

УДК [792.54:782.8.087.68]:792.02

**Михайлова Н.М.**

*Харьковский национальный университет искусств  
им. И. П. Котляревского*

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РЕЖИССЕРСКО-ПОСТАНОВОЧНЫХ РЕШЕНИЯХ ХОРОВЫХ СЦЕН МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

**Михайлова Н.** **Время и пространство в режиссерско-постановочных решениях хоровых сцен музыкальных спектаклей.** Статья посвящена определению роли и функциональности хора в пространственно-временной модели музыкального спектакля в зависимости от режиссерского видения сценической интерпретации литературного первоисточника. Анализируются композиционные уровни пространства спектакля, его временные характеристики, темпоритм сценической постановки на примере современных музыкальных постановок мюзикла «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу. Выявлено, что зачастую именно массовые (хоровые) сцены становятся носителем темпоритма спектакля, основой временных характеристик художественного целого – всей постановки. Обращение же режиссеров к хоровой звучности позволяет рассматривать хор как источник комплексного воздействия на зрителя, а насыщенность драматургии хоровых сцен – в качестве новых, выразительно-изобразительных приемов, позволяющих проявить свое художественное лицо в поисках пространственно-временного эквивалента тому, что отличало бы театральную постановку от литературной первоосновы

**Ключевые слова:** хоровой компонент и его драматургические функции в музыкальном спектакле, пространственно-временные координаты спектакля, режиссерская интерпретация.

**Михайлова Н.** **Часопростір у режисерсько-постановочних рішеннях хорових сцен музичних вистав.** Стаття присвячена визначенню ролі та функціональності хору в просторово-часовій моделі музичної вистави в залежності від режисерського бачення сценічної інтерпретації літературного першоджерела. Аналізуються композиційні рівні простору вистави, її часові характеристики, темпоритм сценічної постановки на прикладі сучасних музичних постановок мюзиклу «Моя чарівна леді» Ф. Лоу. Виявлено, що саме масові (хорові) сцени найчастіше є носіями темпоритму вистави, тлом

тимчасових характеристик художнього цілого – усієї постанови. Звернення режисерів до хорової звучності дозволяє розглядати хор як джерело комплексного впливу на глядача, а насиченість драматургії хорових сцен – в якості нових, виражально-зображальних прийомів, що дозволяють віднайти своє художнє обличчя у пошуках просторово-часового еквіваленту тому, що відрізняло б постанову від літературного першоджерела.

**Ключові слова:** хоровий компонент і його драматургічні функції в музичній виставі, просторово-часові координати вистави, режисерська інтерпретація.

**Mikhaylova N. Time and space in the stage-production decisions of choral scenes of musical performances.** The article is devoted to the definition of the role and functionality of the choir in the space-time model of a musical performance, depending on the director's vision of scenic interpretation of a literary source. There are analyzed composition levels of performance space, its timing, tempo-rhythm of stage production on the example of modern musical productions of the musical "My Fair Lady" by Frederick Loewe.

The aim of the research is to reveal the dramatic fullness of the choral scenes in the context of the director's intention, which anticipates the conceptual idea of an integral space-time model of the play. Thus, the object of our research is the director's vision of the space-time coordinates of the play, and the object is its stage embodiment in the choral scenes of the theatrical production.

Results. Artistic space is not a constant magnitude of the play, it varies and depends on a multitude of components. One of them, of course, is the stage, moreover, according to some concepts, and the auditorium, which allows us to talk about the theater as a single artistic space in which a certain product of theatrical creativity is created and perceived. The scenery, lighting, actors, with their actions and incarnations, the idea of general variability, which is laid in theatricality, leads to the fact that on the stage numerous instant changes in space are created, which, of course, impresses the viewer. The space in the theater closely interacts with time. Sometimes, due to spatial dimensions, time becomes, as it were, "visible and perceptible". Most often this happens when the artistic space changes (changing scenery, characters, etc.). Interacting, time and space create a certain tempo-rhythm of the performance, to which all actions and movements on the stage are subordinated, thanks to which artistic unity and unique style of production are achieved.

