя главной роли должна возникнуть из драматической жизненной ситуации его героя – площадного актёра, играющего на сцене персонажа народной комедии в ироническом стиле. Трагическая интонация героя рождается на фоне контрастирующей с его переживаниями композиторской интонации, подчёркивающей основной конфликт в музыкальной драматургии оперы в соответствии с замыслом автора оперы. Подтверждается мнение Асафьева, что музыкальное содержание «слито с интонацией как звукообразный смысл» [3, с. 275]. Музыка «прежде всего интонация, а вне интонации – только комбинация звуков».

Подобно психоаналитику зритель внимательно слушает интонацию, о чём и как ею нам повествует исполнитель. Оперный режиссёр Б. А. Покровский практиковал «действенный анализ партитуры», «действенную интонацию», связывая вокальную интонацию с физическим действием роли и партии. Режиссёр увеличивал курс

по изучению партитуры для студентов-вокалистов, учил «расшифровке» «душевно-действенных состояний» персонажа из суммы нот, пауз, поэтического текста. Анализ физического поведения в партии стимулировал воображение певца. На репетиции оперы «Обручение в монастыре» С. Прокофьева режиссёр объясняет, что ария «Плавай, плавай рыбка» должна быть «любовной арией рыботорговца» Мендозы. Этот торговец «ничего и никого в жизни не любит, обожает только рыбу, вдохновляется ею и поёт о ней арии» [4, с. 207]. Покровский просит артиста закрыть глаза и представить плавание среди любимых осетрин, сводить руки перед грудью, затем разводить их назад и вновь сводить, воображая упоительное плавание. Приём комического физического действия создавал сценическую характерность, извлекал дополнительные вокальные возможности, оживлял выразительность интонации.

Покровский предлагал артистам-певцам анализировать партитуру, воплощая композиторский замысел, сливаясь со звучанием оркестра. А. А. Масленникову режиссёр объясняет, почему в арии Ленского перед дуэлью на словах «Скажи, придёшь ли, дева красоты...» меняется звучание оркестра, становясь легче и прозрачнее [7, с. 32]. В эти минуты артистическая задача певца – не только верное исполнение партии, здесь меняется сама психофизиология героя. Как настоящий поэт-романтик Ленский невольно увлекается образами, погружается в поэтическое сочинение того, что будет после его смерти, и это – интонация поэтического экспромта. Часто арию исполняют как тяжёлое переживание, скорбное предчувствие, обращённое к Ольге, не учитывая романтическую «поэтизацию» темы смерти. Ленский не может не быть поэтом, перед роковой дуэлью он продолжает сочинять, жить поэзией. Возникаю-

щие образы, видения поэта подпитывают вокальную физиологию артиста-исполнителя, и певческая интонация соответствует музыкальной драматургии, композиторскому замыслу П. И. Чайковского.

Системная теория творчества актёра и метод физических действий Станиславского предлагают оперному исполнителю приёмы и способы реального, реалистического «физического подхода» к рождению и становлению действенной интонации в роли и партии. В поисках сценического характера, особой окраски певческой интонации работницы табачной фабрики Кармен в «Хабанере», режиссёр Станиславский предлагает певице взять в руки цветок. Героиня даёт его мужчинам поочерёдно, затем с насмешкой отнимает, откровенно дразня грузчиков чрезвычайно грубым вульгарным намёком [6, с. 185]. Физические приспособления артистки с цветком, разжигание цветком плотской, грубой стихии свободных отношений, соответствуют «зерну» музыкально-вокального образа Кармен, порождая специфические интонации партии.

Сегодня к определению «метод физических действий» режиссёры и сценические педагоги добавляют: «...и физических ощущений». Почему же столь тонкое, трудно уловимое сознанием исполнителя явление как певческая интонация тоже является физическим действием, физическим ощущением? Две тысячи лет назад Аристотель призывал в любой деятельности отталкиваться от физических ощущений, порождающих чувственное восприятие – основы человеческого знания и творчества. Анализируя акустические основы интонирования, Н. Переверзев указывает на зависимость «слуховых ощущений» от «физической конституции человека». «Логичное, осознанное интонирование» возводит музыканта из глубин чувственного проживания произведения



