

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.1

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12018>

М. Ю. ВИНОГРАДОВ

Московский государственный институт культуры

ОСНОВЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ОПЕРНОГО РЕЖИССЕРА-ПОСТАНОВЩИКА XX СТОЛЕТИЯ ПРОФЕССОРА ВАЛЬТЕРА ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА

В настоящей статье рассматриваются теоретические основы оперной деятельности выдающегося немецкого режиссера второй половины XX века профессора Вальтера Фельзенштейна. Особенностью его постановок явилось стремление максимально приблизиться к пониманию замысла композитора, обеспечить «подлинное прочтение» партитуры музыкального произведения. Начиная с первых постановок Фельзенштейна, критики отмечали высокий профессионализм режиссера. Театр «Комише опер» неоднократно был с гастрольями в Советском Союзе и отечественная публика с восторгом принимала их спектакли. В 1969 году Фельзенштейн принял приглашение Советского правительства поставить оперу Ж. Бизе «Кармен» в музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Н. И. Немировича-Данченко. Репетиционный процесс затянулся на год и благодаря этому, многие советские артисты и режиссеры смогли познакомиться с постановочными методами В. Фельзенштейна. Немецкий режиссер не оставил после себя целостного теоретического труда, обобщающего его взгляды на особенности постановочного процесса в музыкальном

театре. Но в многочисленных мастер-классах, статьях, интервью он излагал свое видение основных проблем режиссуры, а также объяснял принципы работы над музыкальным производением. В данной статье сделана попытка осмысления теоретических основ режиссерской деятельности В. Фельзенштейна и дано обоснование деления творчества режиссера на два периода. Автор производит сравнительный анализ творческого подхода к музыкальной режиссуре В. Фельзенштейна и А. Я. Таирова, постановки которого произвели на немецкого режиссера огромное впечатление. Впервые производится анализ ранее не издававшегося на русском языке проекта оперной студии, подготовленного В. Фельзенштейном в 1937 году, в период исключения его из имперской палаты театральных деятелей Германии. Этот проект является единственным документом, в котором выдающийся немецкий режиссер системно излагает свои взгляды на подготовку артистов и работников музыкального театра.

Ключевые слова: Фельзенштейн, Таиров, режиссер-постановщик, опера, оперная студия, вокальное искусство, оперный артист, теоретик.

Для цитирования: Виноградов М. Ю. Основы теоретической деятельности выдающегося оперного режиссера-постановщика XX столетия профессора Вальтера Фельзенштейна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 142–149.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12018>

M. VINOGRADOV

Moscow State Institute of Culture

THE BASICS OF THEORETICAL ACTIVITY OF THE PROMINENT OPERA
DIRECTOR AND PRODUCER OF THE 20th CENTURY
PROFESSOR WALTER FELSENSTEIN

This article discusses the theoretical foundations of operatic works of the famous German director of the second half of the 20th century, Professor Walter Felsenstein. One of the features of his productions was his desire to get as close as possible to understanding the composer's idea, "authentic reading" of the score. All the critics, since its first production, noted the high level of professionalism. The «Komische Oper» theater repeatedly toured the Soviet Union, and our audience enthusiastically accepted the theater's performances. In 1969, the Director accepted a proposal from the Soviet government to stage Bizet's *Carmen* at the Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre. The process of rehearsing lasted a whole year, but due to this, many directors and artists were able to get acquainted with the Felsenstein's method of work. Despite the fact that he did not leave behind a single theoretical work where his vision of music theater was stated, we can find his

opinion about problems of music theatre as well as his principles of work in the numerous interviews, articles, and master classes. This article attempts to provide the theoretical foundations of the director's work and to justify the division of his work into two periods. A comparative analysis of the creative approach to music directing of the work of the Felsenstein and Russian director A. Tairov, whose productions made a huge impression on Felsenstein. For the first time, the author analyzes the previously unpublished draft of the Opera Studio project, which he prepared in 1937, during the period when he was excluded from the Imperial Chamber of theater workers of Germany. The project of the Opera Studio is the only document in which he systematically sets out his views on the training of artists and employees of the music theater.

