

Деркач Л. А.

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ РОЛЕВОГО ПРИНЦИПА ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА ВЛАДИМИРА ПТУШКИНА «ЗАБАВНЫЕ КАРТИНКИ»

УДК 784.13:781.68

Деркач Л. А. **Функционирование ролевого принципа при исполнении вокального цикла Владимира Птушкина «Забавные картинки».** В статье проанализировано действие ролевого принципа в вокальном цикле В. Птушкина «Забавные картинки». При работе над этим произведением исполнителям нужно добиваться яркой и естественной репрезентации характера каждого из многочисленных персонажей, воссоздания присущего ему типа движения. Драматургия в каждой песне подчиняется сюжету, процесс развития строится на диалогах, взаимоотношениях «героев». Поэтому и вокалисту, и пианисту по ходу исполнения необходимо постоянно перевоплощаться, неоднократно «менять роль». Ролевое взаимодействие осуществляется и внутри партии вокалиста (горизонтальная проекция), и между пианистом и вокалистом (вертикальная проекция). На основе анализа авторского текста предлагается исполнительская версия произведения, в которой акцентируются выразительные средства и приемы, необходимые для реализации данного принципа. «Смена роли» может происходить путем изменения артикуляции, динамики, регистра, тембра, ритмического рисунка, метра, агогики.

Ключевые слова: ролевой принцип, вокальный цикл, диалогичность, характер музыкального персонажа.

Деркач Л. А. **Функціонування ролевого принципу при виконанні вокального циклу Володимира Птушкіна «Забавні картинки».** У статті проаналізована дія ролевого принципу у вокальному циклі В. Птушкіна «Забавні картинки». У процесі роботи над цим твором виконавцям потрібно досягати яскравої та природної репрезентації характеру кожного з численних персонажів, відтворення рухового типу, притаманного йому. Драматургія у кожній пісні підпорядковується сюжету, процес розвитку будується на діалогах, взаємодії «героїв». Отже й вокалісту, і піаністу по ходу виконання необхідно постійно перевтілюватися, неодноразово «змінювати роль». Рольова взаємодія здійснюється і всередині партії вокаліста (горизонтальна проекція), і між піаністом та вокалістом (вертикальна проекція). На основі аналізу авторського тексту запропоновано виконавську версію твору, у котрій акцентовано виконавські засоби та прийоми, необхідні для реалізації цього принципу. «Зміна ролі» може відбуватися шляхом зміни артикуляції, динаміки, регістру, тембру, ритмічного малюнка, метра, агогіки.

Ключові слова: ролейовий принцип, вокальний цикл, діалогічність, характер музичного персонажу.

Derkach L. The functioning of the role principle in the performance of the vocal cycle “Funny Pictures” by Vladimir Ptushkin. This article explicates the functioning of the role principle in the vocal cycle “Funny Pictures” by V. Ptushkin. While working on this piece, the performers have to master the bright and natural representation of various characters’ temper, the recreation of respective types of movement. The dramaturgy of each song is subject to the plot, as the development of song is based on the dialogues, the relationships of “heroes.” Therefore, both vocalist and pianist during the performance constantly have to reincarnate, “changing roles” for several times. The role interaction takes place in the part of vocalist (the horizontal projection), as well as between the pianist and the vocalist (vertical projection). On the basis of the author’s version of the text the performance version is proposed, with the accent on the expressive methods necessary for the realization of the given principle. The “role change” can happen by the means of changes of articulation, of dynamics, of register, of timbre, of rhythmical pattern, of meter, of agogics.

Keywords: role principle, vocal cycle, dialogicity, the musical character.

Постановка проблемы. Актуальность. Мир детства, недосяжимый для взрослых, тем не менее, настойчиво манит человека на протяжении всей его жизни. С одной стороны, это — воспоминание о беззаботном солнечном мире, с другой — нить, соединяющая различные поколения. Детство — особый мир, яркий, красочный и выразительный. Чтобы описать его, нужен особый язык — естественный, доверительный, лаконичный и колоритный. Этим языком блестяще владели Р. Шуман («Детские сцены») и П. Чайковский («Детский альбом»), К. Дебюсси («Детский уголок») и Ф. Пуленк («Соломинка»), М. Равель («Дитя и волшебство») и Л. Бернштейн (Пять детских песен»). В украинской музыке произведений для детей и для взрослых о детстве тоже немало — вспомним детские оперы Н. Лысенко, вокальные циклы Л. Ревуцкого («Сонечко») и М. Карминского («Веселый Карандаш»), фортепианный цикл В. Косенко «24 детские пьесы» и другие.