в ранг «музыкального мыслителя» и подлинного художника [8, с. 12]. Восприятие артистом собственных *ощущений от рождённых его же воображением внутренних видений*, даёт оттенки певческого интонирования. Физически работает тело певца, резонирует, вибрирует психофизиология, эмоциональная и ассоциативная память, ум, воля, чувство. Включаются моторные и нейрональные системы, мышцы, мозг исполнителя. Можно утверждать, что «восприятие становится действием, действием физическим» [13, с. 48–50]. Свёрнутое до нейронального уровня физическое побуждение, позыв к действию, – уже проекционное действие мысле-образа артиста для построения поведения героя, как в рассмотренном выше приёме Ф. И. Шаляпина. Восприятие собственных воображаемых видений, ощущений и есть физическое действие артиста и певца в его роли и партии. Творческое восприятие – создание всегда новых нюансов в знакомых образах давно исполняемых нот, в мизансценах давно поставленного спектакля, создание актёрским воображением «заново» информации о жизни своего героя в знакомых режиссёрских мизансценах.

Музыка всецело временной вид искусства, сам театр родился из музыки. Повторение «вчерашнего спектакля» невозможно, время оперного спектакля – это пространство новых комбинаций артистических видений и ощущений, непрерывная импровизация, «физическое действие» по созданию и воплощению вокально-музыкальных образов. Опера создаёт всегда новое время-пространство, сценическую реальность действующих на сцене лиц, новый художественный мир, передавая его зрителям. Каждый спектакль является очередным созданием этого сценического мира заново. Августин Блаженный определял время как пространство наших чувств, поэто-

му певец-художник на каждом спектакле физически создаёт свою сценическую реальность заново и заново её физически познаёт. Так, у младенцев способность к ощущению, узнаванию и восприятию объектов приравнивается к формированию сознания, умению осознать мир, увидеть себя в нём. Недаром Станиславский призывал артистов к вере в сценическую реальность, сравнивая восприятие артиста с наивным восприятием ребёнка.

Можно сказать, что певческая интонация это *сложноорганизованное сценическое действие*, органическое единение множества разноприродных элементов творчества оперного исполнителя. Мы видим многоуровневую организацию, природную многомерность интонации, как «*синергетического единства физического и психического*» в работе певца [14, с. 431–436]. Связь физического и психического в артистическом творчестве показывает всё более глубокие взаимодействия, отсутствие границы между ними, открытое Станиславским в методе физических действий. «Сложные живые системы требуют такого же сложного подхода, универсального системного междисциплинарного анализа» [12, с. 269–272]. Нобелевский лауреат И. Р. Пригожин определяет, что наука сегодня переносит акцент исследования сложноорганизованных систем с «субстанции» на «отношение, связь, время», потому что у науки «универсальная миссия, которая затрагивает взаимодействия природы и человека, человека с человеком» [9, с. 16–17]. С естественнонаучной точки зрения интонации человеческого голоса имеют природные психофизиологические, физические взаимосвязи в мышечно-моторных и резонансных программах организма. Для анализа музыкального, вокально-сценического искусства и творчества представляется важной

междисциплинарная разработка теории резонанса. Новейшие открытия естественных наук о человеке когда-то помогли Станиславскому приступить к созданию системной теории творчества актёра, открыть метод физических действий в работе актёра. Если перефразировать высказывание Э. Шрёдингера «что такое жизнь с точки зрения физики», то вопрос «что такое искусство певческой интонации

с точки зрения физики?» уже не кажется смешным и прагматичным. Исследование певческой интонации как живой сложноорганизованной (синергетической) системы не может осуществляться без междисциплинарного обоснования, естественнонаучного и гуманитарного одновременно. Именно в этой области науки могут разрешиться темы и интересы научного искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актёрское мастерство. Американская школа / ред. А. Бартоу; пер. с англ. М. Десятова. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. 406 с.
2. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима / сост. и вступ. ст. В. И. Максимова. М.: Мартис, 1993. 192 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Б. А. Покровский ставит советскую оперу / вступ. ст., сост. и ред. М. А. Чуровой. М.: Советский композитор, 1989. 237 с.
5. Беседы К. С. Станиславского: в 2 т. М.: Советская Россия, 1990. Т. 1. 79 с.; Т. 2. 112 с.
6. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. 283 с.
7. Масленников А. А. Мой учитель (О Б. Покровском) // Советская музыка. 1976. № 5. С. 32–81.
8. Переверзев Н. К. Исполнительская интонация. М.: Музыка, 1989. 208 с.
9. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 2003. 312 с.
10. Силантьева И. «Грим души», или Тайна перевоплощения Фёдора Шаляпина // Наука и религия. 1993. № 5. С. 4–8.
11. Яркова Е. Н. Время-пространство актёра // Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность». Искусствоведение. 2015. № 2 (136). С. 257–260.
12. Яркова Е. Н. Метод и «система» К. С. Станиславского или междисциплинарный анализ творчества актёра // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. 2011. № 3 (28). С. 269–272.
13. Яркова Е. Н. Метод и «система» К. С. Станиславского о восприятии как физическом действии актёра // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. 2011. № 1 (26). С. 48–50.
14. Яркова Е. Н. Телесная практика в творчестве актёра // Эпистемология креативности: сборник научных статей / ред. Е. Н. Князева. М., 2013. С. 402–447.

