

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2019

Том
Vol. **2**

№**2**

Scientific journal

**BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS**

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Сценічне мистецтво
Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого обговорюються питання науки і практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватись і піддаватись дискусії гіпотези як науково-теоретичного, так і творчо-педагогічного характеру. Такий підхід свідчить, що історія сценічного мистецтва має сучасне значення, що мистецтвознавчим дослідженням потрібна методологія, а театральній критиці та педагогіці – інформаційне поле для дискусій.

У журналі опубліковано матеріали з питань теорії, історії і практики світового та українського сценічного мистецтва.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 5 від 15.11.2019 р.)

Редакційна колегія

Мартінас Петрикас – головний редактор, доктор мистецтвознавства, доцент (Вільнюський університет, Литовська Республіка); **Катерина Юдова-Романова** – заступник головного редактора, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Валерій Пацунов** – відповідальний секретар, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Фадель Альмуфайл** – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театального мистецтва, Держава Кувейт); **Сергій Безжубенко** – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олександр Безручко** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський університет культури, Україна); **Володимир Біблієйшвілі** – габілітований доктор у галузі мистецтвознавства, професор (Батумський державний університет мистецтв, Республіка Грузія); **Ростислав Бузок** – доктор мистецтвознавства, професор (Білоруський державний університет культури і мистецтв, Республіка Білорусь); **Наталія Владимірова** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Гончарова** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олександр Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Неллі Корнієнко** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Олена Левченко** – доктор філософських наук, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Едіте Лециньська (Тішейзере)** – кандидат мистецтвознавства (Латвійський університет, Латвійська Республіка); **Тереса Мазела** – доктор мистецтвознавства (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Україна); **Аліна Підлипська** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Євген Рой** – доктор історичних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Людмила Романюк** – доктор психологічних наук, професор (Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Україна); **Олег Смоляк** – доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, Україна); **Річард Смольський** – доктор мистецтвознавства, професор (Білоруська державна академія мистецтв, Республіка Білорусь); **Ігор Юдкін** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації друкованого видання

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник/адреса

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23120-12960 Р Серія КВ від 25.01.2018

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв,

вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

вул. Чигоріна, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

artonscene.knukim.edu.ua

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

+38(050)3812292

Киевский национальный университет культуры и искусств
Вестник Киевского национального университета культуры и искусств.
Серия: Сценическое искусство
Научный журнал

«Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Сценическое искусство» является важным международным форумом, на страницах которого обсуждаются вопросы науки и практики всех видов сценического искусства. Здесь могут выдвигаться и подвергаться дискуссии гипотезы как научно-теоретического, так и творческо-педагогического характера. Такой подход свидетельствует, что история сценического искусства имеет современное значение, что искусствоведческим исследованиям нужна методология, а театральной критике и педагогике – информационное поле для дискуссий.

В журнале публикуются материалы по вопросам теории, истории и практики мирового и украинского сценического искусства.

*Рекомендовано к печати Ученым советом Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 5 от 15.11.2019 г.)*

Редакционная коллегия

Мартинас Петрикас – главный редактор, доктор искусствоведения, доцент (Вильнюсский университет, Литовская Республика); **Екатерина Юдова-Романова** – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Валерий Пауцнов** – ответственный секретарь, заслуженный деятель искусств Украины, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Фадель Альмуфайл** – доктор философии по педагогическим наукам (Высший институт драматического искусства, Государство Кувейт); **Сергей Безрубенко** – доктор философских наук, профессор, почетный академик Национальной академии искусств Украины (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Александр Безручко** – доктор искусствоведения, профессор (Киевский университет культуры, Украина); **Владимир Библиевичвили** – кандидат искусствоведения, профессор (Батумский государственный университет искусств, Республика Грузия); **Ростислав Бузук** – доктор искусствоведения, профессор (Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь); **Наталья Владимировна** – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины (Национальная академия искусств Украины, Украина); **Оксана Гарачковская** – доктор филологический наук, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Елена Гончарова** – доктор культурологии, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Александр Клековкин** – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины (Национальная академия искусств Украины, Украина); **Нелли Корниенко** – доктор искусствоведения, профессор, академик Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины (Национальный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Украина); **Елена Левченко** – доктор философских наук, старший научный сотрудник (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Эдите Лецинская (Тишейзере)** – кандидат искусствоведения (Латвийский университет, Латвийская Республика); **Тереса Мазена** – доктор искусствоведения (Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко, Украина); **Алина Пидлипская** – кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Евгений Рой** – доктор исторических наук, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Людмила Романюк** – доктор психологических наук, профессор (Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Украина); **Олег Смоляк** – доктор искусствоведения, профессор (Тернопольский национальный педагогический университет им. В. Гнатюка, Украина); **Ричард Смольский** – доктор искусствоведения, профессор (Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь); **Игорь Юдкин** – доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, ведущий научный сотрудник (Институт искусствоведения, фольклористики, этнологии им. М. Т. Рильского Национальной академии наук Украины, Украина).

Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

**Наименование органа регистрации
печатного издания**

ISSN

Год основания

Периодичность

Основатель/адрес

Адрес редакционной коллегии

Издательство

Сайт

E-mail

Телефон

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации № 23120-12960 Р Серия KB от 25.01.2018

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

2018

2 раза в год

Киевский национальный университет культуры и искусств,

ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133

ул. Чигорина, 14, каб. 29, г. Киев, Украина, 01042

Издательский центр КНУКиМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

artonscene.knukim.edu.ua

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

+38(050)3812292

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series in Stage Art
Scientific journal

“Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage art” is an important international forum; the issues of science and practice of all types of stage art are discussed on its pages. Here one can put forward and discuss the hypothesis of a scientific, theoretical, and creative-pedagogical nature. This approach shows that the stage art history is of a contemporary significance, that methodology is required for art criticism and a theater criticism and pedagogy there is the information field for discussions.

The journal publishes materials on the theory, history and practice of world and Ukrainian stage art.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts
(protocol number 5 from 15.11.2019)*

Editorial board

Martynas Petrikas – editor-in-chief, Doctor of Art Studies, Associate Professor (Vilnius University, Republic of Lithuania); **Kateryna Iudova-Romanova** – deputy editor-in-chief, PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Valerii Patsunov** – executive secretary, Honored art worker in Ukraine, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Fadhel Almuwail** – PhD in Philosophy in the field of Pedagogical Sciences, Professor (Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait); **Serhii Bezklubenko** – Doctor of Philosophy, Professor, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Oleksandr Bezruchko** – Doctor of Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture, Ukraine); **Vladimir Bibleishvili** – Doctor Habilitatus in the field of Art Studies, Professor (Batumi Art State University, Republic of Georgia); **Rostislav Buzuk** – Doctor of Art Studies, Professor (Belarusian State University of Culture and Arts, Republic of Belarus); **Nataliya Vladymyrova** – Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Oksana Harachkovska** – Doctor of Philology, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Goncharova** – Doctor of Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Oleksandr Klekovkin** – Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored art worker in Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelli Kornienko** – Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts in Ukraine, Honored art worker in Ukraine (National Center for Performing Arts named after Les Kurbas, Ukraine); **Olena Levchenko** – Doctor of Philosophy, Senior Research Fellow (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Edite Leszczinska (Tiszetzere)** – PhD in Art Studies (University of Latvia, Republic of Latvia); **Teresa Mazepa** – Doctor of Art Studies (Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Ukraine); **Alina Pidlypska** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Yevhen Roi** – Doctor of Historical Sciences, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Lyudmyla Romanyuk** – Doctor of Psychological Sciences, Professor (V. I. Vernadsky Taurida National University, Ukraine); **Oleh Smoliak** – Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine); **Richard Smolskii** – Doctor of Art Studies, Professor (Belarusian State Academy of Arts, Republic of Belarus); **Ihor Iudkin** – Doctor of Art Studies, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Principal Research Associate (M. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnography of the Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine).