The impact of spectacular forms on the viewer prompts an active director's search for an unusual connection of sound, word, light, colour, the action of the real and conditional. A special role in the plays of this type is played by the choral component, the functionality of which is extremely diverse and directly depends on the priority of the director's choice.

The study of the choral component in the genre of the musical made it possible to discover its propensity to transform the mental structure of the play, which entails not only its genre modulations, but also makes adjustments to compositional

form-building principles. The temporal and event series, chosen by the author of the play, largely turns out to be revised, reconstructed. The director, accepting the play as the basis of the future production, often does not change, but only in a different way evaluates the circumstances proposed by the writer. They, depending on the director's production decision, regroup: numbers can be reduced or combined, eliminated or introduced as additional episodes to enhance emotional imagery. It is possible to change the sequence of performance of numbers, transfer of musical material from choral sonority to orchestral, etc. In other words, such a regrouping and reassessment of literary facts, dictated by the super-task of the performance, determines the composition of the production. Thanks to the scenic transposition, the literary primary source "comes to life" in the present time of the theatrical performance, acquiring new qualities—full life-likeness, concentration, saturation of artistic time and its particular features, that spectators become not only witnesses but also, as it were, accomplices in the formation of thoughts, feelings, actions of heroes.

Conclusions. The analysis of the performances revealed that it is often mass (choral) scenes that become the bearer of the tempo-rhythm of the performance, the basis for the temporary characteristics of the artistic whole—the entire production. The appeal of the directors to the choral sound allows us to consider the choir as a source of complex influence on the viewer, and the richness of the drama of the choral scenes - as new, expressive-visual techniques that allow us to show our artistic face in search of a space-time equivalent to what would distinguish the theatrical performance from literary basis. However, we emphasize that the diversity of artistic means is based on a stable combination of unconditional time and conventional space, or rather, on the continuity of the space-time coordinates of the theatrical performance. This is the reason for the artistic expressiveness of the existence of literary heroes on the stage.

The proposed problems of studying the choral component of a musical performance in musical and theatrical genres are productive in the further development of the problems of interaction between the components of the musical theater of the 20th and 21st centuries.

**Keywords:** choral component and its function in the dramatic musical performance, space-time coordinates of the play, the director's interpretation.

**Постановка проблемы.** Театральное искусство XX–XXI веков развивалось и развивается под мощным влиянием идеи взаимного обогащения искусств путем их взаимопроникновения, поиска новых средств выразительности за счет интегративной связи различных видов искусства, определением современной системы искусств, отображающей сложность и многообразность жизни общества и эстетических потребностей современного человека. Очевиден и факт

существования тенденции к сближению между отдельными видами творчества, что позволяет рассматривать синтез искусств как: возможность соединения различных искусств с целью усиления образной выразительности, как процесс взаимообогащения искусств при условии сохранения их автономности и как особый тип художественного творчества, выступающий в виде группы синтетических искусств – театра, кино, цирка и т. д. Подробнее затронутая тема освещена в статье А. Зись [4]

Театр, как синтетический вид искусства, занимает особое положение в классификации пространственно-временных видов искусства, поскольку сценическое действие разворачивается одновременно в двух измерениях – во времени и в пространстве. Обращение режиссеров к хоровой звучности связано со стремлением к обогащению традиционных возможностей драматической сцены и указывает на акцентуацию в современном театре именно режиссерских концепций.

**Анализ исследований и публикаций.** Многочисленная литература, отражающая спектр вопросов, затрагиваемых при изучении музыкального театра как явления музыкально – театрального искусства необычайно многообразна. Исследования явления музыкального театра XX века широко представлены в трудах С. Павлишин, М. Черкашиной-Губаренко, И. Драч, Е. Батовской, Н. Белик-Золотаревой, Л. Бутенко и др. Однако изучение хоровой составляющей музыкального спектакля представлено в большей степени с точки зрения оперного жанра, его же функционирование в других жанрах музыкального театра остается незамеченным.