Key words: Felsenstein, Tairov, director, producer, opera, opera studio, vocal art, opera singer, theorist.

For citation: Vinogradov M. The basics of theoretical activity of the prominent opera director and producer of the 20th century professor Walter Felsenstein // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 142–149.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12018>

Процесс развития театрального искусства убедительно доказывает, что достижения исследователей (театроведов и музыковедов) в изучении проблем теории театра существенно обогащаются практиками театрального искусства. Одним из крупнейших оперных режиссеров, расширившим границы теории оперной режиссуры, был знаменитый немецкий режиссер-постановщик профессор Вальтер Фельзенштейн.

Возможность ознакомиться с некоторыми теоретическими исследованиями профессора Фельзенштейна, переведенными на русский язык, деятели советского музыкально-театрального искусства получили в конце XX века. В 1972 году ленинградским отделением издательства «Музыка» была выпущена книга В. Фельзенштейна и З. Мельхингера «Беседы

о музыкальном театре» [1], а в 1984 году московским издательством «Радуга» издана монография В. Фельзенштейна «О музыкальном театре» [2]. В послесловии к монографии немецкого режиссера А. Золотов отметил, что «переведенная на русский язык книга Фельзенштейна, состоящая из его статей, высказываний, выступлений, писем содержит материалы исключительной научной ценности, которые будут служить не одному поколению деятелей театра, историков, теоретиков и, конечно, практиков» [2, с. 367].

Каковы же принципы, на которые опирался немецкий режиссер при создании своего музыкального театра? Что хотел передать профессор Фельзенштейн будущему поколению театральных деятелей своими постановками, статьями и теоретическими разработками?

Эти вопросы актуальны и сегодня, поэтому предлагаемая статья посвящена попытке ответить на них.

С режиссерскими достижениями основателя и художественного руководителя берлинского театра «Комише опер» Вальтера Фельзенштейна, творчество которого давно приковывало внимание широкой театральной критики и специалистов во всем мире, публика и театральная общественность Советского Союза знакомились трижды. Первое впечатление о немецком режиссере составили спектакли «Сказки Гофмана», «Альберт Херринг», «Волшебная флейта» (1959 г.); «Отелло», «Сон в летнюю ночь», «Синяя борода» (1965 г.). Затем, в 1969 году на сцене МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко Фельзенштейном была поставлена опера Ж. Бизе «Кармен». Здесь известный режиссер также проявил свой новаторский подход – приблизил постановку оперы к первоначальному замыслу композитора.

Вот характеристика Вальтера Фельзенштейна, данная ему Л. Д. Михайловым: «Профессор Фельзенштейн не просто режиссер громадного таланта и творческой воли, огромной эрудиции и безупречного вкуса. Выдающийся музыкант, он по-юношески романтично влюблен в музыку и музыкальный театр» [3, с. 194].

По мнению известного музыкального критика А. А. Золотова, режиссерские заслуги В. Фельзенштейна перед музыкальным театром сопоставимы с достижениями К. С. Станиславского: «Его работы, идеи – не подражание Станиславскому, даже не продолжение его, но единомыслие» [4, с. 314]. Продолжая свои размышления на данную тему, критик пишет: «Сопоставление фигур Станиславского и Вальтера Фельзенштейна (именно сопоставление, а не сравнение) может идти по многим линиям. Это высочайшая преданность театру, чистота помыслов, исключительная энергия, любовь к публике, к актерам, умение выразить через актера самое главное, ценное, уважение к автору и актерской воле, способность раствориться в актере, раствориться в авторе, в произведении» [2, с. 369].

Вальтер Фельзенштейн оставил после себя большое количество материалов, где он излагает свое видение целей и задач музыкального театра, требования к исполнителям, принципы работы с партитурой и мысли о теории оперно-сценического искусства. Ему так и не удалось сгруппировать свои размышления, представив их в форме «системы Фельзенштейна». Тем не менее, размышления режиссера о

вопросах оперно-сценического искусства, рассредоточенные в разных изданиях, неизменно привлекают внимание профессионалов.