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder/Postal address

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

The certificate of Media Outlet State Registration № 23120-12960 P Series KB dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

2018

twice a year

Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaletsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

14, Chyhorina St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine

artonscene.knukim.edu.ua

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

+38(050)3812292

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Халіфа Альхаджрі	Рання арабська драма	116
Нашаат Зібдаві	Генезис ліванського театрального мистецтва в контексті культурного ландшафту Арабського Сходу	139
Неллі Корнієнко	Експансія театру за часів кванта. Спокуса радикальністю (Фрагмент. Продовження)	153

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Скіна Мурад	Використання народної спадщини (фольклору) у кувейтських сучасних театральних виставах: обрані моделі	164
Катерина Юдова-Романова	Генератори сценічних ефектів як постановочний засіб художньо-образної виразності на сцені	179

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Валерій Пацунов, Ніна Гусакова, Тетяна Губрій	Роль імпровізації в театральній творчості	194
--	---	-----

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Валерій Гайдабура	Веселовська Г. І. Театр Миколи Садовського (1907–1920) : монографія	205
Валерій Пацунов	Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору : навчальний посібник	207
Катерина Станіславська	Совгира Т. І. Телеестрада у контексті сценічно-екранної взаємодії : монографія	210

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

<i>Халифа Альхаджри</i>	Ранняя арабская драма	116
<i>Нашаат Зибдави</i>	Генезис ливанского театрального искусства в контексте культурного ландшафта Арабского Востока	139
<i>Нелли Корниенко</i>	Экспансия театра времен кванта. Искушение радикальностью (Фрагмент. Продолжение)	153

ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

<i>Скина Мурад</i>	Использование народного наследия (фольклора) в кувейтских современных театральных спектаклях: избранные модели	164
<i>Екатерина Юдова-Романова</i>	Генераторы сценических эффектов как постановочное средство художественно-образной выразительности на сцене	179

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

<i>Валерий Пацунов, Нина Гусакова, Татьяна Губрий</i>	Роль импровизации в театральном творчестве	194
---	--	-----

РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ

<i>Валерий Гайдабура</i>	Веселовская Г. И. Театр Николая Садовского (1907–1920) : монография	205
<i>Валерий Пацунов</i>	Юдова-Романова Е. В. Технические средства оформления сценического пространства : учебное пособие	207
<i>Екатерина Станиславская</i>	Совгира Т. И. Телеэстрада в контексте сценическо-экранного взаимодействия : монография	210

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Khalifah Alhajri</i>	Early Arabic Drama	116
<i>Nashaat Zibdawi</i>	The Genesis of Lebanon Theater Art in the Context of the Cultural Landscape in the Arab East	139
<i>Nelly Kornienko</i>	The Theater Expansion of Quanta Times. The Radicalism Temptation (Fragment. Continued)	153

PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Skeena Murad</i>	Utilization of Popular Legacy (Folklore) in Kuwaiti Contemporary Theatrical Performances: Selected Models	164
<i>Kateryna Iudova-Romanova</i>	Stage Effect Generators as a Stage of Performing Arts on the Stage	179

THEATER PEDAGOGY

<i>Valeriy Patsunov, Nina Gusakova, Tetiana Hubrii</i>	Improvisation Role in Theatrical Creativity	194
---	---	-----

REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

<i>Valeriy Haydabura</i>	Veselovska H. I. Theater of Nicolas Sadovsky (1907–1920) : Monography	205
<i>Valeriy Patsunov</i>	Iudova-Romanova K. V. Technical Means of Designing Stage Space : Education Guidance	207
<i>Katerina Stanislavska</i>	Sovgyra T. I. TV Variety Art in the Context of Stage-Screen Interaction : Monography	210

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.186649

UDC 792.033.3+28-265.4

EARLY ARABIC DRAMA

Khalifah Alhajri

Doctor of Art Studies, Assistant Professor;

e-mail: khalifa70@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2149-0080

The Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait City, Kuwait

Abstract

The purpose of the article is to investigate the issue of Arabic or Islamic drama (both of which are not necessarily synonymous), which existed in the pre-modern period: that is, between the birth of Islam in the seventh century and the rise of theater in European models in the nineteenth century. The selected issues determined the broad context of the research. In particular, the author draws attention to the lack of a stable tradition of theater in the Western sense, which has become a problem that has for many years caught the eye of critics and scholars of both the Muslim and non-Muslim worlds. **The research methodology** is mainly based on the analytical-comparative-art-scientific approach, which provides a cultural and anthropological study of the evolution of the Arab theater, in particular, the ways of the early Arab drama formation and its development until 1847. **Scientific novelty of the article.** For the first time, with the involvement of extensive research material, early Arabic drama was systematized and scientifically conceived as a milestone component of the evolution of theater in the Muslim world. **Conclusions.** The Arab Theater certainly existed until 1847, but for a variety of reasons, its various manifestations did not grow into high art, as it did in Europe during the Renaissance. Some scholars, both Muslim and non-Muslim, Arab and non-Arab, have sought to find the causes of this situation, although most have proven to be speculative and not worthy of scrutiny. It is likely that the drama did not develop beyond embryonic forms for two main reasons: the hypocrisy to which the theater was exposed by religious figures, and the contempt shown by the literature figures. Ibn Danyal's dramatic work could not be fruitfully developed because the genre for which the works were created – the Shadow Theater – was technically restricted, and the so-called "Caliph Trial" remains the only example of Islamic theater that can only be regarded as a development of the art of worship. Later comedies tended to be either rude farcical or gross satire, which usually emphasized the corruptions, cruelty and arrogance of powerful power-holders, and the helplessness of the poor, naive and vulnerable peasant. These short improvised works did not contribute to the plot development or character. However, this does not mean that such plays have disappeared with the development of high European theater; on the contrary, and especially in Egypt, they continued to be popular until the twentieth century, despite the contempt that many educated Arabs felt for them.

Keywords: theater; early Arabic drama; Shadow Theater; Ibn Danial; Muslim religion; Arabic literature

Formulation of the problem

Many questions were either formulated before undertaking the research, or emerged as important during the course of it. Did the Arabs develop a theatre before the impact of European models in the nineteenth century? If so, what kinds of theatre? Could any of its manifestations be called Islamic? And if the Arabs did not develop a theatre, why not – and is this lack of theatre (always excepting the ta'ziyah, which is a unique phenomenon) a severe shortcoming of Arab-Islamic culture? Is the ta'ziyah itself a ritual or a drama or both? How and under what conditions did it develop? Is it capable of being used as a model, or an inspiration, for Arabic theatre generally, even in the Sunni community? Why did it not give rise to other forms of theatre among the Shi'ites? Can it be transported outside its specific religious content without losing its significance? What meanings does it have for its performers and audience? Can Islamic art be easily defined? Is it true that Islam forbids the making of representational art, and if so (or if perceived to be so) did this prohibition affect the development of Arabic theatre? What kind of theatre existed in ancient Athens, and in what ways did ideas about that theatre influence Western pioneers in the twentieth century? How and under what conditions did Arabic theatre develop after its European-influenced forms appeared in the mid-nineteenth century? Has it suffered a decline during the past three decades? If so, why was this, and can the decline be halted or even reversed? Why is scenography the “silent partner” in the Arabic theatre? How can its status be raised?

What can be done in the domain of education? Is it possible to create a serious theatre that will appeal to Arab-Muslim audiences when there is strong evidence that they prefer, and have always preferred, the entertainments provided by the commercial theatre? How can the theatre, which in the Arab world has never enjoyed the high status accorded poetry and the novel, survive and flourish in a world of globalized entertainment? Must it forever be the preserve of a highly educated elite? These questions, and others that flow from them, are addressed by the study. They are not all important to the theater practitioners, but they should be considered by any theatre artist who is responsible for the education of the young, who, if their ambitions lie in the realm of serious theatre, must make their way in an environment that is often indifferent and sometimes hostile.

Analysis of the previous researches and publications

It is worth noting that at present there is a lack of Arabic sources for many problems in the theory, history and practice of Arab theater. The main source for researchers is works written in English. Among them there are articles in magazines and on the Internet. However, the key source is books, many of which are written by prominent authorities in the industry. Thus, the relationship between ritual and drama is devoted to works: Jamshid Malekpour, *The Islamic Drama* (2004); Seyyed Hossein Nasr, *Islamic Art and Spirituality* (1987); Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (2005); Christopher Innes,

Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde (1981); Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History* (2000) and Eric Csapo and Margaret C. Miller (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama* (2007). The last of these provides illuminating examples of the latest thinking on the origins of the Athenian drama, and a most valuable discussion of the Cambridge Ritualists and their influence. Ch. Innes, A. Aronson and E. Fischer-Lichte are all informative and thought-provoking, and Nasr is perhaps the most important writer on Islamic spirituality and its expression in art¹. The fundamental issues of the *ta'ziyah* mission in the development of Arab drama are addressed in the following: Malekpour's *The Islamic Drama* (2004) and a special issue of *The Drama Review* devoted to the *ta'ziyah* (49, 4: Winter 2005). The topic of modern Arabic drama is covered in monographs Badawi's *Early Arabic Drama* (1988) and *A Short History of Modern Arabic Literature* (1993). Publications focus on a wide range of issues related to Arab culture and the arts Roger Allen's *Introduction to Arabic Literature* (2000) and Philip Sadgrove's *Egyptian Theatre in the Nineteenth Century: 1799-1882* (1996). It should be noted that all Arabic translations are copyrighted, unless otherwise stated.

