

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ У ЖАНРАХ «ВІДЕНСЬКОЇ» ТА УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРЕТИ РЕЖИСЕРОМ ЮРІЄМ СТАРЧЕНКОМ

792.54:782.8(477.54)
 ID ORCID 0000-0001-8329-6828
<http://doi.org/10.5281/zenodo.2532063>

Щукина Ю. П. Интерпретации творів у жанрах «віденської» та української оперети режисером Юрієм Старченком. У статті аналізуються режисерсько-педагогічні новації Ю. Старченка (у період 1985–1996 рр. — головного режисера Харківського академічного театру музичної комедії) при втіленні класичних оперет та їх вітчизняних жанрових аналогів. На відміну від постановок цього ж режисера в жанрі рок-опери, ця тема практично не досліджена в українському театрознавстві. У порівнянні з виставами попередньої доби театру реконструюється режисерська технологія постановок вистав: «Марица», «Сорочинський ярмарок», «Сватання на Гончарівці» (реж. Ю. Старченко), «Ніч у Венеції» (реж. В. Гориславець), а також аналізуються зміни в культурі ансамблю старих постановок «Сільва» та «Баядера». У статті частково висвітлено взаємодію режисера зі сценографом та балетмейстером при розкритті спільної ідеї вистави, але здебільшого розкрито питання виховання Ю. Старченком сучасної культури артиста оперети. Реформи класичної оперети Ю. Старченком посприяли наявній в трупі вихованці кафедри майстерності актора ХНУМ ім. І. Котляревського В. Робертов, Г. Бабич, а також виховані режисером-реформатором Київського національного академічного театру оперети В. Бегмою М. та В. Бутковськими. Саме універсальна підготовка допомогла втілити акторам-однодумцям Ю. Старченка завдання сучасної режисури синтетичними засобами музично-драматичного театру.

Ключові слова: театр музичної комедії, оперета, режисюра, акторське мистецтво, Ю. Старченко.

Щукина Ю. П. Интерпретации произведений в жанрах «венской» и украинской оперетты режиссером Юрием Старченко. В статье анализируются режисерско-педагогические новации Ю. Старченко (в период 1985–1996 гг. — главного режисера Харьковского академического театра музыкальной комедии) при воплощении классических оперетт и их отечественных жанровых аналогов. В отличие от постановок этого же режисера в жанре рок-оперы, данная тема практически не исследована в украинском театроведении. В сравнении со спектаклями предыдущей эпохи театра реконструируется режисерская технология постановок спектаклей: «Марица», «Сорочинская ярмарка», «Сватанье на Гончаровке» (реж. Ю. Старченко), «Ночь в Венеции» (реж. В. Гориславец), а также анализируются изменения в культуре ансамбля старых спектаклей «Сильва» и «Баядера». В статье частично освещается взаимодействие режисера со сценографом и балетмейстером при раскрытии общей идеи спектакля, но в большей степени раскрывается вопрос воспитания Юрием Старченко современной культуры артиста оперетты. Реформе классической оперетты Ю. Старченко содействовали воспитанники кафедры мастерства актера ХНУИ им. И. Котляревского В. Робертов, Г. Бабич, а также воспитанные режисером-реформатором Киевского национального академического театра оперетты В. Бегмой Н. и В. Бутковские. Именно универсальная подготовка помогла воплотить актерам-единомышленникам Ю. Старченко задачи современной режиссуры синтетическими средствами музыкально-драматического театра.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, оперетта, режисюра, актерское искусство, Ю. Старченко.

Shchukina Yu. Interpretations of Works in the Genres of “Viennese” and Ukrainian Operetta Directed by Yuriy Starchenko. The article analyzes the approach of Yuriy Starchenko (in the period from 1985 to 1996 – the main director of the Kharkiv Academic Theater of Musical Comedy) to the implementation of classical operettas and their domestic genre analogues. Yu. Starchenko’s work was multifaceted: these were the first productions of rock operas in Ukraine, the resuscitation of intelligent viewer’s curiosity to the classical operetta, and the embodiment of dramatic quality works in the genre of musical.

