

Цитування:

Хоролець Л. І. Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного театрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 1. С. 219-225.

Khorolets L. (2022). About some differences in the construction of stage action by a director of drama and musical theaters. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 219-225 [in Ukrainian].

Хоролець Лариса Іванівна,

народна артистка України,
завідувачка кафедри режисури
та акторської майстерності

Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтв, професор,

перший Міністр культури Незалежної України,

член НСТДУ, НСПУ, лауреатка культурно-

мистецьких премій імені М.Островського,

І.Нечуя-Левицького, І.Кошелівця, Л.Бразова,

кавалер Ордена Княгині Ольги III ступеня

ORCID:<https://orcid.org/000-0002-0328-0058>

lhorolets@dakkim.edu.ua

ВІДМІННОСТІ ПОБУДОВИ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ РЕЖИСЕРОМ ДРАМАТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ТЕАТРІВ

Мета дослідження – вивчення перспектив реалізації виражальних прийомів, що дозволяють вирішувати будь-які драматургічні завдання і розкривати життя «людського духу» в усіх його найтонших проявах, накопичених за століття існування у творах музичної драматургії. Дослідження пов'язане з аналізом адекватності сучасного розуміння проблеми та перспектив музики остаточно зайняти провідне становище в тій синтетичній формі театру, яку ми називаємо сучасним музичним театром. **Методологію дослідження** визначає спостережний, аналітичний та історико-логічний аналіз перспектив реалізації розуміння необхідності режисерських пошуків нових прийомів виразності для здійснення драматургічних завдань музичного театру, з огляду на те, що в кожену епоху і в кожній країні це завдання вирішувалося по-своєму. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про те, яким чином з узагальнюючих властивостей музики можна вивести конкретні сценічні завдання і як зробити, щоб ці завдання не суперечили її емоційному й образному строю. Як зробити, щоб сама здатність музики до узагальнення допомагала поглибленню і укрупненню тієї емоції, яка народиться на сцені в результаті правильно поставленого перед актором завдання. **Висновки.** Метод, яким вирішується спектакль у драматичному театрі, не може бути цілком перенесений в музичний театр. Провідне становище музики в музичному театрі вимагає іншого підходу, іншого творчого методу. Музика, яка є мистецтвом узагальнення переживань, разом з тим, не дає змоги «робити подію» там, де її, так би мовити, зовсім не чуто. І в цьому сенсі диктує режисеру музичного театру більш конкретні умови: через події, почуті в музиці, побачити ряд, в який їх вибудував композитор, і зрозуміти саме той конфлікт, який збуджував фантазію автора.

Ключові слова: музичний театр, режисер музичного театру, музична драматургія, засоби виразності, подієвий ряд, сценічна дія, сценічний конфлікт, партитура, композитор-драматург.

Khorolets Larysa, *Head of the Department of Directing and Acting National Academy of Management of Culture and Arts, Professor, People's Artist of Ukraine, the first Minister of Culture of Independent Ukraine, member of National Union of Writers of Ukraine, National Union of Theatre Artists of Ukraine, winner of cultural and artistic awards named after M. Ostrovsky, I. Nechuy-Levytsky, Koshelivets, L. Brazov, Knight of the Order of Princess Olga III degree*

About some differences in the construction of stage action by a director of drama and musical theaters

The purpose of the study is to diagnose the prospects for the implementation of expressive techniques that allow to solve any dramatic problems and reveal the life of the "human spirit" in all its subtlest manifestations, accumulated over the centuries of existence in the works of musical drama. The research is related to the analysis of the adequacy of the modern understanding of the problem and prospects of music to finally take a leading position in the synthetic form of theater, which we call modern musical theater. **The research methodology** is determined by observational, analytical and historical-logical analysis of the prospects of understanding the need for directorial search for new methods of expression for the dramatic tasks of musical theater, given that in each era and in each country this problem was solved differently. **The novelty of the study** is to expand the idea of how to generalize from the generalizing properties of music specific stage tasks, and how to make these tasks do not contradict its emotional and figurative structure. How to make the very ability of music to generalize help to deepen and enlarge the emotion that will be born on stage as a result of the right task set for the actor. **Conclusions.** The method by which a play is solved in a dramatic theater cannot be completely transferred to a musical theater. The prominent, leading position of music in musical theater requires a different approach, a different creative method. Music, which is the art of generalizing experiences,

however, does not allow to "make an event" where it is. so to speak, not audible at all. And in this sense, the director of a musical theater dictates more specific conditions: through the events heard in music, to see the series in which they were built by the composer, and to understand exactly the conflict that aroused the imagination of the author.