The research proposed in this article is based on the following publications: M. M. Badawi's *Modern Arabic Drama in Egypt* (1987) and Mohamed al-Khozai's *The Development of Early Arabic Drama, 1847-1900* (1984). The main source for early Arabic drama, however, is Shmuel Moreh's fascinating and comprehensive study of early Arabic live (as opposed to puppet) theatre: *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World* (1992). Also this chapter and others benefited greatly from Albert Hourani's magisterial work *A History of the Arab Peoples* (1991).

The purpose of the article is to investigate the issue of Arabic or Islamic drama (both not necessarily synonymous), which existed in the pre-modern period: that is, between the birth of Islam in the seventh century and the rise of theater in European models in the nineteenth century. The selected issues determined the broad context of the research. In particular, the author draws attention to the lack of a stable tradition of theater in the Western sense, which has become a problem that has for many years caught the eye of critics and scholars of both the Muslim and non-Muslim worlds.

The scientific novelty of the article

For the first time, with the involvement of extensive research material, early Arabic drama was systematized and scientifically conceived as a milestone component of the theater evolution in the Muslim world. The research methodology is mainly based on the analytical-comparative-art-scientific approach, which provides a cultural and anthropological study of the evolution of the Arab theater, in particular, the ways of formation of early Arab drama and its development until 1847.

¹ The nature of the ritual relationship and theater on the example of the Muslim ceremonial theatrical performance of the *ta'ziyah* – the Shi' and passion play.) See Alhajri, K., 2019. Ritual and drama. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(1), pp.8-26

The main material presentation

It is generally agreed that modern Arabic drama began in 1847, when Marun al-Naqqash (1817-55) wrote and produced, in his own house in Beirut, the first modern play in Arabic, *Al-Bakhil* (The Miser), which was influenced by Moliere's *VAvare*. Al-Naqqash felt the need to explain his motivation and ideas to his audience, who were totally unfamiliar with this type of production, by reference to the nature and function of European drama, and to describe the various kinds of theatrical entertainment available in Europe. One of the key points of his famous speech, given on the evening of the first performance, was an emphasis on "the civilizing influence of the theatre, the moral functions of drama and its attempt to promote virtue and discourage vice through the examples shown on the stage" (Badawi, 1987, p.44).

Al-Naqqash's insistence on the theatre's civilising mission is understandable when we consider the low esteem in which the traditional, popular Arabic theatre was held by those interested in serious literature and by the devout, who regarded its manifestations as trivial and obscene. These short satirical farces were often performed at weddings and other ceremonies, and other popular entertainments included shadow plays and puppet shows, and the gross antics of jesters. Since these were considered beneath contempt by scholars, our sources of information in the eighteenth and nineteenth centuries are mainly European travellers and residents, who were generally either shocked or bored (Sadgrove, 1996, pp.11-25).

It is not surprising, therefore, that al-Naqqash and many of his contemporaries and successors should have largely, although not completely, ignored or deliberately rejected the indigenous tradition and turned to Europe in order to create a theatre that would seek to win the respect of scholars and the approval of the religious authorities; to create, in al-Naqqash's words, "a literary theatre and a European gold cast in Arab moulds" for "the most intelligent and noble people of this country" (Al-Khozai, 1984, p.33).

It is evident that in the mid-nineteenth century the traditional Arabic theatre could not provide a model for those ambitious to create a "literary theatre". Was this because there had been a theatre in the Arab-Muslim world that had declined from substantial achievement? The answer must be that there was no such model, although certain short-lived manifestations could have been developed; but they were not. Moreover, the only traditional Muslim tragic drama, the *ta'ziyah*, was restricted to Shi'ite communities and, although it was flourishing at exactly this period, had no influence in the majority Sunni society. Nor did it give rise to a secular dramatic tradition among the Shi'ites, since its very being was centred on highly specific religious observances and rituals.

Is it possible to discover, then, why the Arabs, or, more generally, the Muslims of the Middle East, did not develop their drama? It should be emphasized here that by "drama" we mean drama in the western sense. M. M. Badawi (1987, p.3) gives the definition "the imitation on a stage by human actors of a story or situation through action and dialogue in verse or prose" Mohamed al-Khozai offers "a literary *genre* either in poetry or in prose that describes life and characters or narrates a story by means of action and dialogue through acting on a stage" (Al-Khozai, 1984, p.1). It is not our purpose

here to attempt a universal definition, and these are broad enough for our purposes; but we should note that Badawi refers to human actors, thus excluding the *khayal az-zill* or shadow play, and al-Khozai includes the notion of a literary genre, thus ruling out all popular improvised work and even those attempts that aspired to literary status but failed to establish a tradition.

Before considering such manifestations as did exist before 1847, it will be useful to discuss the various reasons advanced by scholars and critics for "the absence of drama from classical Arabic literature", to use Badawi's phrase (1987, p.3). Why were only "embryonic forms", literary genres containing dramatic elements but insufficient "to be recognised as theatrical works" produced before that date? As we shall see, this negative view has been challenged, but for the present we shall assume it to be broadly correct.

First of all it is necessary to recognize that the early Muslims had no knowledge or experience of drama. Pre-Islamic literature was poetic, and although it contained dramatic elements the poetry of the pagan era knew no drama (Badawi, 1987, p.3). With the spread of the Islamic empire and Muslims' contact with the Byzantine and Sasanian (Persian) civilizations, new learning began to make its mark on Islamic culture. In the ninth century particularly, many Greek works were translated, but the translations were mostly made not from Greek but from Syriac; and no ancient Greek dramatic works had been translated into Syriac, because the Syriac scholars, who were mostly Christians, Jews or Zoroastrians, were either uninterested in or hostile to pagan literature. Thus works of philosophy, medicine, the exact sciences, mathematics and astronomy were translated into Arabic, but no drama, poetry, belles-lettres or history. The intense curiosity of Arab scholars such as al-Kindi (801-866) embraced Greek scientific learning and even elements from the Persian and Indian traditions, but did not extend to the imaginative literature of other cultures (Hourani, 1991, p.76; Sadgrove, 1996, p.11).

The early Arab Muslims' lack of experience of drama explains the total absence of references to it in the Qur'an. In Western Europe the theatre had been closed in the sixth century, and in Byzantium nothing seems to have survived of classical tragedy and comedy by the time the new Islamic state established its contacts with the old empire. By al-Kindi's time that relatively primitive Islamic state had been transformed, and had achieved "the self-confidence of an imperial culture resting on worldly power and the conviction of divine support" (Hourani, 1991, p.77). That self-confidence certainly included a conviction that the Arabs had nothing to learn from other cultures when it came to literature. Badawi takes the view that this was due not only to the great achievements of Arabic classical poetry but also to "the extraordinarily high status accorded to the Arabic language, it being the sacred language of the Koran understood by believers to be literally the word of God". Thus the Arabs "seemed to feel no need to translate any foreign literature since in their view the highest degree of human eloquence could only be attained in Arabic. [...] psychologically they were conditioned to feel self-sufficient where literary expression was concerned" (1987, p.3).

It is not certain whether the Arab translators deliberately refrained from rendering Greek drama into Arabic; it is more likely that they were unaware of its existence,

since there was no living Greek dramatic tradition. They were, however, aware of Aristotle's *Poetics*, and since Aristotle was strongly influential on Arab philosophers it was felt that the *Poetics* could not be ignored. But it is clear from the translation by Abu Bishr (840-939) and the commentaries on it by the eminent philosophers al-Farabi (879-950), Avicenna (980-1036) and Averroes (1126-1198) that the Arabs could not make sense of the genres Aristotle was discussing. "Tragedy" and "comedy" were usually rendered as *madih* (panegyric) and *hija* (satire or invective) respectively. These were two recognised genres of Arabian poetry, and their meanings were quite different from the Greek terms (Badawi, 1987, pp.3-4).