Background. Unlike the productions in the genre of rock opera by this director, the topic for this paper has been little studied in the Ukrainian theater research. Monographs about the country’s first musical comedy theater still do not exist. The only scientific article describing Yu. Starchenko’s directing, is devoted to the aspect of staging by the director of two (from his three) rock operas [3] and is dated 2005, which means that the theater studies scarcely focus on the practice of the musical comedy theater.

Methods. The article uses historical and chronological, typological, comparative and analytical methods, with an element of reconstruction of plays and roles. The sources were the available few reviews of certain productions of this period, opinion articles about the principal theater actors for the time of Yu. Starchenko’s leadership, and theatrical research analysis of the plays seen by the author of this article.

Objectives. The article partly highlights the interaction of the director with the scene designer and choreographer when describing the general idea of the play, but mostly it reveals the issue of Yu. Starchenko raising the contemporary culture of the operetta artist.

Results. The directors Yu. Grinshpun (Odessa), V. Begma (Kyiv) and Yu. Starchenko (Kharkiv) relied in their own reforms on qualitatively modern librettos to operettas written in the 1970s–1980s. In the direction of operetta of Yu. Starchenko as a graduate of the Directing Department of Drama Theater at Kharkiv State Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, instead of playing according to the role, the actor had to create psychological images (within the conventionality of the genre and drama). This led to bringing the operetta troupe training criteria closer to the similar standards of the “workshop” of the main director in the drama theater. In this article, the following has served as the materials for the analysis of directing and acting art: “Countess Maritza” after “neo-Viennese” operetta by E. Kalman, and “Sorochyntsi Fair” by O. Riabova (after M. Gogol) and “Proposal in Goncharivka” by K. Stetsenko (after H. Kvitka-Osnovnyanenko) – both in the direction of Yu. Starchenko, “Night in Venice” after J. Strauss’s classical operetta (directed by V. Horislavets). Also we have analyzed the changes in the ensemble culture of the old productions of “The Riviera Girl” and “Bajadere” by E. Kalman. The play “The Merry Widow” of Yu. Starchenko and V. Gorislavets (after the “neo-Viennese” operetta by F. Lehár) was characterized by the solution through the constructive scene design that gave birth to an image of the golden cage, but at the same time, acting was still traditionally psychological in the conventional genre of operetta, as it has always been in the theaters of our region. In both productions of Yu. Starchenko, Ukrainian national operettas were leaning to the bright conditional scene design. In the “Sorochyntsi Fair”, in particular, the director applied techniques of rhythmic reflections and stop-frames borrowed from the cinema. In the old production by I. Radomytsky and Vs. Dubchak, the director together with the actors introduced modern intonations, which resulted in meticulous and forceful work with texts in dialogue scenes, and in applying subtexts and actual improvisations. The students of the acting department at the KhNUA Viktor Robertov, Grygoriy Babich, as well as Mykola and Valentyna Butkovsky, raised by Volodymyr Begma, the reformer director of the Kyiv National Academic Theatre of Operetta, contributed to Yu. Starchenko’s reform of classical operetta. In particular, G. Babich, who after higher acting education got higher vocal education, and also graduated from a ballet school, had highly versatile acting skills. He was able to use them in the productions by Yu. Starchenko, practically working in classical operettas as a universal actor of the musical (without involving a double ballet dancer for his character, etc.). Even the young actresses Valentyna Podorlova and Olga Katsayeva who came to the theater, having just got vocal education, met Yu. Starchenko’s directing assignments with understanding.

Each of them created totally opposite images, such as the heroines of classical operettas (V. Podorlova – Silva, Countess Maritza, O. Katsayeva – Silva, Valentyna from “The Merry Widow”, Lisa from “Countess Maritza”), and age roles (V. Podorlova – Pamela from the musical by M. Samoylov “Dear Pamela”) or character roles (O. Katsayeva – Elsa from the musical comedy “Horrible Elsa” by O. Feltsman). The actors of Yu. Starchenko were skilled in the most saturated emotional vocal wording (in particular, Vira Kharytonova, Grygoriy Babich, Valentyna Podorlova in performances of classical operettas). All these innovations of Yu. Starchenko in the Kharkiv Theater of Musical Comedy during the mentioned decade brought the theater of the “light” genre closer to the actual drama theater.

