

НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 784.96

И. В. Вакорина

О ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-АКТЕРОВ

Вопрос о значении отечественной театральной школы в настоящее время наиболее актуальный в связи с тем, что сейчас происходит естественный процесс смены поколений в сфере театральной педагогики.

Признаком сложившейся системы подготовки специалистов в любой профессии всегда служит критерий развития постулатов школ и направлений, существовавших ранее, поэтому можно смело утверждать, что в России была создана своя особая система, основанная на традициях русской театральной школы. Вместе с тем нельзя оставить без внимания тот факт, что эта система подготовки имеет ряд отличительных особенностей.

Любая театральная школа (и не только театральная) должна представлять собой жизнеспособный, постоянно развивающийся организм. Такие условия будут соблюдены и выполнены только при условии существования слаженно работающего педагогического коллектива — «команды единомышленников», по выражению одного из крупнейших театральных педагогов современности профессора З. Я. Корогодского.

В большинстве театральных вузов система обучения будущих актеров строится на соблюдении определенных правил. В основном, формируются актерские и режиссерские группы, смешанные классы встречаются реже. Одним из главных принципов Корогодского в последние 10 лет был отказ от «раздельного» обучения. Все курсы, выпущенные Зиновием Яковлевичем с 1997 по 2004 г., были актерско-режиссерскими. В этом можно в первую очередь увидеть дальнейшее следование принципам студийности, которым Мастер был привержен большую часть своей педагогической жизни. В основе соблюдения этих принципов лежит установка о том, что «все

Вакорина Ирина Валентиновна — старший преподаватель и ведущий концертмейстер, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; концертмейстер, Санкт-Петербургский государственный университет; член Союза театральных деятелей РФ; e-mail: irina_vakorina@mail.ru

© И. В. Вакорина, 2013

делают все», т. е. каждый студент может и должен пробовать себя практически во всех областях театрального искусства. Для того чтобы ученик был внутренне свободен и готов к этим пробам и существовала и продолжает существовать определенная система подготовки. Для Школы З. Я. Корогодского всегда было характерно отсутствие разделения предметов на главные и второстепенные, вследствие чего показы в конце каждого семестра всегда были экзаменами не только для студентов, но и для готовивших их преподавателей, «невзирая на чины и звания». Требования Мастера к показам по любой из дисциплин кафедры, будь то танец или вокальный ансамбль, были аналогичны требованиям, предъявляемым им к показам по мастерству актера или режиссуре.

Поэтому к каждому занятию по вокальному ансамблю или сольному пению студенты готовятся как к уроку мастерства — с обязательным зачином и финалом. Все педагоги занимаются со студентами одним предметом — мастерством актера, но каждый естественно в силу специфики преподаваемой дисциплины. Одним из неперемennых условий, которые ставил Мастер перед преподавателями-музыкантами, было обучение студентов навыкам хорового и сольного пения, но эти умения должны были обязательно подчиняться основным требованиям Школы З. Я. Корогодского.

В практике преподавания дисциплин музыкального цикла в театральных вузах существует система дифференцированного подхода к составлению исполнительской части зачетной программы в зависимости от состава учебной группы. Так как нет секрета в том, что вокально-слуховые данные абитуриентов зачастую оставляют желать лучшего, уровень сложности музыкального материала варьируется в зависимости от возможностей того или иного класса. В последние 15 лет все острее стала возникать проблема состава каждого курса. К сожалению, количество девушек в той или иной группе зачастую почти в два раза превышает количество юношей. Эта проблема затрагивает в первую очередь интересы преподавателей по вокальному ансамблю. Для выработки нормального хорового или ансамблевого звучания необходимо хотя бы примерно равное количество участников в каждой группе голосов. К сожалению, этим можно похвастаться нечасто. Существование проблемы такого рода всегда осложняло работу педагога по выбору учебного репертуара, но позиция Мастера в этом вопросе была неизменна: студенты должны научиться исполнять хоровые произведения практически любого вида и жанра, ведь искусство театра — искусство синтетическое. Поэтому необходимо включать в учебную программу произведения различных жанров и стилей.