Key words: musical theater, director of musical theater, musical drama, means of expression, event series, stage action, stage conflict, score, composer-playwright.

Актуальність теми дослідження полягає у висвітленні проблеми необхідності подальшого формування прошарку режисерів музичного театру в Україні, з огляду на означені фахові розбіжності прочитання першоджерел вистави музичного та драматичного театрів та деякі відмінності режисерсько-акторської технології.

Аналіз досліджень і публікацій. До питань, суголосних українській оперній режисурі, зверталися в своїх роботах П. Козицький [15], Ю. Станішевський [13], А. Солов'яненко [14]. Досвід радянської та пострадянської класичної режисури музичного театру досить докладно висвітлений у книгах Б. Покровського, Л. Михайлова, Г. Ансімова, статтях А. Чепіноги, не кажучи про праці К. Станіславського, М. Кнебель, Г. Товстоногова, А. Поламішева. ХХ століття також рясніло фундаментальними дослідженнями в галузі музичної специфіки оперної драматургії, серед яких слід назвати базові праці Б. Асаф'єва, М. Друскіна, Є. Левашева, Є. Руч'євської, В. Протопопова та ін.

Мета дослідження – дослідження перспектив реалізації виражальних прийомів, що дозволяють вирішувати будь-які драматургічні завдання і розкривати життя «людського духу» в усіх його найтонших проявах, накопичених за століття існування у творах музичної драматургії. Дослідження пов'язане з аналізом адекватності сучасного розуміння проблеми та перспектив музики остаточно зайняти провідне становище в тій синтетичній формі театру, яку ми називаємо сучасним музичним театром.

Виклад основного матеріалу. Музичний театр – театр синтетичний, заснований на спільному емоційному впливі багатьох мистецтв при провідній ролі мистецтва музики. Саме провідна роль музики є тим вирішальним компонентом, який обумовлює необхідність іншого творчого підходу до матеріалу при створенні музичного спектаклю.

«Своєрідність української оперної режисури полягала у тісній співпраці композитора з режисером, який був також лібретистом опери. Таким, зокрема, виявився творчий дует М. Лисенка та М. Старицького. Їхня творча діяльність як митців національного

музичного театру сприяла появі кількох довершених оперних вистав, які стали справжнім святом української музичної культури («Різдвяна ніч», «Утоплена», «Енеїда»)» [1, 67].

В опері, як і в класичній опереті, музика – не тло, а основний внутрішній зміст вистави. Завдання режисера разом з диригентом, художником, акторами – розкрити цей зміст засобами театру.

«Все, що відноситься до процесу створення вистави, починаючи від головної думки, покладеної в основу режисерської та диригентської концепції, і закінчуючи акторським виконанням і художнім оформлення сцени, – все це повинно органічно впливати з музичної драматургії, першоджерелом якої є партитура» [2, 18]. Без розкриття логіки внутрішнього життя, поданого композитором засобами музики, неможливо створити логічну лінію сценічної дії, а, отже, неможливо домогтися органічної сценічної поведінки акторів у виставі.

Хоча мистецтво опери та оперети підпорядковується тим самим законам театру, що і мистецтво драми, процес роботи над виставою в музичному театрі відбувається інакше, ніж в драматичному. Різниця тут принципова, вона «диктується відмінністю матеріалу-першоджерела і впливає зі специфіки мистецтва музичного театру» [2, 20].

Мистецтво як єдине ціле ділиться на роди і види за ознакою наявності тих чи інших засобів виразності. Тому розуміння специфіки будь-якого конкретного роду мистецтва починається саме з окреслення системи його виразних засобів. Все, що в теорії будь-якого окремого роду мистецтва не стосується цих його засобів, відноситься не тільки до цього роду, а й до всіх інших. Все, що відноситься тільки до цього роду, спирається на визначення його специфічних засобів виразності і їх особливості.