Секретом «говорить на языке ребенка», безусловно, владеет Владимир Михайлович Птушкин — харьковский композитор, народный артист Украины, профессор и заведующий кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского, Лауреат Международных конкурсов композиторов (1996, 2004), обладатель Муниципальной премии имени И. Слатина (1998), премий «Народные признания» (2007), имени В. Косенко (2007), имени Б. Лятошинского (2011).

На примере его вокального цикла «Забавные картинки» мы попытаемся выявить специфические особенности, отличающие музыку, темой которой является детство, и обозначить задачи, возникающие перед исполнителями в процессе работы над произведениями данного рода.

Связь с научными или практическими задачами. Работа может быть использована в практике интерпретирования и исполнения камерной музыки.

Анализ последних исследований и публикаций. В процессе подготовки статьи в фокусе нашего внимания оказались исследования, посвященные воплощению темы детства в творчестве В. Птушкина (статьи С. Белокур, Е. Михалевой, интервью Т. Адамович с композитором), а так-

же — роли театрального начала в стилистике харьковского творца (работы Н. Михайловой).

Цель статьи — раскрыть суть принципа исполнительского перевоплощения (ролевого) в вокальном цикле В. Птушкина «Забавные картинки» и обозначить исполнительские приемы, необходимые для его реализации.

Изложение основных материалов исследования. Владимира Птушкина, в творческом багаже которого симфония, концерт для симфонического оркестра, сюиты, составленные из театральной музыки, сонаты для скрипки и фортепиано, для альты и фортепиано, для кларнета и фортепиано, камерно-вокальные и хоровые произведения, часто называют «украинским Шаинским». Е. Михалева замечает: «Из-под пера Владимира Птушкина, как из рога изобилия, сыплются самые разные сочинения для фортепиано, виолончели, органа, театральная музыка, а главное — замечательные песни для детей, которые запела вся детвора Украины и России. Да и как не запеть, если композитор рассказывает такие удивительные истории из своей собственной жизни и жизни твоих друзей. А главное, он знает, какие выдумщики дети, какая у них богатая фантазия. Поэтому и обратился к поэзии Бориса Заходера, где нашел страну — Вообразию. Птушкинские песни для детей — настоящее царство фантазии, где Эник-Беник мечтает, чтобы “клякса вернулась в чернила, а мыльный пузырь возвратился бы в мыло”, где злые грабители похищают луну, а “ботинок с черным язычком с утра лакает молочко”. В них столько выдумки, юмора и озорства, что их с удовольствием поют везде и повсюду почти все украинские детские коллективы» [7].

Действительно, музыка для детей о детстве занимает значительное место в списке произведений композитора: это — мюзиклы «Ну, Гулливер», «Солдат и Настенька», «Приключения Бартеши», музыкальная сказка «У лукоморья дуб зеленый», циклы пьес «Фортепианная музыка для детей», «По страницам Детского альбома Чайковского», сочинения для детского хора (в том числе хоровой цикл «В Стране Вообразии»), вокальный цикл «Забавные картинки».

Цикл «Забавные картинки» для сопрано и фортепиано, на стихи французских поэтов (П. Монанто, М. Карема, А. Атсенвиле), был создан в 1983 году. Само название предполагает, что в произведении присутствует скрытая театральность, зрелищность, визуальное начало, которые многократно усиливают эффект воздействия на восприятие слушателя.

И это не удивительно. По заказам разных театров Украины В. Птушкин написал музыку к 30 драматическим спектаклям. «Можно ли было не приветствовать молодого композитора, если его музыка не только дополняла спектакль, высвечивала его тональность — она становилась и действующим лицом, ярким, запоминающимся.

И как только В. Птушкин объединял свои лучшие номера театральной музыки в сюиты, они незамедлительно попадали на концертную эстраду, радуя слушателей своей непосредственностью высказывания, проникновенными лирическими страницами, доброй улыбкой. Кроме того, она сама представляла героев “Сказки о рыбаке и рыбке” Пушкина, “Мертвых душ” Гоголя, “Мещанина во дворянстве” Мольера, музыка делала их живыми, осязаемыми», — подчеркивает Е. Михалева [7]. Так появились сюиты для фортепиано в 4 руки («Мещанин во дворянстве», «Виндзорские проказницы», «Гулливер»), песни из спектакля «Предел возможного» и др.

