

Научная статья

УДК 378.096: 7

doi: 10.17223/22220836/60/12

«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ НА РЕЖИССЕРСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ВУЗА

Валерий Борисович Храмов

*Кубанский государственный университет физической культуры, спорта и туризма,
Краснодар, Россия, valery.khram@yandex.ru*

Аннотация. Актуальность темы обусловлена огромной и всевозрастающей ролью музыки в современном искусстве вообще и театральном в частности. В статье на основе логического анализа проблемы синтеза музыки и драмы выявляются и анализируются функции музыки в театральном искусстве. На этой основе обосновываются задачи образовательного курса «теории музыки», предлагается апробированная автором оптимальная для театрального вуза концепция методики его изучения, центральное звено которой – сочинение музыки как способ освоения её теории, выразительных средств и коммуникативных возможностей.

Ключевые слова: музыка, театральное искусство, творчество, теория музыки, семиотика музыки, методика обучения

Для цитирования: Храмов В.Б. «Теория музыки» как предмет изучения на режиссерском факультете вуза // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 111–120. doi: 10.17223/22220836/60/12

Original article

“MUSIC THEORY” AS A SUBJECT OF STUDY AT THE DIRECTING FACULTY OF THE UNIVERSITY

Valery B. Khramov

*Kuban State University of Physical Culture, Sports and Tourism,
Krasnodar, Russian Federation, valery.khram@yandex.ru*

Abstract. The relevance of the topic is due to the huge and ever-increasing role of music in modern art in general and theatrical art in particular. Based on the logical analysis of the problem of synthesis of music and drama, the article identifies and analyzes the functions of music in theatrical art. On this basis, the objectives of the educational course “theory of music” are substantiated, and the concept of the methodology of its study, tested by the author and optimal for a theater university, is proposed, the central link of which is composing music as a way of mastering its theory, expressive means and communicative capabilities.

In order to substantiate the need to study music at a theater university, the issue of its specifics is considered. It is shown that, unlike other types of art, music has no “subject-event” content. There is no plot in it, no reflection of real-life events, visible pictures of the world, or semantic specifics. The “subjectivity” of the musical image, created by the subject of perception, is the result of the listener’s creativity, which, in turn, makes it possible to associate the musical image with specific life events reflected in the theatrical production. Music, combining into a single whole with drama, is able to bring an additional expressive element to the theatrical action reflecting the reality of life, to enhance the emotionality that is present in the drama. The objective basis for the synthesis of music and drama is rhythm,

the main common property of architectonics and dramatic action. And in this sense, music is “waiting” for theatricalization, and theatrical production is “musicalizing”.

The main problem of studying music at a theater university is that music theory should begin with the study of the “basics”, but reach the understanding of architectonics, semiotics, expressive possibilities, i.e. issues directly related to the director’s work. A university teacher faces a serious problem: how quickly – during a semester – can you explain first “childish” and then complex things from the field of music theory to untrained people who are professionally engaged in theatrical art? The answer reasoned in the article is to study creatively, composing music, which is consistent with the super-task of organizing the educational process at a theater university: to create educational conditions that allow to promote the creative development of a student. The methodological approach to studying music proposed in the article allows you to quickly master its elementary theory and proceed to the main thing – the study of semiotics, the meaningful meanings of musical signs, which is advisable to fit into the context of the subject “music history”.

Keywords: music, theatrical art, creativity, music theory, semiotics of music, teaching methods.

For citation: Khramov, V.B. (2025) “Music theory” as a subject of study at the directing faculty of the university. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 111–120. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/12

У музыки и драматического искусства схожая историческая судьба: в Древней Греции они процветали, а в христианскую эпоху поначалу были отвергнуты категорически как греховные языческие забавы. Но прошло время, музыка и театр не только возродились [1. С. 60–72], но стали играть серьезную и всевозрастающую роль в христианской, а сегодня и в мировой культуре, взаимодействуя и сливаясь в единое синтетическое художественное событие, что, в частности, обуславливает актуальность темы предлагаемой статьи.