By the tenth century the Arabs had developed a popular dramatic art of their own, so why was this misunderstanding not rectified? Shmuel Moreh, whose work on early Arabic popular theatre remains an excellent introduction to this subject, argues that the question was not examined for several reasons. First, as was still the case 800 years later, the religious authorities and serious literary men regarded the theatre as a low art unworthy of attention. It was considered *sukhf* (scurrilous material), *mujitm* (impudence) and *jumtn* (folly). Second, the primary aim of the Muslim commentators was to comprehend Aristotle's method of criticism and apply it to their own poetry, especially that of the pre-Islamic period. One great Arab poet of the ninth century, al-Jahiz (776-868) wrote an "Epistle on the Crafts of the Masters", which may have been influenced by the *Poetics*, and certainly al-Jahiz was known to be an admirer of Aristotle (Moreh, 1992, p.116), but he is not concerned with the dramatic art of the Greeks, only with poetic practice in his own time.

Moreh (1992, p.116) argues that the Arab world was not devoid of theatre "in the two millennia between the spread of Hellenism and the impact of modern Europe. [...] on the contrary, the Muslim world had a well-established tradition of live theatre, if only at a popular level". If this is the true, then why did this popular theatre not develop into a high art? One reason may be that advanced by Moreh: that the popular theatre was despised by the literary and religious elites, who believed that nothing good could come of it. This factor may well have been significant; other explanations, as Badawi (1987, p.4) points out, "belong to the realm of speculation". Badawi and al-Khozai generally agree in their discussion of these speculations, and it will be useful to briefly consider their arguments here, making use of the work of other commentators where appropriate.

Al-Khozai criticises Landau's argument, made in his *Studies in the Arab Theatre and Cinema* (2016) that no Greek classical drama was translated because, first, the Muslim conquerors had no contact with peoples having a well-developed theatre, and second, women, particularly if unveiled, were strictly forbidden to appear on the stage. While the first point is defensible, the second is certainly dubious, since women did not perform either in classical Greek drama or on the Elizabethan stage, and this does not appear to have inhibited the development of drama in either case. Al-Khozai (1984, pp.3-17) goes on to consider five factors related to the Arabs' lack of interest in, or failure to develop, drama as a high art, and we shall discuss these in turn; they are the mental factor, the aesthetic factor, the environmental factor, and the historical factor.

The arguments brought forward in connection with the first factor are perhaps the least convincing of all, positing as they do the unsuitability of the Arab mentality for the

creation of drama. As Badawi (1987, p.4) points out, this generalisation is "the product of nineteenth-century views on race". There seem to be two main strands to this view: that the Arab mentality is abstract while the European is concrete, and that the Arab mind is atomistic and excessively individualistic. Al-Khozai (1984, p.3) refutes the former by referring to the creative power of the anonymous authors of folk epics such as *"Antara"*, not to mention the *Thousands and One Nights*. As for the latter opinion, it is argued that the Arab mind "was best expressed in the structure of the pre-Islamic ode, *"Qasida"* (Badawi, 1987, p.4.), which was essentially a lyric form dominated by declamation and description. Al-Khozai (1984, p.4) insists that this picture is false, and that dramatic elements are to be found in pre-Islamic poetry, while Badawi cites the large-scale structure of Islamic jurisprudence and architecture in denying that (1987, p.4) the Arabs were incapable of the kind of organised thought necessary to the production of drama. It is important to realise that these disparaging comments have been made not only by Western Orientalists but also by Arab Muslims. For example, in 1933 the eminent Egyptian novelist and playwright Tawfiq al-Hakim (1899-1989) wrote a letter to his friend and compatriot Taha Hussein (1889-1973) in which he accused Arabic literature of being "mosaic-like" and "lacking in structure" (1983, pp.216-220). In the same letter, however, al-Hakim writes of finding "a dialogue similar to dramatic dialogue" in the work of al-Jahiz. He evidently changed his mind later, for in an article written for *The Theatre* magazine in January 1963 he argues that both the Pharaonic and Arab civilisations were built upon highly structured forms of artistic expression and were therefore capable of creating a theatre, but "they had found a more structured and productive form of artistic expression than theatre; and that was poetry" (1982, p.82).

In discussing his "aesthetic factor", al-Khozai addresses the issue of the Arabs' misunderstanding of Greek drama and reaches much the same conclusions as those of Badawi and Sadgrove, discussed above. He emphasises the oppositions of the Orthodox Church in Byzantium to Greek theatre, and the Arab translators' inability to see beyond the categories of the *qasida* when attempting to grasp the meaning of the terms "tragedy" and "comedy": "The translators can hardly be blamed for this misinterpretation since their culture was devoid of dramatic poetry and as a result their language had no equivalents for these completely new terms or expressions of ideas" (1984, pp.5-6).

Al-Khozai's "environmental factor" concerns, not surprisingly, the Arabs' failure to develop a theatre owing to the exigencies of living in an environment which

"is nothing but desert as extensive as the sea, where camels move like ships wandering with their loads from one island to another, these islands being scattered oases [...] everything in this moveable homeland kept itself aloof from the theatre. Because the theatre requires in the first place stability. The Arabs' want of the notion of stability, to my mind, is the real reason for their neglect of dramatic poetry required by the theatre. The amphitheatre revealed by excavations in modern times is a strong firm edifice, an establishment owned by the State [...] He who looks at the hugeness of this construction with its relics and paintings, will immediately judge that a thing like this must need a stable civilisation and a fixed standard of social life" (Al-Hakim, 1977, pp.25-26; Al-Khozai, 1984, pp.6-7).

Al-Khozai points out, citing the Tunisian scholar Mohammed 'Aziza, that such arguments ignore the fact that life in the *Jahiliyya* (time of unenlightenment) was far from universally nomadic and that the nomads constituted only part of the population; the majority were settled in urban centres, such as Mecca, famed for their advanced economic activities (Al-Khozai 1984, p.7; Aziza, 1997, p.11; Badawi, 1987, p.4). The explanation has still less force when we consider that the Muslims, after the diffusion of Islam, lived within a vast empire ruled from Damascus, Baghdad and Cairo. Al-Khozai disagrees with Badawi in asserting that the Arabs and indeed the whole Islamic world suffered from "the absence of the mythology essential for the inception of drama" (1984, p.8). According to al-Khozai, the range of mythology available to the Greeks made possible the achievement of the three great Athenian tragedians, but he thereby ignores Aristophanes; moreover, he neglects the mythic dimension that imparts such great dramatic power to the *ta'ziyah*. Badawi comments drily [...] as if drama of necessity could only grow out of myth" (1987, p.4).

Regarding the religious factor, al-Khozai notes that, unlike the ancient Greeks, the pre-Islamic Arabs were not united by any single religious belief, and that their incoherent and naive paganism hindered the growth and the development of religious rites of the kind from which Greek drama grew. What, then, of the influence of Islam? Al-Khozai asserts that "the quintessence of drama lies in conflict, which was manifest in Greek drama" (1984, p.9), and goes on to examine four types of conflict, each grounded in a belief in human freedom, and each derived from a tragic work by a classical Greek dramatist. These four types comprise a scheme proposed by Muhammad 'Aziza, and are vertical, where human freedom is in conflict with the divine will; horizontal, where the individual revolts against laws imposed by a society; dynamic, where the conflict centres on human instinct and fate; and internal, where there is a conflict of contradictions within the individual (1997, p.21).

We do not need to discuss these types in detail; what is important is that 'Aziza concludes that drama could not possibly have originated in a traditional Arab-Muslim environment. First, no Muslim could conceive of himself as challenging God's will, let alone defying it. Although mankind has freedom of choice, we have no will of our own, since God, the supreme power, determines all that occurs in the universe. According to 'Aziza, the traditional Muslim's view of the problem of free will and predetermination leads him or her to adopt an attitude of complete acceptance of things as they are, an attitude which is incompatible with the type of tragic conflict we find in Greek drama. But as Badawi points out, this explanation represents a simplistic distortion of Islam, and furthermore equates drama with one type of Greek tragedy, ignoring comedy altogether (1987, p.4). Moreover, while the devout Muslim may regard rebellion against the divine will as inconceivable, such a rebellion was undertaken by Satan; and many human beings have rejected the message delivered to Muhammad, or failed to live in accordance with the ideas of Islam. The conflict between human obduracy or weakness and those ideals is surely a fit subject for drama.