Более того, игра как способ самовыражения, присуща стилю композитора вообще. Характеристичность образов, богатая тембровая палитра, контрастность сопоставлений отличают произведения В. Птушкина. В его театрально-музыкальных постановках (в частности, в музыкальной сказке «Огромный малыш Гулливер»), по наблюдениям Н. Михайловой, даже хор выполняет «ролевою функцию». «Ее сущность — в доминировании хорового компонента в драматургических режиссерских решениях музыкального спектакля, что выражается в использовании хора как основы музыкальной драматургии спектакля, главного действующего лица, ведущего средства музыкальной выразительности. При этом роль хора в структуре музыкального спектакля является мобильной (возможны изменения самого хорового компонента «изнутри», изменения количественного состава исполнителей, смена актерских амплуа), что одновременно указывает на возможность трансформации ролевой функции хора в различных жанровых вариантах театрально-музыкальной постановки» [5: 290].

Те же особенности присущи циклу «Забавные картинки», что выдвигает перед исполнителем-интерпретатором задачи не только вокально-технического, но и актерского порядка, направляет их творческую энергию на поиск соответствующих выразительных средств и исполнительских приемов для воплощения данной специфики.

Обратимся к тексту вокального цикла. Произведение состоит из шести песен («Земля прекрасна», «Врунишки», «Пузырек с чернилами», «Вежливые жучки», «Белье и ветер», «Мой друг — Солнце»). Каждая песня имеет свой облик. Под нотными знаками в этом тексте прячется множество персонажей из мира, увиденного глазами ребенка, — Дрозд, Улитка, фантазеры, Козлята, замки, Белые Медведи, Жучки, Ветер, «зеленые Штаны дрыгают ногами», «чинные Простыни» «бросают строгие взгляды»...

В песне № 1 «Земля прекрасна» на слова П. Монанто действуют два персонажа — Дрозд и Улитка. Оба героя репрезентируют два разных

взгляда на красоту земли, что находит музыкальное воплощение в их репликах.

Партия Дрозда воплощает спокойный уверенный оптимизм (тональность До-мажор, мерное движение *Andante* в размере 4/4, двойной органнй пункт в басу фортепианной партии). Мелодия написана в удобном для сопрано диапазоне (соль первой октавы — фа второй октавы), где голос звучит свободно и выразительно. Она начинается из тонального центра (до второй октавы), постепенно расширяя свой диапазон до септимы, словно «восторгаясь» бескрайним простором. Тема насыщена уверенными квартовыми интонациями и широкими скачками (м7). Для точного исполнения скачков можно мысленно ориентироваться на скрытые в теме (такты 5–8) подголоски: восходящий (до–ре–фа–ми) и нисходящий (до–си–ля–соль). Особую интонационную трудность представляет ход по звукам Д7 с альтерированной второй ступенью (такты 11–12) — ее нужно спеть «остро», несколько выше, чем хочется, как бы «притягивая» к последующей «ми». Этот эпизод исполняется светлым тембром, на улыбке, с ясной близкой артикуляцией (особенно актуальной в контексте тихого звучания).

Контрастным эпизодом является партия Улитки, начало которой отмечено «ползущей» фактурой у фортепиано, появлением ля-минора и его постоянным подчеркиванием (движение по трезвучию у сопрано). Это — уже другая роль. Вокальный тембр приобретает более «темный», матовый оттенок, который достигается некоторым углублением и округлением звука. Характерным моментом являются многочисленные «речевые» микронюансы, которыми наполнена вокальная партия: Улитка торопливо (*accel.*) «соглашается», что земля прекрасна (ее реплика «разорвана» робкими паузами), после чего, тихо и мечтательно (*piano, ritenuto*) выражает свою позицию — «но лучше под дождем» (зыбкость дождевого пейзажа передается трелями в партии фортепиано). Определенную сложность представляет эта последняя фраза, так как восходящий скачок на кварту сопровождается филированием в рамках *piano, ritenuto*, с фермой на последнем выдержанном звуке. Качественное исполнение этой фразы достигается усиленной работой диафрагмы и правильным распределением дыхания.