Весь блок дисциплин музыкального воспитания всегда изучался и изучается всеми студентами вне зависимости от выбранной ими специальности. Требования, предъявляемые Школой, созданной Мастером, вносили свои коррективы в методику преподавания вокально-хоровых дисциплин [1]. Главным образом эти изменения проявлялись в увеличении времени, отпущенного на работу с репертуаром, так как практические навыки и умения предпочтительнее изучения теоретического материала. Из всех дисциплин музыкального цикла наиболее «теоретической» считается «Основы музыкальной грамоты». При ее изучении всегда приходится сталкиваться с еще одной проблемой — неоднородности состава группы по уровню музыкально-теоретической подготовки: зачастую одни студенты имеют за плечами музыкальную школу, а то и училище, а другие с сольфеджио сталкивались только на уроках музыки в общеобразовательной школе. При небольшом же количестве занятий по

этому предмету в вузе уделять большое количество времени изучению теоретического материала практически невозможно. В связи с этим, по рекомендации З. Я. Корогодского, была разработана система, которая фактически объединяет вокальный ансамбль и основы музыкальной грамоты как бы в один предмет, можно его условно назвать «Хоровой класс», изучение которого продолжается в течение трех лет, где освоение теоретического и практического материалов соединены неразрывно.

При работе со студентами-актерами мне как педагогу поначалу приходилось сталкиваться с одной трудностью — проблемой выбора репертуара. Имея классическую дирижерскую подготовку и работая до момента прихода в преподавание только с профессиональными хоровыми коллективами, я вначале не могла понять требований, предъявляемых мастерами курсов к исполняемому материалу. Первые зачетные программы, вполне вероятно, были слишком сложными технически и мало интересными с точки зрения актерской работы. Впоследствии репертуарные проблемы были вполне удачно решены в соответствии с основными профессиональными требованиями [2].

Главная задача педагога-хоровика заключается не в создании курсового или кафедрального ансамбля (эта цель, поставленная Зиновием Яковлевичем еще в 1997 г., к сожалению, по ряду объективных причин пока не достигнута), а в воспитании у студентов внутренней свободы во время исполнения того или иного произведения, неважно, сольного или хорового.

В процессе обучения студенты должны постоянно находиться в состоянии импровизационного самочувствия. В силу специфики обучения музыкальным дисциплинам такой важный элемент процесса обучения, как импровизация, практически не может быть использован в полной мере не только на стадии разбора материала, но и в процессе дальнейшего его освоения.

Музыкальные занятия всегда должны быть формообразующими, ведь понятия «актерский ансамбль» и «певческий ансамбль» очень близки друг к другу по смыслу. Занятия хоровым пением великолепнейшим образом тренируют такие качества, необходимые актеру, как внимание, интуиция, слух. Помимо приобретения «технических» навыков, студент получает огромное количество дополнительной информации теоретического характера [3].

Одним из неперемных условий, которое ставит русская театральная Школа перед педагогами-предметниками, — приобретение студентами опыта в применении навыков, полученных на уроках музыкального воспитания на других занятиях, особенно по мастерству актера. Поскольку весь процесс обучения подчинен принципу сквозного развития и взаимодействия, то немаловажен вопрос выбора учебного репертуара. Кроме того, в процессе подготовки зачетно-экзаменационных показов студенты всегда принимают самое активное участие, будучи не только исполнителями, но и соавторами.

Важно, чтобы учебная программа не оставалась таковой, не была своего рода одноразовой продукцией, а имела возможность развиваться, меняться и совершенствоваться в дальнейшем.

При составлении учебного репертуара для того или иного курса педагог всегда должен быть ориентирован на основной предмет-мастерство, так как в первую очередь материал должен «работать» на будущий дипломный спектакль, при этом неукоснительно соблюдается круг программных требований. Студенты должны на

практике познакомиться с произведениями западноевропейской и русской духовной и светской классики, обязательна работа с народными песнями и знакомство с более современным материалом — несложными джазовыми композициями, фрагментами из рок-опер или классических мюзиклов. Это то, что касается ансамбля, что же до материала по сольному пению, то это всегда были игровые жанры — романсы, песни.

Самая большая оплошность, которую может допустить педагог-музыкант — это выбор репертуара, мало интересного студенту с точки зрения основного предмета. Любой материал должен быть сюжетен и действен, так как только в этом случае ученик может использовать все свои знания, полученные на занятиях по мастерству актера. Только в этой ситуации студент, имеющий вокально-слуховые проблемы, истинные или мнимые, может постепенно от них избавиться. Сколько раз доводилось порадоваться за того или другого «непоющего» или «неслышащего», который при исполнении музыкального произведения думал о сюжете, переставал беспокоиться о звукоизвлечении или звуковедении и начинал петь чисто, впоследствии именно это помогало студенту добиться свободного поведения в сценической ситуации.