Но не только историческая судьба объединяет музыку и театральное искусство. Есть еще одно серьезное обстоятельство, которое позволяет выявить и объяснить особенности их взаимодействия: структуры музыки и театра обладают общим свойством, свидетельствующим об их изначальном органическом родстве, что служит объективным основанием синтеза, а синтез этот произошел давно – в момент возникновения театра в Древней Греции. Конечно, музыка существует и вне театра, а театр, драматический спектакль – в свою очередь – вполне способен обходиться и без музыки. Но синтез всегда возможен и даже «подразумевается», ибо музыка и театр суть искусства временные. В музыке время художественно организовано композитором, а ритм – важнейшее средство его организации. И в этом смысле музыка – в самом абстрактном ее определении – метроритмически звучащее время. Но ритмом называют любое регулярное повторение жестов, звуков, стихотворных стрóf, движений. Драма – и текст, и развертывающееся действие, и движение актеров на сцене – тоже ритмически организовано.

Философский анализ обнаруживает в составе искусства предметно-событийное, идейное, эмоционально-оценочное и эстетическое содержание [2. С. 82]. Специфика музыки – в одном из ее главных «непрограммных» модулей – состоит в том, что её содержание абстрагировано от жизненной реальности, смысловой конкретики слова. В ней нет сюжета, «предметного» содержания. Содержательная «предметность» рождается в сознании слушателя как некое сопровождение музыкального образа, поэтому – субъективна,

релятивна, вариативна. И в этой связи можно сказать, что музыка – не только результат творчества композитора, но и призыв к творчеству, адресованный и музыканту-исполнителю, и слушателю, и режиссеру, и актерам театрального спектакля. Отсутствие «объективной предметности» в составе музыкального художественного образа позволяет соединять, ассоциировать музыку с любым сюжетом, движением, мимикой, танцем, словом и пр., что используется режиссерами-постановщиками пьес, театрализованных представлений и даже спортивных номеров с элементами театрализации.

Музыка – непрограммная, чистая, свободная – «очищена» именно от предметно-смысловой конкретики, является примером «чистой красоты», как писал И. Кант, красоты формы [3. С. 112]. Но эмоционально-оценочная составляющая в ней предельно усилена, представлена во всем многообразии чувственности – человеческой и даже природной, как полагал русский философ Н.О. Лосский [4. С. 201–261]. Правда, чувства рождаются в душе композитора часто под воздействием конкретных реальных событий, идей. Зазвучав музыкой, они становятся эмоцией, звучащим чувством: типическим, охватывающим массы людей в единый порыв зрительского восторга, и личным – уникальным, неповторимым, субъективным. И не столь важно, какие события послужили композитору причиной рождения музыкального произведения, вдохновили его. Музыка, вплетенная в другое событие, обретает еще один новый содержательно-предметный смысл, новый «сюжет», не отменяя старый, создавая игру смыслов, сюжетов, зрительных ассоциаций. Она, соединившись с театральной пьесой, способна обогатить содержание спектакля тем необходимым элементом, который позволяет вводить новые выразительные художественные смыслы в уже известную постановку и усилить ту подчас скрытую эмоциональность, которая потенциально присутствует в тексте драмы.

Таким образом, музыка – важнейшее средство-«инструмент», обладающий замечательными художественными возможностями, но этим «инструментом» режиссеры и актеры должны уметь пользоваться. В основе умения лежит знание, т.е. создатели спектакля должны понимать, как музыка устроена, как создается, какими выразительными возможностями обладает. Учитывая сказанное, в образовательные программы театральных факультетов вузов страны вполне обоснованно включают учебные дисциплины, непосредственно с нею связанные – историю и теорию музыки, – которые изучаются с учетом основной образовательной задачи: подготовить режиссера и актера к дальнейшему послевузовскому служению искусству.