Но «радужное» восходящее *glissando* на *crescendo* словно «распахивает окно» в огромный мир — звучит примиряющая обе стороны реприза (кульминация песни), как гимн свету и красоте (широкие ходы в высоком регистре на *fortissimo*). Сопрано поет здесь полным голосом, плотным звуком на опоре. Для преодоления эффекта «заваливания» низких звуков в изломанной линии необходимо сохранять высокую вокальную позицию. «Неожиданный» си-бемоль, появившийся в мелодии, еще раньше возникает в гармонии у фортепиано (на эту гармонию и следует ориен-

тироваться). Финал песни отмечен характерным стилистическим приемом В. Птушкина — *subito piano* с последующим резким *crescendo* на восходящем мелодическом движении (как росчерк пера). Этот прием обостряет внимание слушателей и, одновременно, вносит ощущение финальности. Вокалисту в заключительной фразе необходимо правильно рассчитать дыхание, с учетом последней ноты, которая звучит три полных такта с фермой.

В следующей песне «Врунишки» (№ 2) на стихи Мориса Карема действуют сразу четыре персонажа — три фантазера (врунишки) и резонер. Притягательное обаяние мира фантазии выражено в музыке с помощью сочетания различных средств: двойственность фантазии (которая не является реальностью) проступает сквозь «размытые контуры» секунд, «неустойчивую диатонику» верхнего тетрахорда Ре-мажора, который лежит в основе мелодии песни; изящество вымысла представлено вальсовой фактурой, размером $\frac{3}{4}$, обозначением характера исполнения (*Andante con moto, grazioso, elegante*).

Реплика первого «врунишки» строится по следующему принципу: из постепенного движения «прорастают» широкие мелодические ходы, которые плавно спускаются по звеньям секвенции — он будто увлекается полетом собственной фантазии, уносясь вместе с ней в выдуманный мир. Интонационно партия первого «врунишки» содержит множество сложностей — движение по хроматизмам, скачки на септимы в разных направлениях. Проблема точного интонирования в этой песне очень актуальна — в тактах 13–16 мелодию нужно осторожно «спускать» по полутонам. Последующая фраза «три маленьких утенка» представляет собой сложную изломанную линию, в которой присутствуют хроматизмы и скачки. Эту фразу нужно мыслить как нисходящую секвенцию из двух звеньев. Как и в первой песне, здесь легко обнаружить скрытые голоса, звуки которых можно мысленно связывать между собой. Весь пассаж исполняется в высокой позиции, без утяжеления нижних нот. «Возвращение» в мир реальности происходит путем резкого контраста: внезапная энгармоническая модуляция (Ре-мажор — си-бемоль-минор), смена метра (4/4), остановка ритмического движения, общее *ritenuto, diminuendo*. Для точного и чистого интонирования этого сложного перехода (фа-диез — до-диез — си-бемоль) нужно мысленно сделать энгармоническую замену: последний звук предыдущей фразы (на слог «ка» в слове «утенка») можно представить как тонику Фа-диез мажора, и от нее спеть мажорное трезвучие, а затем фа-диез перевести в фа-бекар по полутонам (на слове «шоколадки»). Точно так же осуществляется переход к следующему разделу песни — связывается последняя нота предыдущей фразы (фа-бекар) с первой

нотой нового раздела (фа), от которой опять же строится полутон вниз.

Второго «врунишку» можно назвать «задавакой»: он будто стремится «переплюнуть» первого рассказчика дерзкими мелодическими скачками (в диапазоне децимы) на *forte* в гармонии До-мажора, доказывая, что его история лучше и правдивее. Интонационные трудности усугубляются здесь тем, что гармонии в партиях сопрано и фортепиано не совпадают. Интонационные изломы (ходы на $ув4$, $ув2$, нисходящие $м7$) дополняются в этом разделе регистровыми сложностями (упомянутые ранее скачки на словах «вот чудо!»), которые требуют применения техники оперного пения с максимальным поднятием неба и опусканием нижней челюсти (это поможет сгладить регистровый разрыв и переход из грудного резонатора в головной). Нисходящая $м7$ (на словах «как муравьи») тоже может быть представлена иначе — звук «ми» можно спеть как вводный тон к Си-бемоль мажору, а не выполнять неудобный скачок на септиму. Следующий проблематичный ход на словах «катали на спине» можно петь вниз по звукам уменьшенного септаккорда (только сознательно «остро завывая» заключительный соль-диез). Размашистые интонации характерны в этом эпизоде и для партии фортепиано. Неустойчивые интонационные ходы в партии сопрано (с опорой на уменьшенный секстаккорд и интонацию ниспадающей малой септимы) «выдают» подтекст небылицы. Большое значение для реализации ролевого принципа имеет артикуляция, различная для каждого персонажа: реплика первого «врунишки» исполняется *legato*, реплика второго — *portamento*, что придаст звучанию иронический оттенок.