Мистецтво є формою суспільної свідомості. Адже «...певний ряд матеріальних явищ відповідного роду так чи інакше відчутних фізично, тільки в тому випадку є твором мистецтва, коли висловлює для сучасного суспільства певний образний зміст, котрий відповідає інтересам, світогляду,

культури тих чи інших верств цього суспільства» [3, 24]. Це стосується всіх видів і родів мистецтва. Це те, що об'єднує музику, поезію, живопис, хореографію, театр, кіно та ін. в єдине суспільне явище – мистецтво. Звідси випливає, що художність – це поняття, що відноситься, перш за все, до духовного змісту; але духовний зміст в мистецтві виражається в образах, а образи за допомогою тих чи інших фізичних, матеріальних і об'єктивних засобів. Цінність останніх полягає тільки в тому, що завдяки їм зміст стає доступним сприйняттю.

Значить «...саме духовний зміст робить явище твором мистецтва. А твір даного роду мистецтва створюють засоби виразності, за допомогою яких цей зміст виражено, – і тільки вони» [3, 26].

Тому, поки не визначені засоби виразності кожного окремого роду мистецтва як абсолютно необхідні для нього, йому властиві, такі, що визначають його як окремий, специфічний рід, не може існувати і теорія цього роду, наука про нього. Причому, теорія кожного роду, ймовірно, тільки починається з визначення такої специфіки.

За століття свого існування оперне мистецтво накопичило величезні ресурси виражальних прийомів, що дозволяють вирішувати будь-які драматургічні завдання і розкривати життя «людського духу» в усіх його найтонших проявах. Це і дало можливість музиці зайняти провідне становище в тій синтетичній формі театру, яку ми називаємо сучасним музичним театром.

Вистави за участю мистецтва музики існували з найдавніших часів. Але музичний театр в його сучасному значенні слова з'явився лише тоді, коли музика виявилася здатною вирішувати своїми засобами виразності завдання драматургії.

У ХХ ст. К. Станіславському вдалося створити науку про театр завдяки тому, що він дав наукове тлумачення специфіки акторського мистецтва. Це визначення ролі і місця дії в акторському мистецтві і об'єктивності її природи. «Дія не піддається односторонньому, метафізичному визначенню. Станіславський вперше підійшов до її вивчення як діалектик, тому що в ХХ сторіччі російська матеріалістична наука і демократичне мистецтво підготували ґрунт саме для такого підходу до проблеми» [12, 29].

У музиці, живописі, літературі, танці вирішення питання про специфіку виразних засобів ясне і просте. Музика неможлива без звуків; сліпий не може сприйняти твір

живопису, графіки, декоративного мистецтва; література вимагає слів; не можна танцювати, будучи нерухомим. Мистецтво скрипалі відрізняється від мистецтва піаніста тим, що перший грає на скрипці, а другий – на фортепіано і т.д. Все це абсолютно очевидно у всіх мистецтвах.

До відкриття К. Станіславського специфіка акторського мистецтва як окремого роду мистецтва залишалася невизначеною. Вона і не могла бути визначена, тому що спірним було питання про те, що є його матеріалом (засобом виразності). Оскільки визначення матеріалу були тільки приблизними, суперечливими, теорії як об'єктивної науки про акторське мистецтво існувати не могло. Очікувану відповідь на питання дав К. Станіславський. «Дія» грає в акторському мистецтві абсолютно таку саму роль, яку відіграють слово в літературному мистецтві, звук – у музичному, колір – у живописі і так далі.

Жоден твір акторського мистецтва не може існувати і не може бути сприйнятим без сприйняття дії. Поки і оскільки людина може сприймати дію, вона може сприймати і акторське мистецтво. Сприйняти дію можна і слухом, і зором, можна тільки зором, можна тільки слухом. У всіх інших мистецтвах, сприймаючи образ, глядач або слухач сприймають результат певних дій. Для сприйняття образів акторського мистецтва необхідно сприймати процес дії – саму дію, як таку.