Conclusions. The director’s operetta theater became possible after cleaning the theater through the crucible of the musical. In contrast to the actors of the 1950s–1970s, who were educated mainly in the system of the role, a generation of the artists-personalities loose in genres appeared in the 1980s, with innovative intellectual potential in operetta, and that was due to the strategy of Yu. Starchenko, particularly, the renovation of the posters and the director’s educational approach that differed from those of the past. It was the universal training that helped the like-minded actors of Yu. Starchenko implement the task of modern directing with synthetic means of musical and drama theater. In contrast to the predecessors, the artists S. Kuzovkin and T. Shygmaga sought to materialize not the entourage of action, but an idea. Yu. Starchenko’s directing approaches to the genres of the musical and musical comedy are the subject of separate research. It was the symbiosis of these genres in the repertoire poster of the theater that created a basis for a comprehensive and, in our opinion, very convincing experiment of this director in the musical comedy theater.

Keywords: musical comedy theater, operetta, directing, acting art, Yu. Starchenko.

Постановка проблеми. Напередодні ювілею найстарішого серед колективів свого профілю в Україні Харківського академічного театру музичної комедії (заснованого 1929 року) активізація уваги науковців до спадщини цього колективу є цілком логічною. Однією з яскравих діб історії театру стала творчість заслуженого діяча мистецтв України Юрія Борисовича Старченка, який очолював колектив з 1985 по 1996 рік.

Зв’язок із науковими чи практичними завданнями. Діяльність Ю. Старченка була багатоаспектною: це і перші постановки рок-опер в Україні, й реанімація цікавості інтелектуального глядача до класичної оперети, і втілення драматургічно якісних творів у жанрі мюзиклу. Аналіз цього сегмента історії театру, безумовно, розширить та поглибить уявлення про особливості театрального руху Харкова та України загалом.

Актуальність теми. Режисерсько-педагогічні принципи та практична режисура вивчені театрознавством україн недостатньо. У чому і вбачаємо актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У єдиному буклеті, до 60-річчя театру, виданому за доби Ю. Старченка, автор вступної статті, нині доктор мистецтвознавства О. Чепалов взагалі ніяким чином не характеризує сучасну добу театру [7]. Монографії про перший у країні театр музичної комедії досі не існує. Єдину наукову статтю, в якій висвітлено режисуру Ю. Старченка, — присвячену аспекту втілень режисером двох (з поставлених ним трьох) рок-опер [3], — датовано 2005 роком, отже, звернення театрознавства до практики театру музичної комедії є скоріше поодиноким, ніж системним. У публіцистичних статтях, присвячених творчості провідних акторів Ю. Старченка — Г. Бабича [2] й М. Бутковського [1], та в наукових публікаціях [4; 5] авторка цього

дослідження лише частково торкалася специфіки роботи Ю. Старченка в постановках опереткової класики. Базою для аналізу слугували переглянуті автором статті вистави та кілька рецензій на вистави 1980–1990-х років у періодиці.

Мета статті. Виявити особливості підходу режисера Ю. Старченка до постановки «віденських» та українських оперет.

Виклад основного матеріалу дослідження. У трьох театрах музичної комедії (Харків, Одеса) та оперети (Київ) в 1980–1990-х роках відбувався процес оновлення сценічної естетики. Режисери Ю. Гріншпун (Одеса), В. Бегма (Київ) та Ю. Старченко (Харків) спиралися у власних реформах на якісно сучасні лібрето до оперет, написані в 1970–1980-ті рр. Проблеми, з якими зіштовхнувся Ю. Старченко, були пов’язані не лише з оновленням репертуару, але й із якісним оновленням трупи, вихованням культури актора театру оперети. У режисурі оперети Ю. Старченка як випускника кафедри режисури драматичного театру Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського замість гри згідно з амплу актор мав створювати психологічні образи (в рамках умовності жанру та драматургії). Це привело до наближення критеріїв виховання опереткової трупи до аналогічних стандартів «майстерні» головного режисера у драматичному театрі.