Вальс третьего «врунишки» можно назвать «упоительным» (мир фантазии покоряет воображение): возвращается размер $3/4$, фортепианная партия представлена «фейерверком» шикарных пассажей, взлетающих через всю клавиатуру к мелодическим вершинам-кульминациям (*sf*), у сопрано встречаются ходы на $ум8$, $м9$, $м7$. Средствами акцентуации, динамики и агогики композитор акцентирует абсолютно неправдоподобные детали «правдивой истории»: «три маленьких сосиски», которые «из камешков варили на небе варенье». В плане интонирования сохраняются те же проблемы — сложные ходы, требующие тщательного впеваания. Чтобы облегчить задачу, вокалисту можно некоторые из них можно энгармонически переосмыслить, в других — найти в них скрытые подголоски, иногда — ориентироваться на гармонию фортепиано, но в отдельных случаях их придется просто выучить.

В трех тактах *Темпо I* («А я», «а я», «а я»), «выпадающих» из контекста по всем параметрам (темп, рассредоточенный тип фактуры, $4/4$) перед мысленным взором еще раз возникает картинка трех соперничающих фантазеров. Вокальная

партия представляет собой последовательность тритонов, но здесь легко ориентироваться по фортепианным гармониям.

Для песни «Врунишки» характерен еще один нюанс: реальность представлена размером $4/4$, а страна Вообразия — размером $3/4$.

В репризе-резюме на сцену выходит Резонер. Его партия, несмотря на интонационное сходство с партией первого «врунишки», лишена агогических отклонений, построена на сквозной крещендирующей динамике — этот герой живет в реальном мире, без фантазий и иллюзий. В финале В. Птушкин повторяет свой «фирменный» росчерк: *subito piano* — и резкое *sf*.

Третья песня — «Пузырек с чернилами» на слова М. Карема. Атмосфера фокуса («Из пузырька с чернилами я все достать могу») рождается с первых звуков песни благодаря мажоро-минорным сопоставлениям с одновременной энгармонической заменой (сопоставление Ре-бемоль мажор — до-диез минор мы заменяем на Ре-бемоль мажор — ре-бемоль минор), что значительно облегчает интонирование. Ладогармонические трансформации (энгармонические сопоставления, тоновые сдвиги) создают «волшебный» характер этой песни. Быстрые пассажи по звукам трезвучий требуют от вокалиста продуманного распределения дыхания, четкой и выразительной артикуляции в речевой позиции. Финал песни, где рассказ сменяется непосредственным обращением героя к публике («не будьте же лентяями, учитесь рисовать»), вновь построен на характерном для коды приеме контраста (*subito piano* с последующим резким *crescendo*).

В песне «Вежливые Жучки» (сл. М. Карема) необходимо создать образ неуклюжей предупредительности, — несколько старомодной и квазиизящной. Такой образ вокалисту в первом эпизоде (А) можно создать микронюансами — например, люфтом-придыханием перед половинной нотой в конце фразы, варьированием артикуляции (с постепенным ее облегчением) на повторах звуков. В этой песне большое значение имеет ансамбль вокалиста с пианистом — пассаж-«шлейф» каждой фразы в партии фортепиано перекрывается началом фразы в партии сопрано, интонационные ходы также «проясняются» благодаря ориентации вокалиста на гармонию фортепиано.

Два Жучка охарактеризованы по-разному. По сюжету коричневый Жучок ползет вверх, а черный Жучок — ему навстречу. Рассказ о каждом из них сопровождается соответствующим направлением мелодической линии.

Во втором эпизоде (В) — реплика коричневого Жучка — создается благородно-элегантный рыцарственный образ, благодаря широким кварто-квинтовым ходам в вокальной партии, пунктирному ритму на мерном движении басов.

Третий эпизод (С) — ответная реплика черного Жучка — иного образного наполнения. Тре-

леобразное движение шестнадцатыми длительностями с заключительным восходящим скачком вызывает отдаленные ассоциации с придворной культурой эпохи позднего Возрождения. Этот персонаж исполнен предупредительности, его речь сопровождается поклонами и реверансами. Особое внимание вокалисту следует обратить на сопоставление тоновых и полутоновых интонаций и скачки на большие интервалы в окончаниях фраз, которые нужно «снимать прессом».