К. Станіславський розумів дію як єдиний психофізичний процес. Щоб правильно зрозуміти це визначення, «потрібно вдуматися в конкретний зміст кожної з трьох складових: «єдиний» – «психофізичний» – «процес». Тільки цілісне розуміння кожного з цих понять відкриває необхідність, відповідальність і значущість усього визначення» [3, 16].

В останні роки життя в практичній роботі Станіславський створював метод фізичних дій. Метод виявився зафіксованим і описаним в книзі В. Топоркова «Станіславський на репетиції» та інших опублікованих книгах того ж автора. В. Топорков став пропагандистом методу і авторитетом в його розумінні, так як отримав його безпосередньо від Станіславського, і з тих пір тільки ним і керувався у своїй творчій практиці і театральній педагогіці.

«Ніколи не відкидаючи мистецтва переживань, Станіславський сформулював принципи методу фізичних дій коротко і категорично: артистам потрібно заборонити

думати і піклуватися про почуття; актор – це майстер простих фізичних дій» [5, 169].

Перш ніж говорити про принципи дієвого аналізу музичної драматургії, слід зупинитися на питанні правильного розуміння співвідношення мистецтва театру і мистецтва музики. Необхідно усвідомити протиріччя, що існує між цими двома мистецтвами, що знаходяться в такому тісному союзі в музичному театрі.

«Мистецтво театру за своєю природою дуже конкретне. Воно вимагає точного формулювання завдань, конкретного визначення лінії дії, ясного розуміння характерів і взаємин. Воно не терпить ніякої неясності, невизначеності сценічних рішень» [3, 37].

В основі вистави завжди лежить чітко сформульована ідея – головна думка вистави, в ім'я якої вона ставиться.

Мистецтво музики, що є відображенням почуттів, образів і емоцій, тобто переживань, позбавлене конкретності. Воно завжди багатозначне. Кожне почуття, кожний настрій, виражені в музиці, подаються нам у формі узагальнення, через що з великими труднощами піддаються точному вербальному формулюванню. Намагаючись уявити собі конкретно, чим саме викликані ці настрої і почуття, ми можемо підставити цілу групу причин певного характеру і типу для пояснення їх виникнення (різні комбінації мотивів дійових осіб, шляхів і ступенів успішності реалізації цих мотивів). «У музиці емоції дані ніби в алгебраїчному їх вираженні, а ми вільні підставити під літеро-символічне її вираження будь-які конкретні величини – конкретні причини даного емоційного стану» [6, 211] (події, що відбуваються).

Отже, музика – мистецтво узагальнення переживань: почуттів, настроїв, емоцій, а також мистецтво їх розвитку і взаємодії, їхньої боротьби і злагоди. Створювані нею образи не піддаються точному словесному визначенню, вони узагальнені і багатозначні. У цій здатності до узагальнення – головна сила впливу музичного мистецтва. Якщо в гонитві за помилково зрозумілим реалізмом вираження музика стає ілюстративною, вона втрачає глибину і силу впливу.

У музичному театрі матеріалом для створення вистави слугує не стільки текст, скільки точні музичні інтонації, зафіксовані композитором у певному темпі, ритмі, які відображають послідовність психологічних станів дійових осіб. Завдання режисера, а з ним і актора, полягає в тому, щоб через

зафіксовані в партитурі темп і ритм, підвищення і пониження інтонацій, через супровід оркестру та загальний характер музики осмислити причини психологічних станів, які викликали їх до життя, а значить, виявити дієві мотиви персонажів. Тільки тоді можна вибудовувати лінію сценічної дії, котра повинна розкрити логіку цих станів.

Легко зауважити, що цей процес протилежний тому, який характерний для драматичного театру. Музичний театр йде від логіки почуттів, зафіксованої композитором в партитурі, до логіки дій, що виправдовує і розкриває вираження цих почуттів шляхом осягнення спонукальних мотивів, які викликали до життя ці дії. Драматичний театр, у свою чергу, – від логіки дій, знайдених режисером, до логіки почуттів, що цими діями викликаються. Таким чином, шлях постановника в музичному театрі – від логіки почуття до думки, в драматичному – від логіки думки до почуття [7, 205].