**Цель исследования** – выявление драматургической наполненности хоровых сцен в контексте режиссерского замысла, предваряющего концептуальную идею целостной пространственно-временной модели спектакля. Таким образом, объектом нашего исследования является режиссерское видение пространственно-временных координат спектакля, а предметом – его сценическое воплощение в хоровых сценах театральной постановки.

**Изложение основного материала.** Художественное пространство – не постоянная величина спектакля, оно видоизменяется и зависит от множества компонентов. Одним из них,

конечно же, является сцена, более того, согласно некоторым концепциям, и зрительный зал, что позволяет нам рассуждать о театре, как о едином художественном пространстве, в котором создается и воспринимается некий продукт театрального творчества. Декорации, освещение, актеры, с их действиями и перевоплощениями, идея общей изменчивости, которая заложена в театральности, приводят к тому, что на сцене создаются многочисленные мгновенные изменения пространства, что, несомненно, впечатляет зрителя.

Пространство в театре тесно взаимодействует со временем. Иногда благодаря именно пространственным измерениям время становится как бы «видимым и осязаемым». Чаще всего это происходит при изменении художественного пространства (смена декораций, персонажей и т. д.). Взаимодействуя, время и пространство создают определенный темпоритм спектакля, которому подчинены все действия и движения на сценической площадке, благодаря чему достигается художественное единство и неповторимый стиль постановки. Таким образом, любой спектакль может быть музыкально организованным, независимо от наличия в нем музыкальных номеров. Именно поэтому понятие «музыкальный спектакль», широко применяемое в театральной среде, зачастую используется в качестве положительной рецензии удачной постановки.

В дальнейших рассуждениях, обращаясь к дефиниции «музыкальный спектакль» мы предлагаем подразумевать произведение театрального искусства, режиссерское решение и сценическое воплощение которого невозможно без соблюдения норм и закономерностей музыкальной драматургии. Более подробно проблематика сложности и многозначности определения музыкального спектакля рассматривается в статье автора «К вопросу дефиниции «Музыкальный спектакль» (на примере музыкально – театральной практики Харькова)» [7].

Музыка – неперемнная и существенная часть пространственно-временной структуры, драматургии всего спектакля. В силу своей ярко выраженной чувствительности и строгой метро-ритмической организации она все чаще становится активным эмоциональным началом, атмосферой спектакля, его дыханием и призвана раскрывать и дополнять сущность драмы. «Можно с полным основанием

утверждать, что музыка в любом драматическом спектакле (даже самом немзыкальном) – «третья строчка» его партитуры (если считать первой – слово, второй – пластику), определяющая его темпоритмическое строение. Музыка (мы имеем в виду так называемую «музыку от театра») еще теснее сплавляет сценическое пространство и время, цементирует их нерасторжимое единство в произведении театрального искусства», – мнение режиссера, театрального педагога, доктора искусствоведения О.Я. Ремез [9, С. 141].

Музыкальность постановки – одно из актуальных требований современного театра, так как именно музыка может придать ему необходимый ритм. Ее функциональность заключается отнюдь не в иллюстрации. Музыка высвечивает суть режиссерского замысла, как нельзя лучше выявляя жанровую природу спектакля.

Фигура режиссера – центральное связующее звено множества театральных коммуникативных цепочек. Режиссерское видение театральной постановки определяет необходимые сценические формы, сценографию, темпоритм, музыкальное и художественное оформление спектакля, что достигается через прочтение драматургического текста, знание возможностей и особенностей труппы при распределении ролей, выявление общей идеи сценического произведения, а также определение характера и рисунка мизансцен, пластики персонажей, динамической напряженности и т. д. – всего того, что создает художественное единство спектакля.

Воздействие зрелищных форм на зрителя побуждает к активному режиссерскому поиску неординарного соединения звука, слова, света, цвета, действия реального и условного. Особую роль в спектаклях такого типа играет хоровой компонент, функциональность которого необычайно разнообразна и напрямую зависит от приоритетности режиссерского выбора. Именно массовые хоровые сцены, зачастую, становятся носителем внутреннего ритма спектакля.