Вписать «историю музыки» в систему профессиональной подготовки актера и режиссера – задача не из трудных, ибо драма и музыка существуют в единстве с моментом возникновения театра как искусства синтетического, а студенты-театралы в той или степени знакомы с его историей. Таким образом, «история театральной музыки», являясь еще одним из аспектов истории театрального искусства, дополняет уже освоенную студентом систему знаний. Проблема возникает с изучением теории музыки. Теорию нужно изучать, начиная с азов, ведь многие студенты – будущие режиссеры и актеры – знают только то, что «ноты есть». «Азы-начала» музыки, т.е. ритм, мелодию, гармонию, форму, пропустить нельзя, ибо без их уяснения осмысление серьезных вопросов архитектоники музыки, выразительных её возможностей,

непосредственно связанных с творчеством режиссера, будет весьма ущербным. И придется ограничить содержание курса «слушанием музыки» и общими разговорами о музыкальном образе, об истории создания конкретного музыкального произведения (любимое занятие искусствоведов-дилетантов), что часто бывает в педагогической практике. Нисколько не приуменьшая значение подобного рода «просветительских бесед», расширяющих объем знания, поле фантазии будущих режиссеров и актеров, все же не могу не отметить: как говорил в подобных случаях философ В.С. Соловьев, данная практика – «факт, но не идеал». Учитывая огромную роль музыки в современном искусстве вообще и театре в частности существующая метода её изучения в театральном вузе должна быть дополнена серьезным изучением теории, раскрывающей «тайны» её архитектуры, сочинения, выразительных средств и семиотических возможностей.

Зачем режиссеру знать тайны музыкальной архитектуры? Дело в том, что еще в начале XX в. возникла интенция «омузыкаливания» («музыкализации», как пишут чаще) всего искусства, теоретически обоснованная в начале XX в. в работах французского искусствоведа Ш. Лало [5]. Связь музыки с другими искусствами была всегда, но в то время обратили внимание именно на достижение-находки композиторов в области формы, на структурные особенности музыки. Художники, представляющие разные искусства, стали «омузыкаливать» свои творения, т.е. создавать с использованием сложных музыкальных структур. Структурные богатства, накопленные в процессе исторического развития музыки, стали своеобразным «вызовом», адресованным всем художникам. Вызов простимулировал «ответ»: вдохновенное творчество поэтов, писателей, живописцев, кинематографистов...

В живописи яркой и, пожалуй, самой известной картиной по теме является работа художника и композитора М. Чюрлениса (1875–1911) «Фуга». Если рассматривать ее слева направо, как нотный текст, то перед глазами будет разворачиваться строение фуги – сложнейшей полифонической формы (нарисованы ёлочки и пр. предметы, структурированные фугообразно).

В литературе пионером музыкальной организации текста стал лауреат Нобелевской премии писатель Томас Манн (1875–1955). В ранних повестях он строил сюжет, используя форму «сонатного аллегро». Его опыт произвел сильнейшее впечатление не только на литераторов, но и на представителей других искусств – в том числе и на режиссеров театра и кино. Примером может послужить фильм «Пианистка», созданный режиссером Михаэлем Ханеке по мотивам романа Э. Елинек, лауреата Нобелевской премии за «музыкальность прозы» – как написано в обосновании решения по её присуждению (по моему мнению, фильм лучше, чем роман).

В балете, который связан с музыкой прямо и непосредственно, в XX в. тоже возник интерес к архитектонике сопровождающего действие музыкального произведения. Танец в новом балете (движение, жестикуляция и мимика) стал не только отражением характера, образного смысла, ритма музыкального материала, но и его структуры. Данный процесс получил название «симфонизация балета» [7], за образец симфонизации взят способ разработки тематизма в музыки Бетховена и соответствующие этому способу структуры. Современные хореографы часто обращаются к музыке, казалось, не предназначенной для танца, для балета, – к частям сонат, симфоний, к полифониче-

ской музыке и пр. Хореограф Ратманский, например, попытался осуществить в Большом театре постановку на музыку «Искусства фуги» И.С. Баха. Впрочем, до премьеры балета дело так и не дошло.