Тому метод, яким вирішується спектакль у драматичному театрі, не може бути цілком перенесений в музичний театр, як це іноді робиться. Провідне становище музики в музичному театрі вимагає іншого підходу, іншого творчого методу.

Приступаючи до вивчення музики, бажано поглянути на твір «свіжим поглядом». «Починати краще із з'ясування смислової функції епізодів музики, які явно закріплені за тією чи іншою дійовою особою, станом або сценічною ситуацією, і простежити їх становлення, розвиток і зіставлення з іншими частинами твору» [9, с.23].

Розкриваючи логіку композитора, намагаючись зрозуміти, чому він дає те, а не інше, іноді незрозуміле, на перший погляд, музичне рішення, режисер має обов'язково знайти якийсь прихований несподіваний і завжди цікавий хід його драматургічного мислення. Пошуки логіки в такого роду, «як здається на перший погляд «незрозуміlostях» і «нелогічностях», розуміння їх внутрішнього сенсу при вивченні музично-драматургічних закономірностей партитури – це вірний шлях до цікавого прочитання і нових рішень вистави і для режисера, і для виконавців» [10, 61].

Всякого роду «чому» в різних творах може бути незліченна безліч як щодо великих форм, так і по відношенню до подробиць розвитку всередині окремих сцен. Відповідь на них необхідна для кожного режисера, який прагне зрозуміти логіку композитора-драматурга. Випадковостей у таких великих майстрів як, наприклад, Чайковський або

Моцарт, Бізе або Мусоргський бути не може. Може йтися лише про задум композитора. Зрозуміти цей задум – обов'язок режисера.

В оперному творі, де основні конфлікти, характери і взаємини досить ясно визначені сюжетом і мають словесне вираження, визначивши смисловий зміст конфлікту, незрівнянно легше зрозуміти, яким саме музичним елементам доручені автором ті чи інші драматургічні функції і яким драматургічним змінам відповідають ті музичні перетворення, яким ці елементи піддаються в своєму розвитку.

«Аналізуючи твори різних композиторів, неважко переконатися в нескінченному розмаїтті рішень однієї і тієї ж сценічної ситуації. Саме та форма, ті засоби, якими вирішує композитор дане, відоме нам уже в загальних рисах сценічне завдання, і створюють особливу неповторність музично-сценічних образів, яка так характерна для найбільш видатних творів оперного мистецтва» [6, 212].

Однак, якими б несподіваними і оригінальними не були способи музичного вираження, до яких може вдатися автор, вони повинні вести і ведуть до одного – до виявлення подробиць сценічного конфлікту, загальний зміст якого відомий.

Оскільки «музична боротьба» елементів відображає реальну боротьбу пристрастей в конкретному сценічному конфлікті, неважко зрозуміти сам принцип рішення композитором цієї сцени. А далі визначити за характером елементів, що борються, або за контекстом, в якому вони з'являються в різні моменти розвитку, якій дійовій особі або якій ситуації, загальній для декількох осіб, належить той чи інший елемент музичного розвитку. Тоді логіка зіставлення і боротьби цих музичних елементів дозволить легко розкрити конкретну логіку сценічної дії, як її зрозумів, відчув і відобразив у своїй музиці композитор.

«Ще більшу можливість розкриття смислового значення музичного розвитку в оперній партитурі дає застосування композитором системи окремих комплексів інтонацій і лейтмотивів, що прикріплюються до певних дійових осіб або їхніх станів, а іноді навіть до предметів або абстрактних понять (лейтмотив фатуму в «Кармен», теми кільця, меча, чарівного шолома або навіть долі роду Вельзунгів в «Кільці Нібелунгів» Вагнера)» [7, 256].

Закріпивши смислове значення за відомими інтонаційними комплексами, композитор у подальшому розвитку музичного

матеріалу оперує ними вже як певними поняттями. Стежачи за музичними змінами та перетвореннями цих змістовно-музичних комплексів, можна знайти шлях до розуміння лінії драматургічного розвитку опери. «Порівнюючи «музичні обставини», в яких вони з'являються, розвиваються, ростуть і зникають боротьбі з іншими елементами музичного розвитку, можна судити про те, які зміни відбулися у внутрішньому житті або зовнішньому їх прояві у тієї чи іншої діючої особи при тих чи інших поворотах дії (пов'язаних, вочевидь, з подіями, що відбуваються)» [4, 64].