У розпорядження Ю. Старченка перейшли від старшого покоління артистів яскравий випускник І. Мар’яненка у ХДІМ Віктор Робертів та драматично обдарований вихованець музичного училища Віктор Побережеч. До своєї команди Ю. Старченко залучив кращих молодих акторок-співачок, підготовлених на кафедрі сольного співу ХДІМ у 1980-ті роки: Валентину Подорлову та Ольгу Кацаєву. Діапазон актрис — від героїні салонної оперети до гострохарактерних образів (Памела Кронкі у «Дорогоцінній Памелі» М. Самойлова, Ельза у «Бриджі Ельзи» О. Фельцмана). «Героїв» та «простаків» заступили виховані кафедрою майстерності актора ХДІМ Григорій Бабич та Олег Логвиненко (курс М. Борисенка та О. Глаголіна). На відміну від В. Робертів, який до цього театру мав досвід роботи в драмі, Г. Бабич і О. Логвиненко перш працювали в українських музично-драматичних колективах. Провідною парою стали Микола та Валентина Бутковські, які були виховані В. Бегмою в студії при Київському державному театрі оперети (нині Київський національний академічний театр оперети), а згодом здобули вищу освіту як актори драми і кіно на курсі Ю. Старченка в ХДІМ.

Тяжіння до якісної літературної основи спектаклю в театрі музичної комедії, усвідомлення головним режисером обов’язкової наявності в репертуарі харківського театру національної оперети привело до його дебюту на цій сцені твором класика українського музичного театру О. Рябова «Сорочинський ярмарок» (1985). Художником А. Моргуном було створено умовне оформлення — рушник, тин, гіперболічні соняшники-аплікації. Рецензент захопила ігрову атмосферу вистави: «“Алле-гоп”! Ляск батога... таємниче усміхається чорт, що прийняв вигляд

цигана. Це він приводить у дію Сорочинську карусель. Біс — комічний, схильний до розіграшу і з печаткою “не існування”». Режисер наочно оголив концепцію — панування над усім сюжетом волі хитруватого, але незлого чорта — засобами ритмічної відбивки та стоп-кадру. Такі прийоми є характерними для кіно, для театру удавання: «“Алле-гоп!” Ляск чортівського батога — “і сцена оживає” <...>, і персонажі, що тільки-но заклакли, мов не живі, починають діяти» [8].

Прикметним є те, що реформу театру Ю. Старченко здійснював радикально. Наступна його постановка — рок-опера «“Юнона” і “Авось”» О. Рибнікова (режисер проходив стажування у М. Захарова). І лише в третю чергу настав для головного режисера час для «віденської» оперети.

«Веселій вдові» Ф. Легара (1986) у трактуванні співпостановників Ю. Старченка та В. Гориславця було повернено властиву цій опереті від початку соціальну загостреність. Такий задум підкреслювали як вирішення окремих мізансцен (наприклад, принцип центристських мізансцен в епізодах нарад посольства на чолі з бароном Зеттою — таким собі недоумкуватим «генсеком»), так і сценографічний образ вистави. Художник Т. Шигімага створив умовний простір, де інтер'єри амбасади, ресторану «Максим» чи бесідки в саду позначали альтанки-кабінки, задрапіровані жалюзі. Функціонально вирішений простір, на відміну від сценографії-павільйону, створював для опереткових солістів труднощі з мобільним підйманням та опусканням французьких штор. Фізичну дію артистам доводилося сполучати зі співом. Загалом образ вистави читався як золота клітка, символ пастки, в яку потрапили персонажі в гонитві за мільйонами вдови.