Одна из самых главных проблем преподавания «певческих» дисциплин для немусыкантов — момент «несоответствия» между желаниями и возможностями. Позиция мастера курса зачастую заключается в том, что работа над спектаклем должна быть продолжена, так как актерская задача остается неизменной. Но в силу объективных причин отсутствие среди исполнительского состава студентов, имеющих необходимые данные, отражается на качестве исполнения. Оставлять в репертуаре такие сложнейшие произведения, как «Тебе поем» С. В. Рахманинова, «Херувимскую № 2» Д. Бортнянского, «Благослови, душе моя, господу» М. М. Ипполитова-Иванова, «Miserere» А. Лотти, ряд обработок таких инструментальных произведений, как «Ария» из сюиты № 3 И. С. Баха, а также спиричуэлсов и комплекса современных эстрадных и джазовых композиций, не представляется возможным. Снижать же уровень требований, идти по пути упрощения репертуара означает спасовать перед временными трудностями.

Приступая к работе, преподавательско-студенческому коллективу кафедры сразу же приходится сталкиваться с рядом проблем. Одна из них — создание музыкального решения и образа дипломного спектакля. Студенты, привыкшие работать денно и ночью, оказывают (иногда сами того не осознавая) помощь преподавателю-музыканту тем, что зачастую бесстрашно берутся за выполнение невыполнимых для немусыканта задач. Главное заключается в том, что они видят целесообразность использования того или иного произведения в предложенном драматургическом материале.

Преподавание дисциплин музыкального воспитания для студентов актерских кафедр имеет ряд своих особенностей. Работа над хоровыми произведениями со студентами-актерами базируется на иных принципах, отличных от принципов работы с будущими хормейстерами или вокалистами. Этому способствуют разного рода обстоятельства — темпы изучения музыкальных произведений в несколько раз выше, чем на дирижерско-хоровых отделениях, количество учебных занятий невелико, музыкальный материал должен быть адаптирован к возможностям того или иного курса и т. д.

Музыкальная партитура учебной работы должна быть яркой и насыщенной, исполнители чувствовать себя свободно и уверенно, так как должно быть найдено то самое импровизационное самочувствие, о котором столько раз упоминал Зиновий

Яковлевич Корогодский в беседах со студентами и педагогами: «Артист имеет право импровизировать только в разведке, а в найденном он должен быть в импровизационном самочувствии, то есть сегодня, сейчас, здесь, свежо воспроизводить уже найденное. Импровизация — в разведке, а импровизационность — в воплощении» [4, с.415].

Выше уже говорилось о том, что на начальном этапе работы над хоровым произведением студенты не могут импровизировать. Но на последующих этапах, когда продолжается работа по созданию образа произведения, эти требования должны выполняться неукоснительно. Для драматического актера в первую очередь ценно не столько освоение музыкального материала, сколько создание собственного образа того или иного произведения.

Анализируя результаты своей деятельности под руководством З. Я. Корогодского, могу сказать, что использование методов и принципов созданной им Школы, позволило мне подняться на определенный уровень, позволило взглянуть на предметы музыкального воспитания другими глазами, заставило воспринять их как не просто дисциплины общепрофессионального цикла, а как одну из граней основного предмета кафедры — мастерства актера.

Современный артист — наиболее яркий представитель творческой элиты общества. Имеются в виду не только «звезды», но и крепкие профессионалы в своей сфере. К сожалению, довольно часто приходится сталкиваться с представителями творческих профессий, которые обладают знаниями, но они относятся только к узкопрофессиональной сфере интересов, и кругозор таких специалистов ограничен сферой своего вида искусства.

Чтобы постараться исключить возникновение подобной ситуации, огромное внимание уделялось и продолжает уделяться повышению уровня эрудированности студентов по всему комплексу профилирующих дисциплин, в том числе и по предметам музыкального воспитания, в первую очередь ансамблевому и хоровому пению. К сожалению, по ряду объективных причин сейчас нет возможности заниматься такой формой работы, как сводный хор, в котором обычно принимают участие студенты I–IV курсов.

В настоящий момент количество занятий по хору и вокальному ансамблю незначительно, но это ни в коей мере не принижает значения этого комплекса дисциплин. Участие в хоре или ансамбле развивает творческие способности студентов, так как работа проводится не только во время занятий, но и вне их, в том числе и на занятиях по мастерству актера.

Приходя на занятия к студентам театрального отделения, педагог-хормейстер сталкивается с множеством проблем и если он не в состоянии их решить, то его деятельность в этой роли не может быть успешной. В чем же состоят трудности, и каким образом можно с ними справиться?