В четвертом эпизоде (D) благодаря гармоническому колориту создается почти импрессионистический образ ночного пейзажа. Сопрано в этом эпизоде поет «от автора», несколько отстраненно и эмоционально сдержанно.

Пятый эпизод состоит из кратких реплик обоих Жучков, данных в форме диалога (BCBC). Завершает песню реприза (тематизм эпизода А).

Таким образом, песня построена по концентрическому принципу А–В–С–D–BCBC–А. Осознание формы песни проясняет ее сюжетные повороты.

Токкатное движение составляет основу пятой песни «Белье и Ветер» (сл. А. Атсенвиле). «Порывы ветра» отображаются краткими динамическими волнами *crescendo* — *diminuendo*. Вокальная партия характеризуется изломанной мелодической линией. Более резкие порывы ветра во втором куплете отмечены более широкими скачками (на дециму), нарастаниями динамики. Зато появление образа «чинных Простыней-леди» сопровождается речитацией на одном звуке и укрупнением ритма.

Последняя песня «Мой друг — Солнце» (сл. М. Карема) — это обращение к Солнцу от первого лица. Мелодия насыщена речевыми элементами. Декламационный характер подчеркивается сменой размера в каждом такте, неперiodичной структурой, сопоставлением долгих и кратких длительностей, ферматами, агогическими отклонениями. В этой песне следует добиваться естественности интонаций и неповторимости каждой из них. Вокальные сложности (изломанная мелодическая линия, скачки, хроматизмы, длинные фразы) преодолеваются ориентацией на гармонию фортепиано и правильным распределением дыхания.

Выводы. В вокальном цикле В. Птушкина «Забавные картинки» большое значение имеют принципы театрализации. При работе над этим произведением исполнителям нужно добиваться яркой и естественной репрезентации характера каждого из многочисленных персонажей, воссоздания присущего ему типа движения. Драматургия в каждой песне подчиняется сюжету, процесс развития строится на диалогах, взаимоотношениях «героев». Поэтому и вокалисту, и пианисту при исполнении этого цикла необходимо постоянно перевоплощаться, неоднократно «менять роль». Назовем такой принцип исполнительского пере-

воплощения ролевым. Функционирование ролевого принципа осуществляется и внутри партии вокалиста (горизонтальная проекция), и между пианистом и вокалистом (вертикальная проекция). «Смена роли» может происходить путем гибкого интонирования, изменения артикуляции, динамики, регистра, тембра, ритмического рисунка, метра, агогики.

Перспективой исследования является дальнейшее изучение камерно-вокального творчества украинских композиторов на основе теоретических, методологических интерпретационных исследований.

Литература:

1. Адамович Т. Владимир Птушкин: «Мне есть, что сказать и чему научить» [Электронный ресурс] / Т. Адамович // *On-line обозрение*. — 5 апреля 2012. — Режим доступа: <http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18/1112688.html> — Назва з екрана.
2. Белокур С. Музыка для дітей у творчості В. М. Птушкина та О. Б. Гнатовської / С. Белокур // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірка статей*. — X., 2006. — Вип. 17. — С. 36–48.
3. Володимир Михайлович Птушкін. Біографія та бібліографія видатних музикантів: Наукове видання / [автори-упорядники: О. С. Садовникова, Л. С. Соколова]. — X.: ТОВ «С.А.М.», 2011. — 48 с.
4. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Зись // *Взаимодействие и синтез искусств: [сборник / ред. кол. Д. Д. Благой и др.]*. — Л.: Наука, 1978. — С. 5–20.
5. Михайлова Н. Режиссерские новации в музыкальных спектаклях (заметки хормейстера) / Н. Михайлова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірка статей*. — X.: ХНУМ, 2012. — Вип. 36. — С. 286–296.
6. Михайлова Н. Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина «Огромный малыш Гулливер») / Н. Михайлова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірка статей*. — X.: ХНУМ, 2009. — Вип. 25. — С. 257–263.
7. Михалева Е. В Вообразили Владимира Птушкина [Электронный ресурс] / Е. Михалева // *Jewish women.ru*. — 25 июня 2014. — Режим доступа: http://www.jewishwoman.ru/dynamics/izbranny-narod/id_139/article_1342/ — Назва з екрана.

Рецензент статьи: Мадышева Т.П.,
канд. искусствоведения, профессор,
Харьковский национальный университет искусств
им. И.П. Котляревского