Теоретическую деятельность В. Фельзенштейна условно можно разделить на два периода: 1927–1937 гг. и 1947–1975 гг. Такое деление обусловлено опубликованными в эти периоды материалами немецкого режиссера. Началом теоретической деятельности мастера можно считать 1927 год. После успешной постановки «Богемы» Дж. Пуччини Фельзенштейн стали воспринимать как молодого перспективного оперного режиссера. Именно после дебюта на этом поприще появляются статьи режиссера, которые свидетельствуют о становлении его взглядов на оперный театр того времени.

Основной задачей театра В. Фельзенштейн считал восстановление внутренней драматургической связи между глубокими произведениями сценического искусства и переживаниями современного человека [5]. Начиная свою деятельность, он полагал, что режиссер не должен потакать вкусам публики. Сила режиссера как раз и заключается в том, чтобы покорить публику режиссерской мыслью и актерской игрой. Главным в музыкальном спектакле, по мнению немецкого режиссера, является драматургическое решение музыкальных задач и соответствие замыслу композитора, чтобы добиться «буквального прочтения» произведения.

В этот же период значительное влияние на творческую и теоретическую деятельность Вальтера Фельзенштейна сыграли успешные гастроли в Германии Московского «Камерного театра» под руководством А. Я. Таирова. В 1923 году в Потсдаме издательством Г. Кипенхойера были опубликованы «Записки режиссера Таирова», которые на немецком языке назывались «Раскрепощенный театр» («Das entfesselte Theater»). В 1927 году «Записки» были изданы дополнительным тиражом, что свидетельствует о большом интересе театральной публики к творческо-теоретическим взглядам русского режиссера.

В интервью, данных Фельзенштейном уже в зрелые годы, режиссер описывал свои юношеские впечатления от посещения спектаклей московского «Камерного театра» и знакомства с теоретическими взглядами А. Я. Таирова. Позднее эти впечатления и легли в основу проекта оперной студии признанного мастера режиссуры.

В 1971 году в беседе с М. Веквертом Фельзенштейн описывал свои впечатления от посещения спектакля А. Таирова так: «...это было

очень красиво, и я тотчас понял, что это вершина театрального искусства, где содержится все, что должен мочь выразить человек» [6, S. 83]. Можно предположить, что постановочные принципы Таирова, его взгляды на миссию актера в спектакле оказали существенное влияние на немецкого режиссера. В процессе проведения анализа теоретических высказываний Таирова и Фельзенштейна, невольно выявляется следующая схожесть их взглядов. Напомним лишь некоторые из них.

Театр – синтез всех искусств. Таиров: «Синтетический театр – это театр, сливающий органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка гармонически сплетаясь между собой, являются в результате единое монолитное театральное произведение» [7, с. 93; курсив наш. – М. В.]. Фельзенштейн: «Прежде чем попасть в театр, я внутренне полностью отвергал деление на драму, оперу, оперетту и цирк. Поэтому я так страдал от злоупотребления музыкой в опере и ложного “пения” в драме. Артист в цирке казался мне намного честнее. Я еще не знал пути, как к этому прийти, но я чувствовал, что, если заниматься режиссурой, тогда все это нужно как-то свести воедино» [6, S. 15].

Актер – центральная фигура театра, главный носитель драматического действия. Таиров: «...сущностью театра всегда являлось действие, единственным носителем которого неизменно был активно действующий человек, то есть актер» [7, с. 110; курсив наш. – М. В.]. Фельзенштейн: «Результатом этого творческого процесса является драматическое действие, его экспонентом и совокупным носителем является актер» [8, S. 35].

Эмоция – источник действия, и условие успешного творчества актера. Таиров: «Сценическое действие в его первичном виде, форма которого насыщена напряженной творческой эмоцией, ищущей вовне выхода в соответственном жесте. “Эмоциональный жест”, “эмоциональная форма” – ведь это и есть тот сценический синтез, к которому мы оступью шли в нашей работе, вне которого нет исхода современному театру, да и театру вообще» [7, с. 91; курсив наш. – М. В.]. Фельзенштейн: «...заложенное в музыке драматическое действие изначально протекает на более высоком и ирреальном уровне, оно заложено уже в самой природе музыки. Также и пение имеет в своей природе более высокую эмоцию, чем речь» [8, S. 35].