Для Ю. Старченка завжди питомою була увага до акторського ансамблю. Так сталося, що щоденна робота режисера над оновленням поточного класичного репертуару хоч і знаходила живий відгук у глядачів театру, та, на превеликий жаль, лишилася майже не поміченою критикою. Адже журналісти приходять на прем'єри. Втім, один такий відгук на чергову виставу вартує багатьох, присвячених прем'єрі. У рецензії 1995 року на виставу «Баядера» І. Кальмана, поставлену 1978 року Вс. Дубчаком і художником С. Кузовкіним, журналіст писав так: «Мій снобізм щез уже після першого виходу виконавця головної ролі Раджамі — Г. Бабича. Перед моїми очима проходило талановите театральне дійство, кожний актор у якому посідав власне гідне місце. А всі разом: О. Кацаєва, В. Робертс, А. Младов та інші створювали злагоджений акторський ансамбль» [6]. Зазнала змістовно-стильової ревізії і вистава-візитівка жанру — «Сільва» І. Кальмана (реж. І. Радомиський, 1961). Якщо у 1960–1970-х рр. центром вистави були «герої» Сільва й Едвін (М. Свірська, О. Бабаков), то у 1980-х рр. пріоритет змістився на бік «простаків». Інтонації та ритми сучасного життя проймали сцени Стасі та Боні у виконанні В. Донченко та М. Бутковського. Хрестоматійно заявлений у концертах дует набув гостроти конкретики, наповнився пульсом сучасного життя. Не останню роль в оновленні лексики персона-

жив зіграла інтелектуальна гра акторів на підтекстах, неприхована іронія артистів до сюжету. Актори-«вісімдесятники» М. Бутковський-Боні й Г. Бабич-Едвін прагнули до власної транскрипції класичних простака та героя, не пропускали у схемі К. Станіславського «бачу, оцінюю, приймаю рішення, дію» такі важливі, та довгий час атрофовані в опереті другу та третю ланки ланцюжка. Сцена виклику на дуель між учорашніми друзями була побудована акторами на дружньому ритмі прохідки-каре з глибини сцени до самісінької рампи, що не могло не викликати комедійного ефекту. Штучна межа між амплуа нівелювалася — Боні та Едвін стали просто закоханими ровесниками, які навіть у ревнощах куражаться і бавляться. Та ось традиційно чарівливий у куллеті, підкорююче легкий у танку, Боні — М. Бутковський розкривався і як актор нечуваної для оперети психологічної глибини. Фактично розвінчуючи примат амплуа над психологізмом, промовляючи спочатку схвильовано розпачливо (навіть не до Сільви, а ніби до себе, раптом осягнувши свою помилку, відкривши для себе щось у житті): «Якби я тільки знав...», актор лише далі переходив до активного спілкування з партнеркою, переконуючи: «Сільва, тобі не личить ця родина. Ти створена для оплесків, для сцени...». Наповнені сенсом передчуття драми виразні очі М. Бутковського, тріпотіння його рук «промовляли» до глядачів не менше, ніж текст і, безумовно, віддзеркалювали кульмінацію музичного фіналу першої дії вистави. В актриси В. Подорлової, яка вже зіграла Керрі в мюзиклі Р. Паулса, камертон опереткової Сільви зазнав зміни в бік трагізму. Зокрема ледь зазначений жест Сільви в дуеті «Ти пригадай» (рука тягнулася до Едвіна) народжувався від самого сонячного сплетіння, без жодної подоби до опереткової пози. Ще сучаснішою у трактуванні образів класичного репертуару на харківській сцені виявилася актриса Ольга Кацаєва. Осягнути вибуховий трагізм кальманівської Сільви їй допомогли втілені у рок-операх образи Ф'йоренци та Магдаліни. Зіграна у вишуканій манері тонкого нервового психологізму, роль співачки вар'єте кабре, разом з тим, була філігранно проінтовнована О. Кацаєвою згідно з музичною драматургією образу, явивши бажаний синтез нового часу. Разом з цим, навіть у виставі 1990-х рр. сучасний ансамбль виконавців руйнували штампи А. Хорольської, А. Младова та А. Клейна, які не поступалися манерою буфонного удавання еталонним оперетковим комікам часів їх молодості Г. Ярону та Г. Богдановій-Чесноковій. Актор Г. Бабич випрацював власний сучасний стиль у ролевому діапазоні від Россільйона («Весела вдова») до Автора («“Юнона” і “Авось”», 1986) та Ісуса «Ісус Христос — суперзірка», 1993). Тому, наприклад, у кульмінаційній сцені прилюдного звинувачення героїнею закоханого в неї Тассіло («Маріца», реж. Ю. Старченко, 1986) герой Г. Бабича, ціною неймовірного зусилля зберігаючи зовнішній спокій, тамував нестерпний біль, який спричинили слова графині. У лише одній його вокальній фразі: «Дякую вам» та вичерпно наповненому «крупному плані» виразу очей сконденсовувався весь драматизм фіналу, проявилися навички гри в гранично афектованому