Смислове значення може мати і застосування різного роду інструментальних і вокальних форм при створенні того чи іншого характеру дійової особи або її емоційного стану.

Зрештою, самі «подробиці розвитку мотивів, метр, ритм, інструментування, динамічні нюанси та інші елементи, з яких складається музична форма, також можуть дати великий матеріал для виявлення окремих рис внутрішнього життя героїв і, отже, деталей їх сценічної поведінки» [8, 214]. Це і є конкретний матеріал, необхідний для створення зовнішньої і внутрішньої ліній дії у виставі.

Наукова новизна дослідження полягає в розширенні уявлень про те, яким чином з узагальнюючих властивостей музики можна вивести конкретні сценічні завдання, і як зробити, щоб ці завдання не суперечили її емоційному й образному строю. Як зробити, щоб сама здатність музики до узагальнення допомагала поглибленню і укрупненню тієї емоції, яка народиться на сцені в результаті правильно поставленого перед актором завдання.

Висновки. Вся багаторічна історія оперного мистецтва свідчить, наскільки міцним і життєздатним виявився сплав логіки дій мистецтва театру і багатозначного, узагальнюючого емоційного стану мистецтва музики. Саме ця узагальнююча властивість музики, багатство, яке таїться в самій багатозначності виразу переданих нею емоцій, і надає глибину, стереоскопічність або стереофонічність образам і емоціям музичного театру.

Переживання людини, її «життя людського духу» і її логіка дій по суті дві сторони одного і того ж процесу, або точніше – два способи розглядати один і той же процес. Тому К. Станіславський мав підставу говорити: «<...> переживання переводьте у дії.

Виходить те саме. Говорячи про дії, ви говорите про переживання, і навпаки <...>. Коли я говорю про фізичні дії, то я весь час говорю про психологію»[11, 5; 83].

Є два способи говорити про переживання. Можна говорити про переживання як такі, і можна говорити про них як про дії, як про логіку дій. У першому випадку ми говоримо: людина зраділа, засмутилася, розсердилася, здивувалася, захотіла, передумала, вирішила, полюбила, зненавиділа і т. ін. У другому випадку ми не вживаємо слів, що позначають почуття, стани, відносини – те ж саме ми висловлюємо словами, що позначають дії і описують зовнішні обставини, без знання яких не може бути зрозумілий сенс цих дій. Так в обох випадках описується або визначається по суті одне й те саме.

У відмінності цих способів говорити про переживання і полягає, на думку автора, одна з методологічних різниць у підходах режисури до роботи з актором над виставою в драматичному і музичному театрах. А спільним є обов'язкове спірання режисера на режисерську технологію, основними чинниками якої є конфлікт та взаємодія. Однак, виходячи з викладеного вище, саме принципи визначення подій та побудови їх ряду мають суттєві відмінності, визначені першоджерелом вистави, а звідси – і засобами виразності її родової приналежності. Мова йде про наступне.

П'єса як першоджерело створення вистави в драматичному театрі дає режисеру можливість більшої інваріантності визначення конфлікту, а, значить, і концепції вистави, оскільки є можливість більш довільного визначення певних пропонованих обставин п'єси як подій. Хоча насправді режисер драматичного театру, котрий працює за звичною технологією, спочатку визначає про що вистава та в чому полягає основний конфлікт, і вже, як наслідок, визначає ряд подій, в яких цей конфлікт вирішується. Звісно, бувають концепції, які «притягнуті за вуха», бо ніяким чином не враховують обставин п'єси. Але в музичному театрі покарання за такі «вольності» куди більш жорстоке. Адже режисер музичного театру отримує в партитурі композитора-драматурга більш сталу та очевидну структуру подій. Звісно, якщо він фахівець своєї справи і в основу концепції покладено саме музичну партитуру, а не якісь інші дотичні чинники (лібрето, літературні джерела та ін.). Музика, яка є мистецтвом узагальнення переживань, разом з тим, не дає змогу «робити подію» там,

де її, так би мовити, зовсім не чути. І в цьому сенсі диктує режисеру більш конкретні умови: через події, почуті в музиці, побачити ряд, в який їх вибудував композитор, і зрозуміти саме той конфлікт, який збуджував фантазію автора.