Одной из причин, заставивших предъявлять оперному представлению более высокие требования, является, по мнению Фельзенштейна, стремительное развитие кинематографа. Чтобы привести в движение застывшие картинки старой оперной школы режиссер вводит понятие *драматического акта* («die dramatische Aktion»). Носителем и выразителем этого действия является актер, в арсенале которого находится речь и мимика, составными частями которой являются маска и костюм. На музыкальной сцене речь превращается в пение, мимика в музыкальный жест и танец.

То, что заложенное в музыке драматическое действие протекает на более высоком и отвлеченном уровне, является сущностью музыкального представления. Пение тоже предполагает более высокий эмоциональный уровень, чем речь. Поэтому драматизм оперы может быть передан только в том случае, если певец в совершенстве владеет всем арсеналом средств выражения, чтобы оправдать музыку и пение как естественное средство передачи драматического действия. По утверждению Фельзенштейна – ария становится бессмысленной, если она не подготовлена предшествующим драматическим действием и не стала неотъемлемой составной частью интеллектуальной и душевной ситуации действующего лица. Концертное исполнение оперы неприемлемо, так как отказ от воплощения оперы на сцене и концентрация на инструментальной стороне номеров не соответствуют требованиям спектакля. Опера, по мнению немецкого режиссера, это не сумма идеально выполненных компетенций, участвующих в постановочном процессе профессионалов. Произведение еще не существует в партитуре и книге, а возникает в процессе полного взаимодействия всех интерпретаторов и авторов в едином творческом процессе.

В 1937 году В. Фельзенштейн предложил зальцбургскому продюсеру В. Хофштеттеру проект создания оперной студии для подготовки специалистов в области музыкального театра [8, S. 33]. В нем режиссер критически оценивает состояние дел в этой сфере и предлагает свои пути решения проблемы. Из-за прихода к власти в Германии фашистского режима проект оперной студии не был реализован, но явился единственным документом, в котором немецкий мастер последовательно и подробно описывает свой взгляд на подготовку деятелей музыкального театра. Фельзенштейн выстраивает четкую концепцию подготовки оперных артистов, артистов хора, режиссеров,

дирижеров, художников и музыкантов оркестра. В этом проявляется комплексный подход немецкого режиссера к обучению специалистов и его убежденность в необходимости для музыкального театра специализации. Остановимся на ключевых моментах режиссерского замысла.

Театральное учебное заведение (студия) берет на себя обязательства в ходе учебного процесса и подготовки выпускных спектаклей сформировать необходимые для оперной постановки практические навыки и умения студентов в работе над ролью в опере. Отбор учащихся должен производиться в зависимости от принципов и целей будущей постановки и предъявляемых ею требований к соответствующим специальностям. Поэтому прием в театральное учебное заведение должен осуществляться в зависимости от таланта и профессиональной пригодности претендента. Помимо наличия «более, чем средних способностей» для выбранной специальности, абитуриент должен обладать выдающимися физическими данными, чистотой и силой художественной и профессиональной мысли, а также готовностью к тотальной совместной работе для целей учебного заведения.

Зачисление в учебное заведение должно осуществляться на один год. Дальнейшее образование студента должно зависеть от успешности или не успешности учебы в этот период. Такой пробный курс следует оставить и для тех обучающихся, которые имеют частичное образование и могли бы уже заниматься профессиональной деятельностью. В данных случаях время учебы следует использовать для устранения разницы в программах подготовки и «вхождения» в учебный процесс.

Педагогический коллектив театрального учебного заведения должен состоять из первокурсных преподавателей, которые в состоянии передать специфику обучения. Кроме своего предмета, они обязаны проявлять не только полное понимание, но и живейший интерес к другим дисциплинам. Деятельность педагогов не замыкается только на учебном процессе, она должна распространяться и на постановочную деятельность оперной студии.