Конечно, искусство «свободно от календаря», и в XX в., и сегодня режиссер может создать художественный шедевр, пользуясь традиционными способами организации сценического действия, которым обучают в театральных вузах, владеть которыми должен режиссер-профессионал. Но знание современных способов-технологий художественного творчества, несомненно, расширит спектр творческих возможностей режиссера, и в этом смысле знание архитектоники, выразительных средств музыки не будет лишним. Но для того чтобы теоретически освоить и творчески применить музыкальные структуры, нужна подготовка для их усвоения, нужно пройти весь курс музыкальной теоретической подготовки – от элементарной теории музыки до «формы», т.е. теории ее организации, которая вытекает из учения о «гармонии музыки», функционального смысла аккордов.

В нашей стране сложилась хорошо разработанная и обеспеченная соответствующей учебно-методической литературой академическая система музыкального образования. Теорию музыки учат, начиная с первого класса музыкальной школы, но учат долго – полтора десятка лет. Перед вузовским педагогом стоит серьезная проблема: как быстро объяснить сначала «детские», а потом уже вполне серьезные вещи из области музыкальной теории людям, профессионально занимающимся театральным искусством?

Профессии и режиссера, и актера являются творческими. Правда, их искусство обычно относят к «вторичному творчеству», имея в виду тот факт, что режиссер использует «продукты» творчества авторского – текст пьесы, сценарий и пр. Но эту «вторичность» ни в коем случае нельзя считать чем-то второсортным. Режиссер не только полноценный участник театрального представления, он один из главных его творцов. Он создает художественное событие и «управляет» им, а «над ним» только идеал «художественного целого» (музыка в составе этого целого – важнейшая часть!), которому он служит. Без творчества он ремесленник – не художник, не личность, а всего лишь «функция» в системе художественной жизни. Актер же – главный участник, создатель-творец конкретного, разворачивающегося на глазах у публики театрального события. Его творчество состоит не только в перевоплощении, его игра, как доказывал замечательный актер и режиссер М. Чехов, – творчество, точнее, импровизация на глазах у публики [7. С. 90–91].

Творчеству, конечно, научить невозможно. Но можно создать образовательные условия, позволяющие способствовать творческому развитию студента, становлению художника. Таковой видится «сверхзадача» организации учебного процесса в театральном вузе, в том числе и методики изучения музыки – даже ее «элементарной теории», хотя на элементарном уровне останавливаться, учитывая сказанное выше, не следует.

Специальные науки занимаются разработкой теории творчества почти два века, а философия – больше двух тысячелетий, начиная с Платона. На основе теории создаются методические рекомендации, которые подвергаются экспериментальной проверке, как правило, успешной, но лишь «поначалу». А потом создаются новые методики... Правда, есть одна рекомендация, которая принимается всеми всерьез в качестве эмпирически доказанной, логиче-

ски обоснованной и проверенной на практике: обилие и многообразие впечатлений дают простор для деятельности воображения, расширяя поле фантазии для комбинаций, благоприятно влияет на пробуждение и развитие творческого начала [8. С. 12]. И в этом смысле деятельное, активное изучение искусства вообще и музыки в частности – её истории и теории – будет тем «инструментом», который позволит перенастроить личные интенции учащегося с обучения, которое обычно относят к «репродуктивному творчеству», на творчество в собственном и высоком смысле, т.е. деятельности по созданию нового, художественно значимого произведения искусства, в данном конкретном случае спектакля, театрального представления.

Музыкальная педагогика пришла к выводу, что самая эффективная форма освоения музыки и развития художественного дарования – её создание, сочинение [9. С. 329–334]. Это правильно, но в нашем случае нужно добавить – необходима запись сочиненного, что существенно ускоряет процесс постижения музыки. В педагогической практике – для облегчения дела – используют подбор и запись популярных мелодий. Можно этот прием использовать со студентами, но не увлекаясь. Лучше им увлечься собственным сочинением. Лучше и для развития дарования, и для овладения «нотной грамотой», языком музыки, что даст новые импульсы художественному развитию. По моим наблюдениям, студенты театрального факультета, выполняя творческие задания, легко сочиняют мелодии, песенки. Сейчас у каждого есть возможность их записать (на смартфон) и воспроизводить. Возникает вопрос: зачем в современных условиях изучать нотную грамоту? Действительно, аудиофайл прекрасно сохраняет сочиненное. Но запись нот существует не только для того, чтобы сохранить текст. Когда мы записываем, мы продолжаем сочинять, совершенствовать сочиненное, что, в свою очередь, стимулирует образовательные усилия студента по постижению выразительных возможностей музыки.