Література

1. Ізваріна О.М. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2018. №3. С. 66-70. doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.6670
2. Покровский Б. О. Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие. Москва: Издательство «ГИТИС», 2009. 88 с.
3. Ершов-П.М. Технология актерского искусства. Дубна: Изд. центр "Феникс"+, 1997, Т.1 288 с.
4. Анисимов Г.П. Лабиринты музыкального театра ХХ века. Москва: Издательство РАТИ-ГИТИС, 2006. 183 с.
5. Топорков В. О. Станиславский на репетиции. Москва, 2002. 272 с.
6. Чепинога А.В. Понятие «Действие» в драматическом и оперном спектакле. Тамбов, Издательство «Грамота», 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. II. С. 210-213.
7. Покровский Б.О. Режиссура оперного спектакля: учеб. пособие. Москва: Российский институт театрального искусства ГИТИС, 2016. 356 с.
8. Покровский Б.О. Об оперной режиссуре. Москва: ВТО, 1973. 308 с.
9. Бармак О.О., Сопольов Т.И. Актёрское мастерство и режиссура музыкального театра: Методические рекомендации к программе. Москва: Издательство ГИТИС, 2020. 132 с.
10. Буданов А.В. "Геликон-опера". Режиссерский метод Дмитрия Бергмана. Москва: Издательство ГИТИС, 2015. 112 с.
11. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. Т.4 Москва: Искусство, 1991. 399 с.
12. Лосев С.М. Георгий Товстоногов репетирует и учит. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.
13. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ: Наукова думка, 1973. 278с.
14. Солов'яненко А.А. Становлення національних форм оперної режисури. До синтезу театральних традицій: кийвська сцена. Культура і сучасність: альманах №2. Київ: «Міленіум», 2010. С. 177-181.

15. Козицький П. Перша половина сезону в столичній опері. Київ: Нове мистецтво. 1928. №4. С. 14-15.

References

1. Izvarina O. (2018). Opera directing in the Ukrainian Musical Theatre in 20`s of 20 th century. Bulletin of the Borys Hrinchenko Kyiv University: "Musical Art in the Educological Discourse", 3, 66-70 Retrieved from <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.6670> [in Ukrainian]

2. Pokrovskiy B. (2009). Introduction to opera directing. Moscow: GITIS [in Russian]

3. Ershov P. (1997). Acting Art Technology. In two parts. Part two. Dubna: Ed. Phoenix + Center [in Russian]

4. Ansimov G. (2006). Labyrinths of musical theater of the twentieth century. Moscow: RATI-GITIS [in Russian]

5. Toporkov V. (2002). Stanislavsky at the rehearsal. Moscow [in Russian]

6. Chepinoga A. (2015). Notion of "ACTION" in drama and opera performances. Tambov: Hramota [in Russian]

7. Pokrovskiy B. (2016). About opera directing. Moscow: VTO [in Russian]

8. Pokrovskiy B. (1973). About opera directing. Moscow: VTO [in Russian]

9. Barmak O., Sopolov T. (2020). Acting and directing of musical theater: Methodological recommendations for the program. Moscow: GITIS [in Russian]

10. Budanov A. (2015). "Helikon Opera." Director's method of Dmitry Bertman. Moscow: GITIS [in Russian]

11. Stanislavskiy K. (1991). Collection of works in 9 volumes, vol. 4. Moscow: Art [in Russian]

12. Losiev S. (2007). Georgy Tovstonogov rehearses and teaches. St. Petersburg: Baltic seasons [in Russian]

13. Stanishevskiy Yu. (1973). Directing in the Ukrainian Soviet Opera House. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian]

14. Solovianenko A. (2010). Formation of National Forms of Opera Directing. To the Synthesis of Theatrical traditions. Kyiv: akmanakh kyivska stsena [in Ukrainian]

15. Kozyt'skiy P. (1928). The First Half of the Season in the Capital's Opera. Kyiv Nove mystetstvo [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 04.12.2021
Отримано після доопрацювання 20.12.2021
Прийнято до друку 27.01.2022*