В системе подготовки хормейстеров предметы «Хоровой класс» и «Вокальный ансамбль» — вторые по значимости после основного — дирижирования, но обучение этим дисциплинам идет независимо друг от друга. Объединение происходит лишь на старших курсах, когда студенты в течение двух лет проходят хоровую практику. На театральной же кафедре эти предметы сопутствующие и должны быть подчинены главной задаче, сформулированной руководителями курсов и заведующим кафедрой. В том случае, если педагог-хормейстер пытается существовать обособленно, преподаваемый им предмет утрачивает свое значение, ведь главное противоре-

чие заключается в том, что пение в хоре для будущих артистов и режиссеров — не самоцель, в отличие от хоровиков. Конечно, если позволяют вокальные возможности студенческого состава, хормейстер может подготовить отдельную концертную программу, составленную по законам хорового концерта. Но практика говорит о том, что это, скорее, может быть счастливым исключением из правил, нежели закономерностью. Связано это с тем, что в большинстве случаев вокально-слуховые данные студентов более чем средние, с точки зрения профессионального музицирования. В чем заключается в этой ситуации работа педагога? Здесь мы напрямую подходим к главной задаче и воплощению одного из основных принципов Школы Корогодского — к соединению двух направлений искусства хорового и театрального [5].

Хоровое искусство и театр — две ветви одного дерева, профессии режиссера в театре и дирижера в хоре имеют много общего, а в принципе они практически идентичны. Разница между двумя этими направлениями заключается лишь в одном — в способе выражения. У драматического артиста выразительными средствами выступают голос, тело, жест, слово, движение, а у артиста хора — только голос. Именно поэтому оба этих вида искусства кажутся на первый взгляд такими различными, хотя это впечатление не истинное.

В процессе подготовки будущих актеров предмет «Вокальный ансамбль» занимает достаточно скромное место — занятия проводятся всего лишь два раза в неделю, но, несмотря на это, нельзя приуменьшать значение этой учебной дисциплины. Понятия вокального и хорового ансамбля очень близки к понятию ансамбля актерского. В первую очередь занятия хоровым пением помогают студентам раскрепоститься, стать свободнее — обычно на курсе подбираются люди с различной степенью музыкальной одаренности. Сольное исполнение даже несложной песни для человека, имеющего незначительные вокально-слуховые проблемы, представляет собой подчас тяжелое испытание, при пении же в хоре эта проблема становится разрешимой, во-первых, потому, что хоровое пение способствует уничтожению раскоординированности работы голосовых связок и слуха, во-вторых, студент ощущает партнера по партии и начинает чувствовать себя увереннее.

Внутренняя свобода — одно из необходимых качеств актера и педагога-предметника добиваются в процессе обучения выработки этого состояния. Нельзя быть свободным на сценической площадке, чувствуя внутренний дискомфорт; отсутствие свободы помимо прочих профессиональных проблем может привести к внутриглоточному зажиму, а это, в свою очередь, ведет к потере голоса. Профессия актера сложна еще и тем, что орудием труда выступают нервная система и сфера эмоционального восприятия. Музыка как ни что другое имеет воздействие на эмоциональную сферу личности, пение начинается тогда, когда заканчиваются слова. Все движения души человека находят свое выражение в музыке, эмоциональная развитость и подвижность дают свободу в поведении не только на сцене, но и в жизни. Эмоциональная скованность — погибель для актера, так как ведет к скованности внешней, недаром система Жака Далькроза основана на соединении звучания и движения [6].

Музицирование способствует развитию сферы эмоционального восприятия, изучение самых разнообразных хоровых произведений расширяет кругозор студента, повышает его интеллектуальный уровень.

В работе педагога-хормейстера важное место должно быть уделено выбору репертуара, который подбирается индивидуально для каждой группы, в зависимости

от направления курсовой работы. Одним из центральных требований Корогодского всегда была связь репертуара с рабочим материалом по основному предмету, а также разножанровость произведений. Перефразируя высказывание известнейшего ленинградского хормейстера, засл. деятеля искусств РСФСР Ю. М. Славнитского, можно сказать, что драматический актер должен уметь все. В этой ситуации техническая сложность не должна быть доминантой. Для студента гораздо важнее ощущать себя увереннее в музыкальном материале, связанном с темой основной работы, нежели осваивать произведение сложного хорового письма, представляющий интерес скорее для вокалистов. Одна из первоочередных задач педагога — воспитать в студентах чувство ансамбля, так как без этого невозможно хоровое пение, а также потому, что ансамбли вокальный и актерский — две стороны одной медали, студентам необходимо почувствовать то, что объединяет людей во время пения — единство, чувство сопричастности и партнерства. В отличие от профессиональных хоровых коллективов, где в одной хоровой партии поют не менее четырех человек, студент-актер может оказаться в одиночестве, например, в теноровой группе, но это не должно помешать ему выполнить свою главную задачу — донести до слушателя смысл произведения и актерски оправдать ситуацию.