'Aziza's "horizontal conflict" is seen when a Muslim rebels against the government or mores of his or her society, but any Muslim engaged in such a rebellion will be branded an unbeliever, and the rebellion itself remains an individual matter unsuitable for dramatic

treatment. This view is surely misguided, since Islam itself was born from conflict within the city of Mecca, and conflict marked the years after the death of the Prophet, culminating in the death of Hussein at Karbala and the beginning of the division of the faithful into Sunnis and Shi'ites. 'Aziza, while accepting that the Shi'ites developed a theatre in the form of the *ta'ziyah*, claims that they would not have done so if they had not deviated from the Islamic religion, separating themselves from the majority community. In his view the Shi'ites were ultimately responsible for the conflicts and schisms that wounded and divided the community of believers, and the *ta'ziyah* is a ritual of expiation of guilt and a means of expressing Persian nationalistic and political agendas (Aziza, 1997, pp.40-50). Here 'Aziza shows his hand as a Sunni apologist and sectarian propagandist. The truth is surely that the history of Islam provides countless examples of conflict among individuals, between individuals and the state, among factions within states, and between states, all of which could provide material suitable for dramatic treatment. 'Aziza's third and fourth types of conflict – the dynamic and internal, relate to the Muslim's perception of history, which, he argues, is not dramatic but inherently conservative and based on an acceptance of a pact between God and the believer, who responds to this dispensation by accepting every occurrence as inevitable because willed by God Himself. Thus the world, and specifically Islamic history, is organised in accordance with a divinely instituted harmony, whether or not this harmony is perceptible to the believer, and thus the right-minded Muslim does not conceive the world in terms of contradictions or conflict (1997, pp.29-31). 'Aziza's view of the pious Muslim as a naive fatalist is a gross oversimplification that is contradicted by the complexities of Islamic theology as well as by the vicissitudes of fourteen centuries of Islamic history. The fourth type of conflict, that between the individual and his or her fate is linked to the third and can be criticized on the same grounds. Moreover, in attempting to forge an absolute distinction between the Muslim and what could be called Promethean man, particularly of the kind that emerged in the European Renaissance (Al-Khozai, 1984, p.10), 'Aziza seems to be in danger of merely putting a positive gloss on the pagan Arabs belief in *dahr*, the power of malignant fate, a belief that persisted well into the Islamic era.

Badawi and al-Khozai address the issue of whether Islam itself, or at least Islamic civilisation, is inherently inimical to drama. There is an argument that links theatre with the figurative arts such as painting and sculpture. Even if such an argument was well founded, which it was not, the Islam did not, and does not; interdict such images except in the context of the mosque. As al-Khozai remarks, "the figurative arts were not only tolerated but encouraged when the danger of paganism had disappeared" (Al-Khozai, 1984, p.11; Badawi, 1987, p.4); nevertheless the Muslims did not develop such theatre as they had into a high art, and al-Khozai, in discussing the last of his factors, the historical, advances a number of reasons that, taken together, might explain why "the seeds of drama did not germinate within this monotheistic religion" (1984, p.12). First, the medieval Arabs who were interested in Greek thought were dissuaded by the Christian Syriac translators from developing an interest in pagan literature. Moreover, there was by that time no trace of a living Greek dramatic heritage. Second, the culture of the Islamic empire was built on the basis that the Muslims would dominate the civilisations of the conquered, and that therefore the heirs of the Hellenic heritage in

the East had to convert to Islam and be influenced by Arabic. Third, the Arab world had little contact with, and no interest in, the Christian religious drama that was developing during the European Middle Ages. Thus no tradition of drama could develop within the Muslim world, and even before the Mongol invasion of 1258 a decline in the Abbasid empire's economy had begun so that later the Islamic system was unable to integrate itself with the European Renaissance and be influenced by its drama.

Al-Khozai's arguments are thought-provoking and contain some truth, especially with regard to the early centuries of Islam. They are less convincing, however, when applied to later Islamic, rather than specifically Arab, cultures, since the three great Islamic civilisations that flourished at the time of the European Renaissance – the Ottomans (1281-1922), the Safavids in Iran (1501-1732) and the Mughals in India (1526-1858) were by no means inward looking, and it is not difficult to trace European influences in their visual art and architecture. In the realm of imaginative literature, however, the picture is different, particularly when we consider the later pre-modern period and the condition of Arabic-speaking cultures. As Sadgrove notes, by the sixteenth century Arabic literature had suffered a decline from the glories of its inspirations in the pre-Islamic and medieval periods:

"In the two or three centuries before the nineteenth century, the era of development of the great national dramas of France, Italy and England, the majority of Arab writers of imaginative prose, and poets, demonstrated a distinct lack of imagination and flair in their works; the creative spirit needed to found a literary theatre was lacking. [...] Arabs for centuries had remained conservative in their literary life, sustaining a limited number of literary genres, partly because it was felt the Arabic language was sacrosanct, that it was the sacred language of the Qur'an and should thus be preserved from innovation and foreign influences. Imitation prevailed in what literary works there were. [...] Literary works rarely reflected the true feelings of their author, nor did they mirror the political or social situation of the country" (1996, pp.11-12).

Bearing this in mind, it is important to realize that the conservatism of the Arab literary elite militated against the development of drama in the Arab world, and that that conservatism was reinforced by the political, economic, social and cultural stagnation of the declining Ottoman empire, so that Napoleon's Egyptian campaign of 1798 had an enormous impact, its cultural effects being far more important than its military failure (Al-Khozai, 1984, p.14).

It is not surprising, therefore, that theatre, a genre despised by the guardians of literary correctness and abhorred by the pious, failed to win a respected place in Arab cultural life. This apparent cultural flaw has prompted many writers to explain the alleged absence of drama from Arabic literature before 1847, but as we have seen, some of these attempts have been naive and unconvincing. As Badawi (1987, p.5) points out, they have sometimes been "at best no more than well-intentioned apologetics often inspired by a feeling of inferiority"; but he goes on to affirm that "The absence of drama is in no way an indication of cultural inferiority and the fact is that the Arabs did develop their own dramatic writing as well as their own epics, even though the form that these products took was different from the western form".

What forms of theatre, then, existed in the Arab world before the nineteenth century? Can any connection with Islam be discerned? Leaving the *ta'ziyah* aside for the moment, we shall consider the broad range of popular theatrical manifestations that appeared in the Near and Middle East during the centuries between the birth of Islam and the production of the first modern Arabic drama in 1847. Moreh (1992, p.9) finds examples of live theatre among the pre-Islamic Arabs, both Jews and Christians, but these need not detain us, as they had disappeared by the sixth century, being replaced by "games, mimes and other lowbrow performances". Nevertheless it is worth mentioning that theatrical performances associated with the Coptic festival of Nayrus or Nawruz, and the Persian practice of employing court entertainers – jesters, singers and buffoons – continued into the Islamic era (Moreh, 1992, pp.10-11).

If, as the general opinion has it, modern Arabic drama began in the nineteenth century, why should we be concerned with traditional popular theatre? Badawi argues that

"any account of modern Arabic drama which ignored such activities would suffer from serious deficiencies, not just on grounds of incompleteness but also because it would fail to provide the necessary historical background. More importantly it would not be capable of explaining certain features of modern Arabic drama, both on the structural and dramatic levels, which are clearly the product of some deeply rooted attitudes and tendencies inherited from the past history of indigenous dramatic or semi-dramatic entertainment. The knowledge of such history is essential in order to see the manner in which the imported form was conceived and how it subsequently developed, for the imported form was in several ways determined by the local histrionic or theatrical tradition" (1987, p.7).

Badawi's point is well made, and even in the mid-twentieth century we find a committed modernist like Wannous combining Brechtian elements with features drawn from the indigenous tradition. In this brief discussion, however, we cannot consider every manifestation of that tradition, although we will not neglect its important features.

We have already noted that nothing in the Qur'an prohibits dramatic representation, but the *hadith* (traditions) of the Prophet take a hostile attitude to entertainment, which was considered a distraction from the real business of a Muslim's life: a concentration on religious benefit in this world and the hereafter. The early Muslims would have been familiar with impersonators, clowns and buffoons, musicians and dancers, and there is evidence that Muhammad himself appreciated mimes and musicians on certain occasions (Moreh, 1992, pp.21-22).

Other entertainers were not so well regarded, particularly the *mukhannathun* (having the meaning of "infamous", "effeminate man", "homosexual", and "actor") who often performed astride a *kurraj* or hobby-horse. Moreh notes that little is known about *kurraj* performances, which may have originated in Persian and Central Asian fertility rites and shamanic ceremonies. The second Caliph, "Umar (634-44) "reputedly said that he would have expelled them from Medina if he had not seen comparable entertainment in the time of the Prophet himself" (Moreh, 1992, p.28).