Коснемся вопроса драматургической наполненности хоровых сцен на примере наиболее популярного, имеющего несомненный успех у зрителя жанра музыкального спектакля – мюзикла.

Мюзиклам свойственна насыщенность действием и ритм его, чаще всего, создается блистательно выполненными массовыми сценами. Действенные, тщательно разработанные ансамблевые и хоровые

сцены по-новому трактуют драматургическую нагрузку хора в спектакле. Хор используется не только как «голос среды», в которой происходит действие, но и как средство ее (среды) характеристики, а также как характеристика самого места действия. Зачастую хоровой компонент задействован как драматургический способ отстранения действия перед кульминационным всплеском или осуществляющий функцию драматургического «усилителя» – контраста действию. Однако, с появлением в мюзикле режиссера-хореографа, хор приобретает новое качество, отличающее его от других жанров музыкального театра, – новую пластическую характеристику. Стремясь органично влить хореографию в массовые сцены, хореографы используют весь арсенал доступных средств, создавая танцы на основе движений, подмеченных в самой гуще жизни, а также движений, характерных для определенных профессий. Таким образом, к эмоционально-выразительной функции хора добавляется пластически-изобразительная.

Артист хора в мюзикле полноправный член театрального братства на сцене. Он двигается, танцует, поет также часто, как и все остальные участники спектакля, но делать это ему гораздо сложнее, так как он не один и добиться синхронности с остальными участниками действия в танце, как и чистоты унисона в вокале, очень сложно. Возможно, именно с этим связано некое упрощение хоровых партий в некоторых мюзиклах. Зачастую режиссерская концепция постановки мюзикла предполагает смену актерских амплуа артиста хора (трансформацию хорового компонента) и решение новых драматургических задач.

Рассмотрим пространственно-временной контекст режиссуры мюзикла «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу на примерах спектакля в постановке режиссеров А. Клейна на сцене Харьковского академического театра музыкальной комедии и Е. Гимельфарба на сцене Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева.

Постановка А. Клейна концептуально отличается от множества традиционных сценических воплощений мюзикла «Моя прекрасная леди». Режиссер вовлекает в театральное действие все художественное пространство театра. Актеры свободно

перемещаются по зрительному залу, плавно переходящему в сцену благодаря декоративным мостам, появляются на балконах, входят и уходят в фойе театра, создавая некую иллюзию перспективы происходящего за пределами видимости зрителей. Активно использована режиссером и световая палитра красок, позволяющая создавать игру светотени, создающая дополнительный объем декорациям. Все перестановки на сцене вплетены в действие, не нарушая его временной ход. Тщательно разработанные мизансцены массовых сцен, в основном с участием хора, позволяют воссоздать атмосферу Лондонских улиц, весенних скачек в Аскоте, бала в посольстве. Даже при отсутствии музыкального материала хор активно задействован на сцене в образе различных социальных групп: уличная толпа, слуги, высший свет. Темпоритм спектакля, изначально заложенный в массовых сценах активно поддерживается современной хореографией, сопровождающей каждый вокальный эпизод. Не является исключением и хор, с той лишь разницей, что все танцевальные движения исполняются артистами хора, а не танцевальной группой. Режиссер очень свободно интерпретирует музыкальную партитуру мюзикла, добиваясь ощущения временных скачков пространства за счет перестановки, сокращения или объединения вокальных номеров. Так №19, №22 значительно сокращены, а №4 объединен с №6 «Если повезет чуть-чуть...» и, несмотря на отсутствие хоровой партии в clavire в №4, режиссером добавлен хор, танцующий и подпевающий Альфреду Дулиттл с друзьями, подчеркивающий атмосферу праздности беззаботности и безопасности.