Об авторе:

Яркова Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры театральной режиссуры и мастерства актёра, доцент кафедры вокального и театрального искусства, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9987-8523**, yarkova-h@mail.ru



REFERENCES

1. *Aktyorskoe masterstvo. Amerikanskaya shkola* [Acting Skills. The American School]. Edited by Arthur Bartowe; Translated from English by M. Desyatov. Moscow: Al'pina non-fikshn, 2013. 406 p.
2. Arto A. *Teatr i ego dvoynik. Teatr Serafima* [Artaud A. The Theatre and its Double. Seraphim Theatre]. Compilation and introductory article by V. I. Maksimov. Moscow: Martis, 1993. 192 p.
3. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
4. B. A. *Pokrovskiy stavit sovetskuyu operu* [B. A. Pokrovsky Presents the Soviet Opera]. Introductory article, compiled and edited by M. A. Churova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 237 p.
5. *Besedy K. S. Stanislavskogo: v 2 t.* [Conversations of K. S. Stanislavsky: In 2 Vol.]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1990. Vol. 1. 79 p.; Vol. 2. 112 p.
6. Kristi G. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavsky's Work in the Opera House]. Moscow: Iskusstvo, 1952. 283 p.
7. Maslennikov A. A. *Moy uchitel' (O B. Pokrovskom)* [My Teacher (About Boris Pokrovsky)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1976. No. 5, pp. 32–81.
8. Pereverzev N. K. *Ispolnitel'skaya intonatsiya* [Performing Intonation]. Moscow: Muzyka, 1989. 208 p.
9. Prigozhin I., Stengers I. *Poryadok iz khaosa. Novy dialog cheloveka s prirodoy* [Order out of Chaos. A New Dialogue of Man with Nature]. Moscow: Progress, 2003. 312 p.
10. Silant'eva I. «Grim dushi», ili Tayna perevoploshcheniya Fyodora Shalyapina [“The Face-Paint of the Soul,” or, The Mystery of Reincarnation of Fyodor Chaliapin]. *Nauka i religiya* [Science and Religion]. 1993. No. 5, pp. 4–8.
11. Yarkova E. N. *Vremya-prostranstvo aktyora* [The Time-Space of the Actor]. *Omskiy nauchnyy vestnik. Seriya «Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'»*. *Iskusstvovedenie* [Omsk Scholarly Journal. Series “Society. History. Modernity.” Art History]. 2015. No. 2 (136), pp. 257–260.
12. Yarkova E. N. *Metod i «sistema» K. K. Stanislavskogo ili mezhdistsiplinarnyy analiz tvorchestva aktyora* [K. S. Stanislavsky's Method and “System,” or, Interdisciplinary Analysis of the Actor's Theatrical Work]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya: mezhdunarodnyy nauchnyy zhurnal* [World of Scholarship, Culture, Education: International Scholarly Journal]. 2011. No. 3 (28), pp. 269–272.
13. Yarkova E. N. *Metod i «sistema» K. S. Stanislavskogo o vospriyatii kak fizicheskoy deystvii aktyora* [K. S. Stanislavsky's Method and “System” about Perception as the Actor's Physical Action]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya: mezhdunarodnyy nauchnyy zhurnal* [World of Scholarship, Culture, Education: International Scholarly Journal]. 2011. No. 1 (26), pp. 48–50.
14. Yarkova E. N. *Telesnaya praktika v tvorchestve aktyora* [Body Practice in the Actor's Work]. *Epistemologiya kreativnosti: sbornik nauchnykh statey* [Epistemology of Creativity: A Compilation of Scholarly Articles]. Moscow, 2013, pp. 402–447.

About the author:

Elena N. Yarkova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Theater Production and Actor's Skills, Associate Professor at the Department of Vocal and Theater Art, Petrosavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9987-8523**, yarkova-h@mail.ru