жанрі рок-опери. Максимальній психологізації жанру, якої прагнув Ю. Старченко, відповідало і психологічно нюансоване фразування Віри Харитонової у партії Маріци (диригент Ш. Палтаджян). Утім, саме Г. Бабичу вдалося створити галерею нестереотипних опереткових героїв за рахунок професійного володіння пластикою (адже крім вищих акторської та вокальної шкіл, він закінчив ще й середню хореографічну). У постановці В. Гориславця «Ніч у Венеції» (Й. Штраус) Г. Бабич виконував партію Карамелло і, завдяки універсальній кваліфікації, солірував у хореографічній сьюті «Гарантела». Зазвичай у театрах оперети ці функції покладаються окремо на співака та балетного соліста. Ці ж якості знадобилися Г. Бабичу у виставі «Маріца», де актор шалено-експресивно танцював чардаш — його пластика народжувалася в продовження проспіваного аріозо «Гей, цигане!».

Декоративно-конструктивне вирішення сценографії було запропоновано художником Т. Шигімагою до постановки Ю. Старченка «Сватання на Гончарівці» К. Стеценка (1992). У пролозі по закінченні вуличного гуляння парубки «згортали» хату з двох стулок, завдяки чому місце дії переносилося до її внутрішньої частини. На писаному заднику — колоритний народний примітив: хатки, дерева, соняшники, які програмували акторів на гру у відкритому театральному прийомі. Ці концептуальні режисерські вказівки створили умови для того, щоб актори пішли геть від виконавської традиції обласних музично-драматичних театрів, згідно з якою національну українську оперету грали як музичну комедію. Надбаному в практиці музично-драматичних театрів стилю відповідало тяжіння акторів до ментального мелодраматизму, сентиментальності, тривання в розлогому темпоритмі, наспівна декламація, що логічно отримувала продовження у співі. Ставлячи цей твір у театрі музичної комедії, Ю. Старченко та Ш. Палтаджян розкривали саме класичну стилістику вокальних номерів пари Олексія та Уляни, що наближувало їх до героїв класичних оперет. Натомість у гумористичних сценах «Сватання на Гончарівці» артисти В. Харитонова, Л. Волобуєва, В. Побережець, а згодом С. Саніна і О. Андренко виявляли тяжіння до імпровізації.

Висновки. Режисерський театр в опереті став можливим після очищення театру через горнило мюзиклу та рок-опери. На противагу акторам 1950–1970-х рр., вихованим переважно в системі ампула, у 1980-ті рр. прийшло покоління жанрово розкутих, із новаційним в опереті інтелектуальним потенціалом митців-особистостей, що спричинила стратегія Ю. Старченка, зокрема, оновлення афіші, відмінні від попередніх педагогічні установки режисера. На противагу попередникам, художники С. Кузовкін і Т. Шигімага прагнули відтворювати не антураж дії, а ідею.