Еще одной особенностью постановки является задействование хора в образе бесстрастного комментатора происходящих событий, констатирующего течение времени («Ах, профессор Хиггинс!»). Для создания эффекта «стоп-кадра» на сценической площадке и параллельного продолжения действия режиссером использовано пространство двух балконов по обе стороны зрительного зала, на которых находятся группы хора. Следует отметить сложность исполнения хоровых партий в столь необычных акустических условиях. Использован в спектакле и такой прием как звучание закулисного хора «Еще совсем немного...» исполняемого смешанным



хором, (в clavire – однородный мужской). Как и в №4 режиссер дополняет вокальную партию Альфреда Дулиттл хоровым звучанием на протяжении всего номера. Хор, олицетворяя толпу, весело пляшет, подпевая герою, создавая веселое и непринужденное настроение.

К сожалению, остается загадкой отсутствие в этой постановке одного из самых известных и популярных номеров «Вот это было б здорово!», в котором немаловажную роль играет хор, дополняющий и обогащающий новыми тембральными красками характеристику главной героини Элизы Дулиттл.

Режиссерская концепция А. Клейна несомненно направлена на разрушение замкнутости сценического пространства, что в свою очередь позволяет вовлечь зрителя непосредственно в процесс самого действия, вызывая неподдельные эмоции и соучастие.

Очень необычен, на наш взгляд, спектакль «Моя прекрасная леди» в постановке режиссера Е. Гимельфарба на сцене Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева. Уникальность спектакля заключается в использовании особых, присущих только театру кукол средств художественной выразительности: различные системы кукол, подвижные детали костюмов и декораций, сценическое взаимодействие актёров-кукловодов с куклами.

Специфика театра кукол (отсутствие оркестра, локальность сценического пространства, камерность и ограниченность певческого диапазона актеров) внесла коррективы и в музыкальную составляющую спектакля. Музыка к спектаклю аранжирована Г. Гуриненко и звучит в записи. Большинство вокальных номеров исполняются под фонограмму («Вот это было б здорово...», «Если повезет чуть-чуть...», «Ах, профессор Хиггинс...»), однако использован и «живой звук» («Только женщину пусти...»), и чередование «живого» и фонограммного звучания («Подожди, Генри Хиггинс»). Небольшое количество актеров, задействованных в спектакле, позволяет говорить о, скорее, функциональности вокального ансамбля, нежели хора. Деактуализация хора как воплощения массовости действия приводит к его камернизации.

Однако драматургическая нагрузка ансамблевых номеров в спектакле практически неизменна: воссоздание атмосферы времени

и места действия (Лондонские улицы, скачки в Аскоте, бал в посольстве), характеристика различных социальных групп (уличная толпа, разносчики газет, слуги, высший свет), комментарии к событиям как видимым, так и невидимым зрителю (рассказ слуг о процессе обучения Элизы Дулиттл).

Ограниченность сценического пространства побуждает режиссера к применению весьма нестандартных приемов в области сценографии. Один из них – использование техники анимации (оживления предмета) – существенно увеличивает возможности художественного оформления спектакля. На сцене вдруг оживают декорации, переходя из пассивного состояния в активное, изменяя статус второстепенного вспомогательного компонента на ведущий. Широко использован прием пантомимы (иллюстрация мыслей главной героини «Подожди, Генри Хиггинс...»). Постоянно присутствующая на сцене труппа актеров (в качестве кукловодов, аниматоров, танцоров и т.д.), перевоплощаясь в те или иные образы, создает иллюзию постоянно изменяющегося пространства плавно вливающегося в общий временной поток сценического действия.

Следует отметить, что все музыкальные номера сопровождаются хореографией, создающей художественный образ посредством танцевальных движений или дополняющей вокальную характеристику действующих лиц пластической.

Интересно режиссерское решение развития образа главной героини – Элизы Дулиттл. Вначале спектакля – перчаточная кукла, в процессе обучения – марионеточная, по окончании обучения – тростевая и в момент выхода в свет – живой план. Эволюция куклы символизирует постепенное перерождение Элизы из уличной цветочницы в великосветскую даму.