Other performers included the *samaja* or masked actor, who participated in the *nayruz* festivals, among other celebrations, and in customary entertainments dating back to

pre-Islamic times. The masks usually represented animals or demons, and were an integral part of dramatic rituals among many nations besides the Arabs (Moreh, 1992, p.45). In Egypt the *samajat* were associated with licentious behaviour and were sometimes prohibited by the Mamluk sultans. It is interesting that *samaja* in the sense of "comic mask" is found in Avicenna's commentary on Aristotle's *Poetics* (Moreh, 1992, p.51). Jesters and buffoons were also enormously popular, and not only among the people; the Umayyad and Abbasid caliphs enjoyed their company. For example, al-Mu'tasim (833-842) made a certain Ibn al-Junayd his boon companion because of his "amazing appearance and talk", although the jester's chief accomplishment seems to have been as a *darrat* or fart-maker. We are a long way from serious theatre here, but other jesters seem to have been comedians who gave improvised performances or recited absurd compositions which Moreh compares with Dadaist provocations (1992, p.65-68). Jesters and buffoons of course continued to perform well after the Abbasid period, and Moreh (1992, p.72) cites an account by a British traveler, Alexander Russell, who witnessed such an entertainment in Aleppo in the mid-eighteenth century, finding the mummery insipid and the wit bordering on the obscene.

Moreh (1992, pp.76-77) notes that another way of representing everyday life in a quasi-theatrical form was through pageantry. Spectacular entertainments were mounted to celebrate the weddings and circumcisions of sons of caliphs, sultans and other grandees and even those of ordinary citizens. The spectacles were mainly provided by artisans demonstrating their trades on floats drawn by horses, and it seems that plays both comic and serious were sometimes performed on specially built structures. The theatre historian Ali al-Ra'i describes the procession of the caliph Harun al-Rashid (786-809) on his way to the Friday congregational prayer:

"The procession is led by a group of men on foot carrying banners, followed by groups of musicians and strong men carrying bows and brandishing their swords. Then the Caliph appears wearing a black cloak, riding an Arab stallion of fine pedigree; behind him is a group of ministers and government officials mounted on horses decked in lavishly decorated cloths, and following them come government men and guards. This procession is essentially a theatrical performance organized with great precision. The streets of Baghdad are its stage, and the performance moves from the Caliph's palace to the mosque. Its principal hero is the caliph, the public crowds are its audience; its aim is to impress and awe the public and to show them the strength and wealth of the government" (Al-Ra'i, 1980, p.40).

Al-Ra'i (1980, p.44) goes on to describe an even more magnificent pageant which the Caliph al-Muqtadir (908-32) organised in honour of the Byzantine diplomatic mission that had been sent to negotiate a truce with the Abbasid Empire. The reception of the visitors was surely designed to impress, involving as it did over 160,000 mailed horsemen, 7,700 armed eunuchs, a fleet of superbly equipped and decorated warships on the Tigris, and, within the palace, fountains and a tree made of silver and gold whose branches held golden and silver birds. But most pageants were more modest, and many involved some kind of theatrical performance, which might consist of a play, or a display of horsemanship. In the eighteenth century it was not unusual to see riders

simulating battles among the Bedouin. Other guild pageants might include jugglers, acrobats, strolling players, conjurers and snake-charmers (Moreh, 1992, pp.77-78).

What of theatrical performances that come closer to our idea of drama? Is there evidence of entertainment that went beyond buffoonery or pageantry and was created in a more literary style, or perhaps with a religious purpose, to provoke thought as well as laughter? In order to understand some later developments we should first consider the art of the storyteller. In the pre-Islamic era the storyteller would narrate "the battles of the Arabs" (Ali Uglā Orsan, 1981, p.105) but with the advent of Islam his role became that of admonisher of the faithful. Some scholars argue that the practice of admonition began with the encouragement of the second caliph, "Umar, while others hold that it did not begin until the early years of the Umayyad dynasty (Ali Uglā Orsan, 1981, p.108; Rikabi, 1955, p.123). The early storytellers were often scholars or jurists and delivered their admonitions in the mosque, but later practiced outside the mosque without changing the character or purpose of their performance. During the Umayyad period the style was that of a lecture combined with a sermon, and was usually elegant and rhetorical (Rikabi, 1955, p.443). In the Abbasid period, however, a new type of storyteller appeared. He was not a *wa'iz* or admonisher but a *haki* or imitator.

A well-known account of a *hakiyya* (impersonation) is given in al-Jahiz's *Bayan*:

"We find that the impersonator is able to imitate precisely the pronunciation of the natives of Yemen with all the special accents of that area. [...] when he imitates the speech of the stammerer, it seems that he has become the ultimate stammerer, as if all the peculiarities of every stammerer ever born have been rolled into one. When he imitates the blind man, copying the distinctive features of his face, eyes and limbs, [...] it is as if he has synthesised the peculiar features of all blind men in one complete character" (Al-Jahiz, 1969, p.87).

"This performer is clearly a professional, but his impersonation does not seem to have been combined with any kind of plot or dialogue with other performers. Moreh, however, provides evidence that *hikayat* (imitations) were sometimes incorporated into short satirical sketches, and that some of these were based on written texts. Judges and scholars were among those subjected to ridicule" (1992, pp.87-91).

The most important surviving text written to be performed by live actors (as opposed to the puppets of the *khayal az-zill*) in the Abbasid period is, however, not a satirical sketch involving imitation but a monologue intended to admonish, and having a similar purpose to the sermons of the *wa'iz*. But it is not a lecture; its form is dramatic, as its subject is a trial, and it clearly formed the nucleus of al-Jahiz's later *Risala Fi Bani Umayya* (*Treatise on the Umayyads*). Moreh (1991, p.91) argues that plays formed the nuclei of several works of this period.

The play was performed in the reign of the third Abbasid caliph, Al-Mahdi (755-785) by a Sufi mystic who pretended to be a fool (or mad) in order to fulfil the Qur'anic command to enjoin what is right and prohibit what is disapproved. It took the form of a trial of the caliphs of Islam, who are called before the "judge" – that is, the Sufi – and consigned to Paradise or Hell. The caliphs were played by young men, who had no dialogue

and were brought before the judge by members of the audience. The performance took place on a hilltop, and was, to put it mildly, critical of the Abbasid caliphs; hence the need for a possible defence of insanity, were the Sufi to be apprehended by the authorities. A few excerpts will give the flavour of this piece. After asking the audience "What have the prophets and messengers done? Are they not in the highest Heaven?" and receiving an affirmative response, the judge would ask for each caliph in turn to be brought before him, beginning with Abu Bakr, the Prophet's first successor. The first four caliphs, known as the *Rashidun* or Rightly Guided, are to be taken to the highest heaven. This is the Sufi's judgment on the fourth caliph, Ali bin Abi Talib, the father of Hussein, the martyr of Karbala:

"May God reward you for your services to the *Umma* [community of the faithful], abu'l-Hassan, for you are the legatee and friend of the Prophet. You spread justice and were abstemious in this world, withdrawing from the spoils of war instead of fighting for them with tooth and nail. You are the father of blessed progeny and the husband of a pure and upright woman. Take him to the highest Heaven of Paradise" (Moreh, 1992, p.92).

Most of the subsequent caliphs are condemned, with special vituperation being reserved for Yazid, who ordered the killing of Hussein:

"[...] you are the one who killed the people of the Harra and laid Medina open to the troops for three days, thereby violating the sanctuary of the Prophet, may God bless him and grant him peace. [...] You killed Hussein and carried off the daughters of the Prophet as captives on the camel-bags Take him to the lowest Hell!"

Upon finally reaching the Abbasids the judge would fall silent. He would then be told, probably by another actor placed among the audience, "This is al-Abbas, the Commander of the Faithful" and would reply "We have got to the Abbasids; do their reckoning collectively and throw all of them into Hell" (Moreh, 1992, pp.92-93). It is obvious that the Sufi, unlike the jesters and buffoons at the Abbasid court, "played the fool in order to fulfil a religious injunction, [...] and [engaged] in the despised activity of play-acting in order to humiliate himself (though there was nothing humble about the role he took in the play itself)" (Moreh, 1992, p.93).