Учебный план включает в себя голосообразование, пение, гимнастику, спорт (фехтование, теннис, плавание и определенные виды легкой атлетики), танец, курс по индивидуальному и групповому актерскому мастерству, костюм, историю театра, занятия в студии, участие во внутрестудийных и публичных постановках, а также изучение основных иностранных

языков, которые необходимы для знакомства с интернациональной оперной литературой. Предметы, обязательные для нескольких специальностей, преподаются одновременно. Не должно существовать строгой градации по классам и возрасту. Учебный процесс зависит, в первую очередь, от способностей и таланта учащихся, продолжительность занятий не должна быть жестко регламентирована.

Профессор Вальтер Фельзенштейн придавал огромное значение главному выразительному средству оперного спектакля – голосу исполнителя. Он считал, что человеческий голос это уникальный и очень чувственный орган, требующий индивидуального и аккуратного подхода. Если голос артиста достаточно красив и годится для профессионального пения, то следует заняться работой над техникой исполнения, чтобы при минимальных затратах достигать максимального результата. После того, как певец достаточно хорошо овладеет техникой вокала, у него уже не будет необходимости все внимание концентрировать только на пении. Вокалист должен научиться контролировать свое тело и мимику, поскольку он является не только певческим, но и визуальным носителем партии. Певцу необходимо обладать такой техникой исполнения, которая бы его раскрепостила и позволила посредством мимики и жеста достигать наивысшей смысловой и выразительной силы.

Данная установка относится к процессу обучения, но некоторыми вокалистами она воспринимается как руководство к действию. Это часто ведет к распространенной среди певцов ошибке: сначала нужно выучить партию, а потом думать об актерской игре. Такое рассуждение приводит к невыразительному, «техническому пению», а оно не может достичь ни силы, ни единства выражения, которые необходимы для оперного спектакля. Нехорошо если певец маскирует «красивыми движениями» жестикуляцию, необходимую ему для дыхания и голосообразования. Этим опасностей можно избежать, если с самого начала обучение будет параллельно включать в себя основательное овладение и техникой вокала, и сценических выразительных средств. Помимо голосообразования, при котором не следует использовать музыкальные номера в качестве материала для упражнений, ученик должен научиться в совершенстве владеть своим телом. Для этого следует применять спортивные упражнения и элементы гимнастического танца, принимая, однако, во внимание певческое дыхание. Следует развивать понятие человеческой красоты

и формирование осознанного контролирования мускулов тела.

После достижения определенных навыков владения голосом и телом, следует перейти к упражнениям на выразительность для того, чтобы научиться правильно и безошибочно воспринимать музыку и уметь пластически выразить это восприятие. Это выражение следует развить в собственную художественную форму, которую певец может лишь в том случае взять на вооружение, если она будет верно передавать публике изначально личное восприятие артиста. Данный этап является самым важным – только после него станет ясно, в какой степени ученику доступно «чудо перевоплощения», дар который можно развить, но не привить.

К изучению простых оперных партий ученик может приступать только по окончании указанного этапа, но при этом следует сохранять единство и одновременность всего образовательного процесса. Затем можно переходить к работе над сценами, изменяя, если потребуется, свои выразительные средства с учетом ансамблевого звучания. Индивидуальные занятия могут включать в себя элементы коллективной работы и выработки творческих установок. Одновременно может начинаться знакомство с драматургией сценического пространства, с костюмом и гримом. Следующий этап должен включать в себя учебные постановки с постоянным подключением все большего арсенала навыков певца. Помимо занятий по специальности ученик обязан посещать репетиции оркестра, которые, дают ему точное звуковое представление, способствующее формированию его профессиональных качеств. Заключительным этапом обучения является публичное представление, которое решает дальнейшую судьбу ученика.

Приведенные нами размышления профессора Фельзенштейна об оперно-сценическом искусстве имеют большую ценность для профессионалов, ставящих перед собой задачу усовершенствования процесса воспитания и образования будущих оперных актеров. Этим заканчивается первый период исследовательской деятельности выдающегося режиссера в области теории оперно-сценического искусства. В период с 1937 по 1947 годы Фельзенштейн уже не имел возможности заниматься теоретическими исследованиями.