Подчеркнем, постановка мюзикла в сценических условиях театра кукол нуждается в особой актерской «универсальности», поскольку предполагает быструю смену сценических амплуа: задействование актера в качестве кукловода, драматического актера, танцора, исполнителя сольных и ансамблевых номеров. Уменьшение же количества музыкальных номеров, упрощение зрелищной стороны спектакля позволяет говорить о жанровой модуляции: из мюзикла – в музыкальную комедию.

**Выводы.** Таким образом, изучение хорового компонента в жанре мюзикла позволило обнаружить его склонность к преобразованию ментальной структуры спектакля, что влечет за собой не только его жанровые модуляции, но и вносит коррективы в композиционные формообразующие принципы. Временной и событийный ряд, избранный автором пьесы, в значительной мере оказывается пересмотренным, перестроенным. Режиссер, принимая пьесу как основу будущей постановки, зачастую не изменяет, а лишь по-иному оценивает предложенные писателем обстоятельства. Они, в зависимости от режиссерско-постановочного решения перегруппировываются: номера могут быть сокращены или объединены, исключены или введены как дополнительные эпизоды для усиления эмоциональной образности. Возможно изменение последовательности исполнения номеров, перенос музыкального материала из хоровой звучности в оркестровую и т. д. Иными словами, такая перегруппировка и переоценка литературных фактов, продиктованная сверхзадачей спектакля, и определяет композицию постановки. Благодаря сценическому переложению литературный первоисточник «оживает» в настоящем времени театрального представления, приобретая новые качества – полное жизнеподобие, концентрированность, насыщенность художественного времени и той еще его особенности, что зрители становятся не только свидетелями, но и как бы соучастниками процесса формирования мыслей, чувств, поступков героев.

Анализ спектаклей выявил, что зачастую именно массовые (хоровые) сцены становятся носителем темпоритма спектакля, основой временных характеристик художественного целого – всей постановки. Обращение же режиссеров к хоровой звучности позволяет рассматривать хор как источник комплексного воздействия на зрителя, а насыщенность драматургии хоровых сцен – в качестве новых, выразительно-изобразительных приемов, позволяющих проявить свое художественное лицо в поисках пространственно-временного эквивалента тому, что отличало бы театральную постановку от литературной первоосновы.

Однако подчеркнем, что все многообразие художественных средств базируется на устойчивом сочетании безусловного времени

и условного пространства, вернее, на неразрывности пространственно-временных координат театрального спектакля. Именно этим обусловлена художественная выразительность существования литературных героев на сценической площадке.

### **Перспектива дальнейшей разработки темы.**

Представленный анализ музыкальных спектаклей, несомненно, будет интересен не только театральным режиссерам, но и театроведам и искусствоведам, поскольку отражает жанровую ситуацию в современном музыкальном театре. Предложенная проблематика изучения хоровой составляющей музыкального спектакля в музыкально-театральных жанрах продуктивна в дальнейших разработках проблем взаимодействия компонентов музыкального театра XX – XXI веков.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія мої») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.М. Батовська. ? Одеса, 2005. ? 16 с.
2. Белік Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. / Н. А. Белік. ? Харків : Крок, 2003. ? 208 с.
3. Бутенко Л. М. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. М. Бутенко. ? Київ, 2001. ? 16 с.
4. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Зись // Взаимодействие и синтез искусств : [сборник / ред. кол.: Д. Д. Благой и др.]. — Л., 1978. — С. 5 – 20.
5. Лоу Ф. Моя прекрасная леди [клавир] /Ф. Лоу; муз.комедия в 2 д., 18 к. по пьесе Б.Шоу «Пигмалион»; либр. и стихи А.Дж.Лернера, русский текст Р.Сефа Г.Алперс и В.Луи, текст песен Р.Сефа. – М. : Музыка, 1967. – 268 с.
6. Межибовская Р. Играем мюзикл. – М. : Сов. Россия, 1988. – 96 с.
7. Михайлова Н.М. До питання дефініції «музичний спектакль» (на прикладі музично-театральної практики Харкова) / Н.М.Михайлова // Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського [Науковий журнал; гол.ред.В.ІРожок]. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. – №3 (4). – С. 36 – 42.
8. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. — К. : Муз. Україна, 1980. — 212 с.
9. Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. Учеб. пособие для студентов теат. вузов и ин-тов культуры. / О. Я. Ремез. — М.:

Просвещение, 1983. — 144 с.