Обучение сочинительству – творческий процесс, что предполагает педагогическую инициативу, индивидуальный подход, изобретательность. Тут нет места жестким методическим рекомендациям. Наверное, поэтому в книгах по методике обучения ограничиваются лишь общими пожеланиями: дабы развивать творческие задатки ученика, традиционная методика рекомендует педагогу постепенно приобщать его к сочинению музыки, поощряя подбор, импровизацию [10. С. 39]. Возможно, так и нужно работать с детьми, начинающими долгий путь музыкального образования. Со студентами, по понятным причинам, образовательный процесс нужно ускорить. И лучше к сочинительству приступать, начиная «с первого урока». Объясняя метроритм, просить сочинить-придумать и записать ритм стихов, которые стремятся стать мелодией; объясняя звуковысотную и ладотональную организацию – сочинить мелодии и записать; объясняя гармонию, аккорды и функциональную логику – гармонизовать сочиненные мелодии, объясняя конкретную форму – сочинить произведение в этой форме... Материал первого из названных упражнений – стихи (конечно, те, которые ещё не стали всем известной песней!). Стихотворные строки имеют специфический ритм, который поможет начинающему композитору организовать сочиняемую мелодию. Ритм необходимо записать, первоначально определившись с размером. Существует много ритмических вариантов музыкального оформления стиха,

поэтому творчество начинается уже на предварительном, «безмелодийном» этапе (изобретаются ритмические варианты, отбирается лучший и пр.). Когда ритм сочинен, записан и освоен, т.е. несколько раз произнесен со словами (стихи произнесены в ритме – точнее), когда поставлен размер, тогда мелодию сочинить-подобрать легко. Можно для начала держаться одной тональности, начиная и заканчивая мелодию тоникой – нотой «до», например. В качестве сопровождения можно использовать продолжающийся тонический звук, как в «монодиях» эпохи Средневековья. Студенты-театралы, как правило, сочиняют мелодию сразу по прочтении стихов. Проблема – ее записать, продолжив творчество, но проблема эта решается даже первоклассниками. Записанная мелодия станет, в свою очередь, «вызовом» к дальнейшему освоению музыки: гармонии, ибо мелодия «ждет» сопровождения, формы, ибо функциональное определение аккордов суть вызов к созданию структуры, к постижению законов архитектоники как важнейшего элемента и музыки, и театральной постановки.

Творческое овладение азами музыки – ритмом, мелодикой, гармонией, формой – дает возможность перейти к изучению семиотики, выразительных возможностей, специфических характеристик музыки, позволяющей ей существенно дополнять то богатейшее содержание, которое есть в театральном искусстве, т.е. вопросов, непосредственно связанных с задачами профессиональной подготовки режиссеров и актеров.

Осмысление семиотики музыки целесообразно соединить с изучением её истории. Семиотика исследует язык музыки: сумму материальных эстетических знаков (выразительных средств), за которыми в общественном сознании закреплено определенное духовное содержание-значение. Художественный язык является средством художественного мышления и средством общения, т.е. средством, связующим автора художественного произведения с обществом, с публикой. Композитор, сочиняя, использует язык, который сформировался в истории искусства в качестве средства выражения вовне душевно-духовного содержания, что позволяет осуществиться художественной коммуникации. Музыкальный язык, как и язык других видов искусства, суть сложная развивающаяся система, ибо новое произведение искусства в той или иной степени его обогащает.