Многое в жизни и деятельности выдающегося немецкого мастера изменилось с приходом к власти А. Гитлера. Для придания антисемитским гонениям законодательной основы в сентябре 1935 году были приняты Нюрнберг-

ские законы, призванные «защитить немецкую кровь и честь» от неарийцев [9, S. 617]. Элен, первая жена Фельзенштейна, была еврейкой и в конце первого же театрального сезона во Франкфурте у режиссера начались неприятности. В 1936 году его исключили из Имперской палаты театральных деятелей Германии. Несомненно, это повлияло на его дальнейшую творческую деятельность. Количество постановок Фельзенштейна стремительно уменьшалось: в 1935 г. – 9, в 1936 г. – 2, 1937 г. – 1.

После исключения из палаты театральных деятелей, каждый режиссер был обязан получать личное разрешение Й. Геббельса для осуществления своих постановок [8, S. 576]. В марте 1939 года после ходатайства Г. Георга, возглавлявшего в 1938 году Шиллер-театр в Берлине, и по разрешению Геббельса, Вальтер Фельзенштейн был восстановлен в Имперской палате [10, S. 635], и начал вновь работать. Результаты были следующими: 1939 г. – 10 постановок, 1940 г. – 8, а с началом военных действий против СССР число поставленных спектаклей снова сократилось: 1941 г. – 2, 1942 г. – 4, 1943 г. – 3, 1944 г. – 2, 1945 г. – 1.

Второй период исследовательской деятельности Фельзенштейна в области теории оперно-сценического искусства начинается со дня получения лицензии на право театральной деятельности, выданной немецкому режиссеру Советской военной администрации 12 мая 1947 года и заканчивается 8 октября 1975 года в день смерти мастера. Если судить по количеству статей, интервью, выступлений и критическим материалам, посвященным творчеству режиссера и его театра – эти два периода, неравнозначны. Но количественный показатель уравнивается качественным. Оба периода содержат интереснейшие размышления профессора Фельзенштейна о формировании творческой концепции постановочного плана оперного спектакля, приемах и методах подготовки будущих профессионалов – оперных артистов.

В интервью с Манфредом Кертом на вопрос о том, есть ли у маэстро желание записать свой метод и преподавать, режиссер ответил: «Да, во мне живет эта потребность, и я горю желанием преподавать. Я испытываю безмерную радость, когда делюсь своим опытом с молодежью» [2, с. 350]. Служа в берлинском театре «Комише опер», профессор Фельзенштейн занимался постановочной деятельностью и в других театрах. Он писал: «Рабочий метод, выработанный мною самолично на основе длительной режиссерской практики, все же в ос-

новном связан с берлинской «Комише опер», и за 16-летний период моей работы в этом театре я понял, что этот метод по причинам, не всегда мне известным, относительно мало выходил за рамки берлинского учреждения. Это обстоятельство способствовало тому, что у меня появилась потребность, по меньшей мере, один раз в год осуществлять постановки в других местах и даже за пределами ГДР» [2, с. 315].

В рамках гастрольных турне Фельзенштейн старался познакомить молодых исполнителей, режиссеров и деятелей искусства с принципами и методами работы своего театра. В Швеции (Гетеборг, 1966 г.; Стокгольм, 1970 г.) в государственном театральном институте и музыкально-драматической школе он проводил курсы для оперных певцов. В ФРГ (Мюнхен, 1969 г.)

режиссер прочел доклад в театре перформативных искусств, в том же году в СССР – выступил с сообщением на дискуссии со студентами Ленинградской консерватории. В течение 1971 года в разных городах США Фельзенштейн читал трехнедельные курсы для оперных певцов. В 1973 году маэстро организовал первый семинар для молодых оперных певцов в Союзе театральных деятелей ГДР, в 1975 году – второй [8, S. 543].

Б. А. Покровский писал о выдающемся немецком режиссере так: «...его постановки еще и еще раз подтверждали силу искусства, отличного от привычных оперных спектаклей, лишённых смысла... В этих условиях международный успех и признание искусства театра, созданного Фельзенштейном, нельзя переоценить» [11, с. 245].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фельзенштейн В., Мельхингер З.* Беседы о музыкальном театре / Пер. с нем. и примеч. С. Барского; [Предисл. М. Слуцкой]. Л.: Музыка, 1972. 80 с.