Перспективи дослідження даної теми. Тему своєрідності втілення вистав-оперет харківським режисером як складову частину більш глобальної проблеми режисури театру музичної комедії другої половини ХХ століття може бути продовжено в подальших працях. У них можна буде повноцінно проаналізувати ансамбль виконавців і зробити часткову реконструкцію тексту вистав. Режисер-

ські підходи Ю. Старченка до жанрів мюзиклу й музичної комедії — так само тема окремих досліджень. Адже саме в симбіозі цих жанрів у репертуарній афіші театру полягав комплексний і, на нашу думку, дуже переконливий експеримент цього режисера в театрі музичної комедії.

Література:

1. Коваленко Ю. Портрет у ювілейному антуражі [Текст] / Ю. Коваленко // Культура і життя. — 2005. — 24 червня.
2. Коваленко Ю. Прерванный полет [Текст] / Ю. Коваленко // Панорама. — 2001. — 20 июня. — С. 14.
3. Коваленко Ю. П. Рок-опера в Харьковском театре музыкальной комедии [Текст] / Ю. П. Коваленко // Из докладов, представленных на V–IX Международных чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица : [сб. конференций разных лет / Харьковский национальный педагогический университет им. Г. С. Сковороды]. — Х., 2005. — С. 37–42.
4. Коваленко Ю. П. Рок-опера в Харьковском театре музыкальной комедии [Текст] / Ю. П. Коваленко // Десятые Международные чтения молодых ученых памяти Л. Я. Лившица (Харьков, 21–22 марта 2005 г.) : аннотации докладов / Харьковский национальный педагогический университет им. Г. С. Сковороды. — Х., 2005. — С. 30–31.
5. Коваленко Ю. П. Сучасна режисура в українському театрі музичної комедії [Текст] / Ю. П. Коваленко // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — № 3(4). — С. 69–75.
6. Сокульский П. «Баядера» за полпорции мороженого [Текст] / П. Сокульский // Время. — 1995. — 14 января.
7. Харьковский театр музыкальной комедии : 60 лет : [буклет / відповід. ред. Ю. Старченко, Ш. Палтаджян ; вступна стаття О. Чепалова]. — Х., 1989. — 40 с. : ил.
8. Циганкова Л. Ярмарок в Сорочинях [Текст] / Л. Циганкова // Червоний гірник. — 1986. — 25 липня.

References:

1. Kovalenko, Yu. (2005, June 24). Portret u yuvileinomu anturazhi [Portrait of the jubilee entourage]. *Kultura i zhittia*. (In Ukrainian)
2. Kovalenko, Yu. (2001, June 20). Prervannyi polet [Interrupted flight]. *Panorama*, 14. (In Russian)
3. Kovalenko, Yu. P. (2005). Rok-opera v Kharkivskomu teatri muzychnoi komedii [Rock opera at the Kharkov theater of musical comedy]. In *Proceedings of V–IX International Readings of Young Scientists in Memory of L. Ya. Livshits* : (by conferences of different years), (pp. 37–42). Kharkov : KhNPU im. H. S. Skovorody. (In Ukrainian)
4. Kovalenko, Yu. P. (2005). Rok-opera v Kharkivskomu teatri muzychnoi komedii [Rock opera at the Kharkov theater of musical comedy]. In *Annotations of thesis of X International Readings of Young Scientists in Memory of L. Ya. Livshits*, (pp. 30–31). Kharkov : KhNPU im. H. S. Skovorody. (In Ukrainian)
5. Kovalenko, Yu. P. (2005). Suchasna rezhysura v ukrainskomu teatri muzychnoi komedii [Modern direction in the Ukrainian theater of musical comedy]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(4), 69–75. (In Ukrainian)
6. Sokul'skiy, P. (1995, January 14). "Bayadera" za polportsii morozhenogo [Bayadera for half pastry of ice cream]. *Vremia*. (In Russian)
7. Starchenko, Yu. & Paltadzhyan, Sh. (1989). Kharkovskiy teatr muzykalnoi komedyy: 60 let [Kharkov theater of musical comedy: 60 years]. (O. Chepalov, introductory). Kharkov. (In Russian)
8. Tsyhankova, L. (1986, July 25). Yarmarok v Sorochyntsiakh [Fair in Sorochintsy]. *Chervonyi hirnyk*. (In Ukrainian)