The Sufi's play is unusual in being truly Islamic in both its purpose and subject-matter. Another and very different play, whose text has survived in full, is *Hikayat Abi'l-Qasim al-Baghdadi* (*The Impersonations of Abi'l-Qasim al-Baghdadi*), which is a repertoire of theatrical scenes played in tenth-century Baghdad, assembled by Muhammad al-Asadi to mock Shi'ite piety and depict everyday life in the city. Abi'l-Qasim, pretending to be a pious man, gatecrashes the party of a person of rank and unleashes a tirade of obscene and scatological remarks directed at the guests. The play is composed for recitation by a live actor or actors, and the text takes the form of a continuous dialogue between Abi'l-Qasim and his guests, although Abi'l-Qasim does most of the talking. In his respect the play resembles the *Trial of the Caliphs*. Moreh also argues that the play "was not only meant to depict the repertoire of buffoons and mimes, or to give a realistic representation of Baghdadi society, but also to provide material for dramatic performance. Bits of it were certainly used by

later dramatists" (1992, p.99). Among these dramatists was Ibn Danyal, the foremost author of shadow plays.

The art of the individual storyteller survived into the twentieth century, and both Wannous and al-Hakim incorporated the *hakiyya* (or its modern form *hakaxvati*) into their dramas to give them a more authentically Arab character and to appeal more directly to the Arab audience. The reciters of the popular medieval romances, such as those describing the exploits of Baybars or "Antara, were known as *Sha'ir* (rhapsodies), and we have an account of such a performance by the early Victorian scholar Edward Lane. While he dismissed the satirical farces he witnessed as "low and ridiculous" he thought the public recitation of romances "attractive and rational entertainments". Composed in a mixture of prose and verse, the romances were "half narrative and half dramatic" (Lane, 2005, pp.397-398) and were chanted from memory in a "lively and dramatic manner" (Badawi, 1987, p.8).

According to Moreh (1992, p.104), the *hikaya* was well developed before the emergence of the shadow play, and even before the appearance of the *maqama* and *risala*, and had a great influence on those genres, both of which made extensive use of dialogue. But since the *maqama* had particularly strong links with the shadow play, we shall ignore the *risala* in this discussion. The *maqama* ("assembly") was, as al-Khozai (1984, p.19) points out, a genre unique to Arab culture, and while it did not lack the dramatic elements of character and dialogue, it depended "more on linguistic sophistication than on the relatively thin plot". It was elaborated by al-Hamadhani (968-1110) and further developed by al-Hariri (1054-1122), and the genre remained popular in Arab literary circles until the twentieth century (Hourani, 1991, p.53). Moreh describes the *maqama* as "a short and ornate "picaresque" work in rhymed prose, couched in the first person singular. It usually contains a narrative element consisting of an amusing or surprising, real or true to life scene, and it is formulated in the present tense. In every *maqama* there is a narrator [...] called "Isa Ibn Hisham, and a hero, Abu'l-Fath al-Iskandari, who generally appears as disguised beggar [...] trying to earn a living by his wits, his linguistic virtuosity and talent" (1992, p.105).

Moreh cites the scholars Yunis and al-Ra'i in arguing that the *maqama* was "a written composition imitating the dialogue and structure of the *hikaya*". It was "composed for mimetic declamation and used a harangue style with a prodigious store of sophisticated rhetoric and eloquent turn of phrase". These features endowed it "with the seriousness Muslims sought and admired in Arabic literature" (Moreh, 1992, pp.107-108). Moreh argues that live drama was used as a model for the *maqama*, but what is more certain is that the *maqama* influenced the art of the *khayal az-zill*, of which a very few texts have survived, most notably three outstanding examples, the earliest we have, by the Mosul-born Egyptian oculist, poet and wit Shams al-Din Ibn Danyal (1248-1311).

The shadow theatre is thought to have been imported into the Arab world from the Far East, but by Ibn Danyal's time the entertainment had been thoroughly assimilated and was an accepted part of Muslim society. The *khayal az-zill* should not be confused with the short comic dialogues of the Turkish *karagoz* (black eyes), although the method of presentation could be similar. The *karagoz*, which was very popular in Egypt until the

mid-twentieth century, was a Middle Eastern equivalent of the Punch and Judy show, and was characterised by "uproar, violence and sexual innuendo" (Sadgrove, 1996, p.14). Nineteenth-century travellers were sometimes scandalised by these performances: Lane called them "extremely indecent" while Sir Gardner Wilkinson observed that "the licentiousness [...] was so gross, that it would have shocked an ancient Greek audience, though accustomed to the plays of Aristophanes" (Sadgrove, 1996, p.14, 16).

While obscene passages permeate Ibn Danyal's plays, his purpose was to create "a mirror that reflected the social reality of the time" (Al-Khozai, 1984, p.22; Al-Ra'i, 1980, p.45). Before briefly discussing his work, we should explain how the shadow plays were performed. In Badawi's words,

"the action was represented by shadows cast upon a large screen by flat, coloured leather puppets, held in front of a torch, while the hidden puppet master, *al-Rayyis* or *al-Miqaddim*, delivered the dialogue and songs, helped in this by associates, sometimes as many as five persons including a youth who imitated the voice of women" (1987, p.12).

Ibn Danyal attempted to revivify this genre, which had flourished in the Egypt of the Fatimids (909-1171). At that time it probably presented moral, religious or historical themes and had an admonitory or educative purpose. Many saw in such performances an analogy between the shadow theatre and human life in this world. The earliest such comment is the remark attributed to the Egyptian Imam al-Shafi'i (767-820), an eminent religious scholar and jurist: "I see the shadow play as the greatest admonition to those who are advanced in the knowledge of Ultimate Reality. I see figures and spirits passing by departing, all perishing while the Mover remains" (Nua'man, 1973, p.80). Later, the Egyptian mystic Umar Ibn al-Farid (1182-1235) wrote a major poem in which he found mystical significance in the shadow theatre (Badawi, 1987, p.13). Besides giving a detailed account of the themes of the shadow play, Ibn al-Farid describes the audience's deeply emotional reaction, which would not have been evoked by stereotyped mechanical conventions.

Ibn Danyal's introductions to all three plays make clear that the shadow play's convention of buffoonery was being used by him as a means to an end: the production of good literature, not cheap and vulgar writing. The plays were addressed to men of breeding and literary taste, and were a mixture of seriousness and levity. The characters are drawn from the lowest strata of society, but the aim is not crude mockery, for as the Presenter (*al-Rayyis*) says, "Underlying every shadow [character] a truth is to be found". The plays, Badawi notes, "are a rich source of information for the social historian" (1987, p.15) since, although they focus on certain aspects of medieval Egyptian society, they are more deeply rooted in social reality than the *maqama* literature that influenced them (Ibn Danyal was especially indebted to al-Hariri's rhetorical interpolations of poetry within the dialogues) (Al-Khozai, 1984, p.22). Ibn Danyal's is a sophisticated art rich in vividly portrayed characters, who are so concretely realized that, Badawi claims, their types could be readily seen in Cairo until the early twentieth century (1987, p.15).

Unfortunately we cannot go into details of the plays here, but a full discussion can be found in Badawi (1987, pp.14-24); some idea of their content and style can be

attempted, however. The first, *Tayf al-Khayal* (The Shadow Spirit) is the longest and the most developed with regard to plot and characterization. It centres on the character of Prince Wisal, a clownish soldier who speaks in a mock-heroic style, reminiscing about his youthful erotic adventures with both sexes in the most uninhibited language. He is attended by a mock secretary and a mock poet of panegyrics, and thus seems to be an Arabic Lord of Misrule presiding over a topsy-turvy court. The plot, which concerns Wisal's failed attempt to turn over a new leaf and find himself a wife, is much less important than the emphasis on characterisation – especially in the creation of the matchmaker, Umm Rashid – on description and on satirical observation of Cairo life. Despite its rudimentary dramatic technique, farcical elements and obscene passages, *The Shadow Spirit* is much more than a crude example of popular entertainment, not least because of Ibn Danyal's mastery and sensitive handling of the Arabic language. The play ends with Wisal's decision to make a pilgrimage to Mecca as a penitent seeking to purify himself of all his past sins (Badawi, 1987, pp.15-19).

The second play, *'Ajib wa Gharib* (*The Amazing Preacher and the Stranger*), is very different in structure from the first and has an obvious relationship with the *maqama* literature, as it consists of a series of vivid sketches of the various roles adopted by the Banu Sasan or Confraternity of Tricksters, who have been forced to lead a wandering life, "living by their wits and resorting to trickery and deception in order to survive (Badawi, 1987, p.20). The Stranger speaks of the trickster's life and introduces the professions he has assumed. An extensive gallery of these characters is then presented, each using the appropriate language; these include the "amazing preacher", a snake-charmer, an ophthalmic surgeon, an astrologer, a lion-tamer, a rope dancer and a conjuror. There is no plot, and no interaction between the characters, who are almost all aspects of the Stranger. Badawi (1987, p.21) remarks that "the whole show has many of the qualities of a *danse macabre* with the ending underlining the need for repentance and purification from the sins of this world".