Один из основных моментов при работе со студентами — это вокальная работа. Особое внимание уделяется точному определению типа голоса студента. Здесь возникает проблема, которая присуща только театральным специализациям.

При определении типа голоса в академическом хоре руководитель обращает внимание только на диапазон и тембр будущего певца, а хормейстер, работающий с актерами, должен особое внимание уделить двум моментам: приближенности певческого голоса к речевому и соответствию певческого голоса фактуре артиста, так как вокальные данные не основополагающие и должны работать на расширение возможностей артиста, всячески дополнять его творческую палитру, ни в коем случае не обедняя ее и не вызывая противоречий.

Хоровое искусство весьма специфично и в первую очередь оно проявляется в статичности поведения на сцене. Некоторым исключением могут быть оперные хоры в сценическом воплощении. Артистов хора не учат свободному поведению на площадке, в концертном варианте все поведение артиста хора подчинено строгим законам — выход, уход, поведение во время исполнения — все нивелировано практически до абсолюта. В условиях драматического театра этот принцип зачастую не может быть соблюден, ибо таковы условия и принципы существования актера на площадке, что вопрос свободы и несвободы оказывается одним из важнейших. Профессор З. Я. Корогодский утверждал, что «самостоятельность артиста и режиссера определяется умением “быть в замысле”, “в рисунке”, в необходимой “музыке”. Я самостоятелен не сам по себе, а в ансамбле. Такая самостоятельность и есть наибольшая трудность нашей профессии» [4, с.8] Второй момент — выравнивание звука. В хорошем хоре не должно быть слышно отдельных голосов. Недаром теоретики часто рассматривают хор или вокальный ансамбль как вид музыкального инструмента.

Преподаватели актерских факультетов имеют перед собой сложную задачу — исполнение репертуарных произведений в соединении с творческой формой показа. Студенты чаще всего сочетают пение с движением и одно не должно быть в ущерб другому. Свобода поведения и осмысленность должны быть первоначальными; анти-профессиональными будут формальные переходы с места на место. Форма показа соз-

дается педагогом в соавторстве со студентами и преподавателями актерского мастерства. Естественно, она должна быть подчинена общему замыслу и по решению и по репертуару, режиссирование в чистом виде не приемлемо, так как создание композиции строится на основе импровизационности существования студентов. Все в комплексе зависит целиком и полностью от курса, от его способности фантазировать, импровизировать и применять навыки, полученные на занятиях по мастерству, творчество может быть только совместным, создать что-либо в одиночку невозможно.

Искусство хорового пения пришло к нам из древности и характерно практически для всех народов, населяющих нашу планету, так же как и потребность в игре, из которой и возникло театральное искусство. Оба эти вида взаимодействующие и взаимопроникающие, при работе над замыслом спектакля обязательно анализируются вид и формы музыкального оформления. В том случае, если есть необходимость участия певцов, нужно не забывать о значении слова «ансамбль» (фр. ensemble 'вместе'). Певцы и драматические исполнители должны быть едины, их существование в русле сценического действия подчиняется единому замыслу, иначе участие хора в спектакле будет выполнять функциональную роль дивертисмента, хотя возможно и такое, но идеальным вариантом будет тот, когда хор выступает в роли действующего лица — можно вспомнить о хоре в античной трагедии.

В ситуации учебного заведения, когда свобода действий студента-дипломника не может быть неограниченной (как при работе в театре), очень важно, чтобы хормейстер нашел общий язык и с выпускником, и с руководителем курса, так как педагогический авторитет может подавить волю молодого специалиста. Важно, чтобы хормейстер не «тянул одеяло на себя» — следствием этого может быть нарушение целостности замысла [5].