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Батовська Олена Миколаївна, доцент, кандидат мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Сфера досліджень і наукові інтереси: академічне хорове мистецтво, історія і теорія хорового виконавства. E-mail: num.kharkiv@i.ua

Береговська Христина Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, докторант, викладач кафедри історії і теорії мистецтв, Львівська національна академія мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтво та мистецтвознавство української діаспори, зокрема США й Канади. E-mail: k.beregovska@gmail.com

Ван Мін, викладач кафедри дошкільної освіти по мистецтву, Педагогічний університет м. Лючжоу (Китай). Сфера досліджень і наукові інтереси: монументальний живопис та художня кераміка.

Васіна Олена Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Дизайн», Харківська державна академія дизайну і мистецтв. E-mail: design@ksada.org

Галудзіна-Горобець Вікторія Ігорівна, здобувач, Київський національний університет культури і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн, дизайн одягу, історія та теорія дизайну одягу, прояви історизму в дизайні одягу другої половини ХХ — початку ХХІ ст. E-mail: kafedrapr_knikim@ukr.net

Гардабхадзе Ірина Анатоліївна, доцент, професор кафедри дизайну і технологій, Київський національний університет культури і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн одягу, теорія та практика художнього проектування костюму, теорія прогнозування моди, методика підготовки дизайнерів одягу. E-mail: Irene.gard@meta.ua

Данилова Вікторія Євгенівна, аспірант, Харківська державна академія культури. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтвознавство. E-mail: delo.slui4aya@gmail.com

Даніч Ганна Віталіївна, аспірант, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського; викладач вокалу, Комуніальний початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад «Дитяча школа мистецтв № 6». Сфера досліджень і наукові інтереси: вокальне мистецтво, музична регіоніка, творчість К. Горського як одного з фундаторів музичної культури Харкова кінця ХІХ — перших десятиліть ХХ століття, зокрема в галузі вокальних жанрів. E-mail: ankanadan22@gmail.com

Дуднік Майя Георгіївна, аспірант, старший викладач кафедри «Дизайн», Запорізький національний технічний університет. Сфера досліджень

і наукові інтереси: метод проектно-образної асоціації в генеруванні концептів дизайн-об'єктів. E-mail: mona.me@mail.ru

Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн. E-mail: LiluZhur@ukr.net

Зборовець Іполит Васильович, професор, доктор мистецтвознавства, професор кафедри мистецтвознавства, Харківська державна академія культури. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія театру, історія кіно. E-mail: ac@ic.ac.kharkov.ua

Ковальчук Ігор Михайлович, магістр філософії, голова фонду, Благодійний Фонд о. доктора Дмитра Блажейовського. Сфера досліджень і наукові інтереси: прикладне образотворче мистецтво. E-mail: Ihor_ko@yahoo.com

Луковська Ольга Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник директора з науково-мистецької діяльності, Львівський Палац мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: сучасне мистецтво, художній текстиль. E-mail: olhalukovska@yahoo.com

Мартинова Валерія Ігорівна, артист оркестру Ікатегорії (духовий інструмент), Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка. E-mail: miracle17martynova@gmail.com

Павленко Андрій Михайлович, аспірант кафедри історії світової музики, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Сфера досліджень і наукові інтереси: музикознавство, європейська інструментальна музика ХVІІІ століття. E-mail: akdmeh@gmail.com

Пузур Михайло Вікторович, старший викладач, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, кафедра дизайну. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн. E-mail: ksada.pd@gmail.com

Сергеєва Наталія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет. Сфера досліджень і наукові інтереси: теорія дизайну, філософія дизайну, дизайн-проекування. E-mail: sn_design@ukr.net

Щукіна Юлія Петрівна, старший викладач, кафедра театрознавства, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Сфера досліджень і наукові інтереси: театрознавство: музичний театр, драматичний театр, театр анімації, театральна критика, майстерність актора, режисура. E-mail: Kovalenko_752016@ukr.net