В системе музыкального языка выявляют три уровня. Первый – элементарный, его составляют простейшие знаки, тот материал, из которого строится форма музыкального произведения. Элементарный состав музыки и богат, и разнообразен, и выразителен. Его составляют тембры, регистры и лады. В художественной культуре даже за элементарными знаками музыкального языка закреплены содержательные ассоциации-значения. Этот вопрос на занятиях должен быть рассмотрен конкретно, с привлечением иллюстраций из истории музыки, например, по следующему «сценарию»:

«Тембры гобоя и кларнета, имеющий сходный диапазон, могут заменять друг друга. Когда композитор выбирает между ними, он руководствуется исключительно соображениями нужной тембральной окраски. Тембр гобоя теплый, чувственный, даже знойный и эротичный. Прекрасно звучит гобой в квартете Моцарта К. 370/368b. Кларнет чуть холодноват, но сказочно-фантастичен. Его тембром «говорит» о себе северная природа, например, в музыке Н.А. Римского-Корсакова. Кларнет незабываемо солирует у того же

Моцарта в квинтете ля мажор K581 (музыка использована в знаменитой постановке „Безумный день, или Женитьба Фигаро“, осуществлённой „Театром сатиры“). Кларнет лучше смешивается с оркестром. Гобой часто солирует, его тембр хорошо прослушивается, пробиваясь сквозь звуковую массу оркестра».

Второй уровень системы музыкального языка образуют «семантические единицы» – интонации, типы мелодий (лирический, драматический и т.д.), жанры (жанровые признаки). Музыкальные интонации генетически восходят к интонациям выразительной речи. Интонация – материализованное в звуках чувство, связанное в речи с «предметным содержанием» слов и словосочетаний. Музыкальная интонация суть материализованное чувство, утратившее предметную конкретность. Но музыкальная интонация, ее чувственный, эмоциональный смысл может быть обозначен словом: мы говорим об интонациях скорби и радости, жалобы и недоумения, вопроса и ответа, т.е. «предметность» может быть привнесена в музыкальную интонацию и не только словом – изобразительный путь также возможен в музыке и часто осуществим (звукоподражание). Самая известная концепция музыки объясняет природу музыки «интонационно»: музыка возникла из выразительной речи, из потребности передать чувство другому человеку. Поэтому музыка родственна театральному искусству.

Многообразные формы-композиции составляет третий уровень художественного языка. Являясь семиотическим знаком, художественная конструкция способна указать на определенное предметное, эмоционально-оценочное, даже идейное содержание, выраженное в музыкальном произведении. Так, структура «пассионов», использованная Бетховеном в финале 31-й фортепианной сонаты, является семиотическим знаком, вполне ясно указывающим на содержательные смыслы произведения, конечно, музыкально образованному слушателю.

Понятно, что прослушивание музыки, в том числе указанных выше музыкальных произведений, – обязательный элемент данной образовательной методики.

Будущему режиссеру нужно учитывать, что музыка не только позволяет засверкать спектаклю новыми яркими эмоциональными красками, не только позволяет воссоздавать мироощущение ушедшей культуры, показать эстетическую прелесть возрожденного прошлого, как в балете П.И. Чайковского «Спящая красавица», музыка, взаимодействуя с остальными элементами театрального представления (сюжетом, игрой актеров, задуманными режиссером мизансценами и конкретными его же постановочными эффектами), сама обретает новый содержательный смысл. Режиссер-постановщик и артисты продолжают творчество композитора, часто представляя музыку «в новом свете». И если «опыт удался», т.е. режиссеру и постановочной группе удалось достичь серьезного художественного результата, критик и просвещенный театральный зритель смогут услышать и по достоинству оценить сделанное. Об этой особенности художественного синтеза ярко свидетельствуют следующие примеры. Так, Адажиетта из Пятой симфонии Г. Малера, благодаря фильму режиссера Л. Висконти, стала «музыкой из фильма «Смерть в Венеции»; «Адажио» из Второй сонаты Бетховена стало после фильма А. Ромма «Адажио из «Гранатового браслета»; хоральная прелюдия Баха «Ich