Как было сказано выше, артисты профессионального хора воспитаны на определенных правилах сценического поведения, но это не всегда необходимо для студентов актерско-режиссерского класса. Хор или ансамбль в драматическом спектакле должен быть подвижным и гибким организмом, подчиняющимся сначала воле режиссера, а уж потом хормейстера. Закон драматического театра не всегда предоставляет актеру возможность работать непосредственно под управлением дирижера. Практика показывает, что эта форма работы в театре таит в себе много опасностей. Привычка действовать «под жест» может привести к тому, что артисты во время пения оказываются выключенными из процесса существования в предлагаемых обстоятельствах и переходят к формальному пению, что приводит к катастрофе, так как их вокальный уровень не сопоставим с уровнем профессионального хорового коллектива, когда слушатель может быть очарован игрой тембра, динамическими контрастами, сложностью и красотой музыкального произведения, которые могут быть самодостаточными. У драматического артиста козыри другие, а формалистика в исполнении выбивает их из рук, поэтому одна из задач педагога хормейстера состоит в том, что он должен обучить студентов принципам работы без дирижера, что существенно облегчает задачу в ситуации исполнения произведения *a capella*.

Именно в этом случае появляются все профессиональные качества артиста — готовность к импровизированию, использование принципа «Актерского вальса» — увидел, оценил, поступил, умение существовать в предлагаемых обстоятельствах, творческое воображение, творческая фантазия, взаимодействие с партнерами и многое другое. Хормейстер, имеющий опыт общения со студентами актерской спе-

циализации никогда не будет перегружать свою аудиторию техническими сложностями, дабы не отвлекать ее от решения главной задачи. Первоочередным же при использовании такой масштабной вещи, как хор, в спектакле будет определение роли и места, чтобы хор не подавил и не заглушил происходящее на сцене, хотя и возможны и другие формы — создание своего рода спектаклей-концертов, состоящих из зачетных программ или их фрагментов. Здесь хормейстер обязательно должен учитывать специфику обучения, так как не все используемое в студенческом показе достойно выноса на сцену, пусть даже и учебную.

Профессии дирижера и режиссера имеют между собой много общего, но есть и одно различие — дирижер во имя достижения высокой цели (воплощение замысла) может и должен полностью подчинить себе волю исполнителя, что для режиссера не приемлемо, так как этим можно убить дух творчества в процессе создания спектакля. Хормейстер, работающий со студентами актерских классов должен помнить об этом постоянно, иначе вместо огромнейшей пользы он может причинить вред, состоящий в нарушении хрупкого равновесия в организме актера — между эмоциональной сферой и волей.

Таким образом, предметы цикла музыкального воспитания могут и должны занимать видное место в системе подготовки артистов, но перед педагогом стоит сложнейшая задача — сформировать такой подход к преподаванию музыкальных дисциплин, чтобы это сработало на достижение максимально полезного результата и обогатило бы будущих специалистов теоретическими и практическими знаниями из области одного из богатейших пластов культуры — музыкального искусства.

Школа З. Я. Корогодского основана как раз на принципах сотворчества и содружества, и это касается в первую очередь взаимопроникновения различных дисциплин профессионального блока. Синтетичность современного театра предполагает такой путь развития современной театральной педагогики, и постулаты Школы, сформулированные З. Я. Корогодским, могут служить основой в выработке различного рода методик преподавания музыкальных дисциплин для будущих актеров.

Литература

1. *Вакорина И. В.* Требования Школы З. Я. Корогодского к вокально-хоровой подготовке актера // Сборник материалов науч.-практ. конф. «Проблемы театральной педагогики. Школа и метод З. Я. Корогодского». СПб.: СПбГУП, 2006. С. 48–56.
2. *Вакорина И. В.* Музыкальное образование студентов актерско-режиссерских классов // Сборник материалов Междунар. науч.-метод. конф. «Проблемы управления качеством образования в гуманитарном вузе». СПб.: СПбГУП, 2007. С. 95–96.
3. *Большакова О. В., Вакорина И. В.* О вокальной работе с актерами в процессе обучения // Сборник материалов Межвуз. науч.-практ. конф. «Проблемы театральной педагогики. Школа и метод З. Я. Корогодского». СПб.: СПбГУП, 2012. С. 81–85.
4. *Корогодский З. Я.* Начало. СПб.: СПбГУП, 1996. 432 с.
5. *Вакорина И. В.* Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними // Сборник материалов Межвуз. науч.-практ. конф. «Проблемы театральной педагогики. Школа и метод З. Я. Корогодского». СПб.: СПбГУП, 2013. С. 56–62.
6. *Далькроз Жак.* Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. Пг., [б/г.] (без нумерации страниц).

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2013 г.