10. Сахновский В. Г. Работа режисера / В. Г. Сахновский; ред. Н. Зограф. ? М. ; Л. : Искусство, 1937. ? 286 с.

11. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Ю. О. Станішевський ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; ред. Л. І. Козленко. — К. : Наукова думка, 1982. — 279 с.

12. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру / М. Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал / [редкол.: В. І Рожок (гол. ред.)]. — К., 2009. — № 3 (4). — С. 17–22.

## REFERENCES

1. Batovs'ka O. M. Dramaturhiya khorovykh stsen v operakh V. Hubarenka (na prykladi «Zahybel' eskadry», «Pam'yatay mene», «Viy», «Zhadayte, bratiya moi») : avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / O.M. Batovs'ka. ? Odesa, 2005. ? 16 s.

2. Byelik N. A. Operno-khorova tvorchist' ukrayins'kykh kompozytoriv 80 – 90-kh rokiv XX st. / N. A. Byelik. ? Kharkiv : Krok, 2003. ? 208 s.

3. Butenko L. M. Funktsiya khoru v dramaturhii suchasnoho opernoho spektaklyu : avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / L. M. Butenko. ? Kyiv, 2001. ? 16 s.

4. Zys' A. Teoretycheskiye predposylky synteza yskusstv / A. Zys' // Vzaymodeystvye y synteze yskusstv : [sbornyk / red. kol.: D. D. Blahoy y dr.]. — L., 1978. — S. 5–20.

5. Lou F. Moya prekrasnaya ledy [klavyr] / F. Lou; muz.komedyya v 2 d., 18 k. po p'ese B.Shou «Pyhmalyon»; lybr. y stykhy A.Dzh.Lernera, russkyy tekst R.Sefa H.Alpers y V.Luy, tekst pesen R.Sefa. — M. : Muzyka, 1967. — 268 s.

6. Mezhybovskaya R. Yhraem muzykl. — M. : Sov. Rossyya, 1988. — 96 s.

7. Mykhaylova N.M. Do pytannya defynitsiyi «muzychnyy spektakl» (na prykladi muzychno-teatral'noyi praktyky Kharkova) / N.M. Mykhaylova // Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im.P.I.Chaykovs'koho [Naukovyy zhurnal; hol.red.V.I Rozhok]. — K. : NMAU im. P.I.Chaykovs'koho, 2009. — №3 (4). — S. 36–42.

8. Pavlyshyn S. Zarubezhnaya muzyka XX veka. Puty razvytyya. Tendentsyy / S. Pavlyshyn. — K. : Muz. Ukrayina, 1980. — 212 s.

9. Remez O. Ya. Masterstvo rezhysera: Prostranstvo y vremya spektaklya. Ucheb. posobye dlya studentov teat. vuzov y yn-tov kul'tury. / O. Ya. Remez. — M.: Prosveshchenye, 1983. — 144 s.

10. Sakhnovskyy V. H. Rabota rezhysera / V. H. Sakhnovskyy; red. N. Zohraf. ? M. ; L. : Yskusstvo, 1937. ? 286 s.

11. Stanishevs'kyy Yu. O. Rezhytura v suchasnomu ukrayins'komu muzychnomu teatri / Yu. O. Stanishevs'kyy ; In-t. mystetstvoznavstva, fol'kloru ta etnografii

im. M. T. Ryl's'koho ; red. L. I. Kozlenko. — K. : Naukova dumka, 1982. — 279 s.

12. Cherkashyna-Hubarenko M. R. Deyaki tendentsiyi rozvytku suchasnoho opernoho teatru / M. R. Cherkashyna-Hubarenko // Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho : nauk. zhurnal / [redkol.: V. I Rozhok (hol. red.)]. — K., 2009. — № 3 (4). — S. 17–22.