ruf zu dir, Herr Jesu Christ» («Я взываю к тебе Господь, Иисус Христос»), благодаря фильму режиссера А. Тарковского, стала «прелюдией из Соляриса»; фрагменты из упомянутого выше квинтета (с кларнетом) Моцарта, благодаря знаменитому спектаклю театра «Сатиры» с Андреем Мироновым в роли Фигаро, стали музыкой из спектакля «Безумный день, или Женитьба Фигаро», хотя к опере великого австрийского композитора они не имеют никакого отношения. Таким образом, музыка не только несет некие утвердившиеся в культуре смыслы, не только может в той или иной степени усилить эмоциональную составляющую спектакля, она суть призыв к сотворчеству, она «ждет» обретения новых семантических смыслов. Поэтому талантливый и образованный режиссер не только думает об устоявшихся семантических смыслах используемой музыки, но и творит новые.

Заключая, еще раз подчеркну: предложенный в статье методический подход изучения музыки позволяет быстро освоить элементарную ее теорию и приступить к главному – к изучению семиотики, содержательных смыслов музыкальных знаков. Но главное – он позволяет включить учащегося в творческую работу с музыкальным материалом, что в высшей степени полезно и режиссеру, и актеру, а в современном театре является обязательным профессиональным требованием.

Список источников

1. Вёрман К. Европейское искусство средних веков // Вёрман К. История искусства всех времен и народов : в 3 т. М. : АСТ. 2000. Т. 2. 944 с.
2. Малышев И.В. Эстетика: курс лекций. М. : РАМ, 1994. 186 с.
3. Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч. : в 6 т. М. : Искусство, 1966. Т. 5. 564 с.
4. Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М. : Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
5. Лало Ш. Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм. М. : Труд, 1915. 254 с.
6. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин : Петрополис, 1925. 173 с.
7. Чехов М.А. Путь актера: Жизнь и встречи. М. : АСТ, 2007. 456 с.
8. Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. М. : Республика, 1999. 399 с.
9. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 336 с.
10. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М. : Музыка, 1971. 278 с.

References

1. Vërman, K. (2000) *Istoriya iskusstva vseh vremen i narodov* [History of Art of All Times and Peoples]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: AST.
2. Malyshev, I.V. (1994) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: RAM.
3. Kant, I. (1966) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 5. Moscow: Iskusstvo.
4. Losskiy, N.O. (1998) *Mir kak osushchestvlenie krasoty. Osnovy estetiki* [The World as the Realization of Beauty: Fundamentals of Aesthetics]. Moscow: Progress-Traditsiya.
5. Lalo, Ch. (1915) *Vvedenie v estetiku. Metody estetiki. Prekrasnoe v prirode i iskusstve. Impressionizm* [Introduction to Aesthetics: Methods of Aesthetics, Beauty in Nature and Art, Impressionism]. Moscow: Trud.
6. Lopukhov, F. (1925) *Puti baletmeystera* [The Choreographer's Paths]. Berlin: Petropolis.
7. Chekhov, M.A. (2007) *Put' aktera: Zhizn' i vstrechi* [The Actor's Path: Life and Encounters]. Moscow: AST.
8. Lapshin, I.I. (1999) *Filosofiya izobreteniya i izobretenie v filosofii: Vvedenie v istoriyu filosofii* [The Philosophy of Invention and Invention in Philosophy: Introduction to the History of Philosophy]. Moscow: Respublika.

9. Barenbojm, L.A. (1974) *Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo* [Music Pedagogy and Performance]. Leningrad: Muzyka.

10. Alekseev, A.D. (1971) *Metodika obucheniya igre na fortepiano* [Methods of Teaching Piano Playing]. Moscow: Muzyka.

Сведения об авторе:

Храмов В.Б. – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных дисциплин и спортивной режиссуры Кубанского государственного университета физической культуры, спорта и туризма (Краснодар, Россия). E-mail: valery.khram@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Khramov V.B. – Doctor of Philosophy, Professor, Professor in the Department of Humanities and Sports Directing at the Kuban State University of Physical Education, Sports, and Tourism (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: valery.khram@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 29.01.2025;

одобрена после рецензирования 11.09.2025; принята к публикации 15.10.2025.

The article was submitted 29.01.2025;

approved after reviewing 11.09.2025; accepted for publication 15.10.2025.