2. *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре / Пер. с нем. Е. Владимировой и др.; под общ. ред. С. Рожновского]. М.: Радуга, 1984. 408 с.

3. *Михайлов Л.* Семь глав о театре. Размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 335 с.

4. *Золотов А.* Листопад, или В минуты музыки: импровизации. Отрывки. Образы. М.: Современник, 1989. 395 с.

5. *Felsenstein W.* Etwas über das klassische Drama und uns. Theater-Zeitung Basel. 30.09.1927. Akademie der Künste Berlin. Archiv Darstellende Kunst. Felsensteinarchiv. Signatur 6.

6. *Kobán I.* Walter Felsenstein. Theater. Gespräche. Briefe. Dokumente. Berlin: Edition Hendrich, 1991. 216 s.

7. *Таиров А.* О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / Сост. Ю. А. Головащенко. М.: ВТО, 1970. 604 с.

8. *Felsenstein W.* Theater muss immer etwas Totales sein. Berlin: Henschelverlag, 1986. 608 s.

9. *Hirsch R., Schuder R.-M.* Der gelbe Fleck. Wurzeln und Wirkungen des Judenhasses in der deutschen Geschichte. Essay. Berlin: Verlag Rütten & Loening, 1990. 751 s.

10. *Kehrmann B.* Vom Expressionismus zum verordneten «Realistischen Musiktheater». Dresden: Tectum Verlag, 2015. 1364 s.

11. *Покровский Б.* Ступени профессии. М.: ВТО, 1984. 344 с.

REFERENCES

1. *Fel'zenshtein V., Mel'khinger Z.* Besedy o muzykal'nom teatre [Conversations on Music Theater] / Per. s nem. i primech. S. Barskogo; [Predisl. M. Slutskoi]. Leningrad: Muzyka, 1972. 80 p.

2. *Fel'zenshtein V.* O muzykal'nom teatre [About the music theater] / Per. s nem. E. Vladimirovoi i dr.; pod obshch. red. S. Rozhnovskogo]. Moscow: Raduga, 1984. 408 p.

3. *Mikhailov L.* Sem' glav o teatre. Razmyshleniia, vospominaniia, dialogi. [Seven chapters

about the theater. Reflections, memories, dialogs]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 335 p.

4. *Zolotov A.* Listopad, ili V minuty muzyki: improvizatsii. Otryvki. Obrazy [Leaf fall, or In the minutes of music: improvisation. Excerpts. The images]. Moscow: Sovremennik, 1989. 395 p.

5. *Felsenstein W.* Etwas über das klassische Drama und uns. Theater-Zeitung Basel. 30.09.1927. Akademie der Künste Berlin. Archiv Darstellende Kunst. Felsensteinarchiv. Signatur 6.

6. *Kobán I.* Walter Felsenstein. Theater. Gespräche. Briefe. Dokumente. Berlin: Edition Hendrich, 1991. 216 s.

7. *Tairov A.* O teatre: zapiski rezhissera, stat'i, besedy, rechi, pis'ma [About the theater: notes by the director, articles, conversations, speeches, letters] / Sost. Iu. A. Golovashenko. Moscow: VTO, 1970. 604 p.

8. *Felsenstein W.* Theater muss immer etwas Totales sein. Berlin: Henschelverlag, 1986. 608 s.

9. *Hirsch R., Schuder R.-M.* Der gelbe Fleck. Wurzeln und Wirkungen des Judenhasses in der deutschen Geschichte. Essay. Berlin: Verlag Rütten & Loening, 1990. 751 s.

10. *Kehrmann B.* Vom Expressionismus zum verordneten «Realistischen Musiktheater». Dresden: Tectum Verlag, 2015. 1364 s.

11. *Pokrovskii B.* Stupeni professii [Profession Steps]. Moscow: VTO, 1984. 344 p.

Виноградов Михаил Юрьевич

стажер кафедры режиссерского мастерства
Московский государственный институт культуры
141406, Россия, Химки
winogradov.michael@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6753-1111

Mikhail Yu. Vinogradov

intern of the Department of Directorial Skills
Moscow State Institute of Culture
141406, Russia, Khimki
winogradov.michael@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6753-1111