The third play, *Al-Mutayyam* (*The Love-Stricken One*) has a story and a plot. It deals comically with homoerotic infatuation, being concerned with Mutayyam's obsession with a beautiful young man whom he has seen at the baths. The play contains a parody of the conventions of Arabic love poetry, and examples of the medieval debate form in passages comparing the charms of different men and the fighting abilities of cocks, rams and bulls. The play ends with a party given by Mutayyam during which every type of homoerotic activity and excessive behaviour is presented and explained by its practitioner, and which is then interrupted by the awe-inspiring figure of the Angel of Death. He rouses the drunken guests from their stupor; Mutayyam has time enough to repent and humbly asks God's forgiveness before he dies. The play ends with his funeral (Badawi, 1987, pp.21-23).

Badawi (1987, p.23) argues that Ibn Danyal's use of Arabic in these plays is remarkably flexible, "ranging from the classical to the colloquial with an admixture of obscure jargon and even gibberish when the need arises", and that their value resides in their literary achievement, and particularly in the delineation of individual characters through the skilful employment of the registers and even the rhythm appropriate to each. They are related to the *maqama* tradition in several ways, mainly because they are concerned

with the lowest strata of society and people who live by their wits; and because each ends with a final act of repentance which characters make after a lifetime of devotion to worldly pleasures. This, Badawi (1987, pp.23-24) argues, places Ibn Danyal's work in the category of Fool literature, which emphasises that the pleasures of the flesh are transient and that all holidays must come to an end.

No texts of shadow plays between Ibn Danyal and the seventeenth century have survived, and later examples show a decline from Ibn Danyal's achievement. His work seems to have had little influence on subsequent development, and the opportunity to develop a live theatre from the tradition of the *khayal az-zill* was missed (Badawi, 1987, p.25; Al-Khozai, 1984, p.23). Nevertheless the shadow theatre in general served a useful purpose; according to Landau

"the great service of the shadow theatre to the Arabic history of civilisation is in its having preserved, for the future, precious information about little-recorded ideas and customs of past generations. Artistically, it prepared the ground, along with the storytellers' mimicry and the Passion players' performances (being more important, in this respect, than either of them), for the arrival and acceptance of the Europeanized amusements – the theatre and the cinema" (1958, p.47).

The question remains, why did Ibn Danyal, with his literary ability and gift for characterisation, choose to devote his talents to the crude and limited form of the shadow theatre, a genre that was in decline, rather than to the live theatre? No scholar seems to have addressed this question, probably because any attempt to answer it would be speculative, but one possible reason may be that, as we noted earlier, whereas the shadow theatre had once been respectable, and had been admired by poets and scholars, the live theatre was associated with immorality and indecency and made no pretensions to literary merit. So, even though it is evident from Ibn Danyal's poems that he was very familiar with the world of the actor, and indeed he is the only author to have left us a first-hand description of the environment in which actors lived (Moreh, 1992, pp.138-139), he probably felt that his work would be better presented in a form that he must have known could not be developed.

In the final part of this discussion we shall briefly consider some examples of live theatre, or quasi-theatrical presentations, of the seventeenth century and later, a few of which survived until recently. In Morocco theatre in the round is still popular: an audience gathers around a group of actors who present folk tales and legends in the open air, and sometimes members of the audience are invited to participate (Jom'ah, 2001, p.225). Other performances might take the form of a domestic quarrel, or a debate on social, political and economic issues which is made comical by the "chairman's" use of a harmless whip on the team that goes beyond what he deems appropriate (Al-Ra'i, 1980, p.226, 230). These performances were witnessed in the 1960s.

The *talabah* (students') drama first appeared in Morocco in the seventeenth century. University students helped Sultan Rachid to regain the throne from his brother, and in return he organised a small victory celebration on the banks of the Fez River, which developed into a theatrical celebration involving the crowning of a student "sultan", who "rules" for seven days over his student "court"; finally he meets the real sultan or

his deputy, to whom he relinquishes his authority. If he refuses to renounce the throne, the students of his court beat him and throw him in the river as a sign that his authority is at an end (Qajah, 2001, p.236).

Another example from the Maghrib is the *bissat* drama, which was performed in Morocco and was first described in the eighteenth century. The *bissat* actors were supported by the sultan, who would sometimes participate in the performance, in which they would present the people's grievances to him by acting them out. The leading role of al-Bissat, who represented strength, courage and adventure, was taken by an actor who was masked so that he could criticize the sultan's administration in an impersonal way. Supporting characters included al-Yahu, a greedy hypocrite, and Hadidan, who embodied purity and self-sacrifice. The performance relied on al-Bissat's eloquence and acrobatic skills. During the Eid festival (held after performing the rites of pilgrimage) the actors would prepare by gathering donations and support for their performances. They would go in groups to the sultan's palace, where they would present their serio-comic performance, which would end with prayers and blessings upon the Prophet, prayers for the sultan, and requests for a financial reward (Al-Ra'i, 1980, p.233, 243; Qajah, 2001, p.227).

We conclude our discussion of popular Arabic theatre by considering the kinds of farcical entertainments witnessed by European visitors in the eighteenth and nineteenth centuries (Moreh, 1992, p.152). These were performed by *muhabbazun* or strolling players; the word seems to date to before the sixteenth century. We have already noted Lane's reaction to one of these farces, and he provides a lengthy description of the action, despite commenting that the performances "are scarcely worthy of description: it is chiefly by vulgar jests, and indecent actions, that they amuse and obtain applause". Lane saw this farce in about 1834; it concerned the abuse of a poor peasant, who, it is alleged, owes the *na'zir* or district governor one thousand piastres. Since he cannot pay, he is beaten (with an inflated piece of intestine), all the while making absurd appeals for mercy such as "by the honour of thy wife's trousers, O Bey!". The peasant's wife then bribes a local sheikh and gives herself to the *na'zir* to obtain her husband's release. (It should be remembered that the players of such farces would have been all male.) Lane comments "the farce was played before the Ba'sha (²) with the view of opening his eyes to the conduct of those persons to whom was committed the office of collecting the taxes" (Lane, 2005, pp.395-397; Moreh, 1992, pp.156-157; Sadgrove, 1996, pp.19-20; Badawi, 1987, pp.11-12).

The earliest account of such farces by a European is that by Alexander Russell, who saw one in Aleppo in about 1750, as we have already mentioned. In 1763 (the date is uncertain) a Danish traveller, Carsten Niebuhr witnessed a farce performed by a company composed of Muslims, Christians and Jews. At that time, and up to the 1900s, the Egyptian farce player was often known as Ibn Rabiya, and the group as Awlad Rabiya (the Sons of Rabiya); they were also called *arbab al-mala'ib* (actors), and it is their performance Niebuhr describes. They performed in the open air, in the courtyard of a private house, changing their costumes behind a screen. The Europeans were not amused, as the play was long, stereotyped and tiresome, involving a string of identical robberies of travellers by a woman (the actor had difficulties in concealing "her" beard).

² Lane is referring to Muhammad `Ali, the viceroy of Egypt.

The audience eventually tired of this "insipid repetition" and the play was stopped in the middle (Moreh, 1992, p.164; Shmuel, 1992, p.154; Sadgrove, 1996, pp.17-18; Najim, 1980, p.19; Badawi, 1987, p.11).

The last example of an account provided by a European traveller is that by the Italian archaeologist Giovanni Belzoni (1778-1823), who described two comedies performed at wedding feasts near Cairo in 1815. The first concerned the deception of a man wishing to go on the *hajj* (the obligatory pilgrimage to Mecca performed by Muslims). A crafty camel-driver deceives both the pilgrim and the beast's original owner by selling a sickly beast at a high price. The pilgrim discovers the trick when he tries to mount the camel (represented, as in European pantomime, by two actors concealed under a cloth "skin" and carrying a wooden camel head); he beats the driver, who runs off. According to Belzoni the audience was greatly diverted by this simple drama, as it taught them to be on their guard against dealers in camels (Moreh, 1992, p.164; Sadgrove, 1996, p.18). The other play described by Belzoni was a short comedy poking fun at Europeans. Here the European traveller serves as a sort of clown; he is tricked by a poor Arab and his wife, who pretend to be rich but eventually serve him only sour milk and dhourra (sorghum) bread, the only provision in the house (Moreh, 1992, p.164; Sadgrove, 1996, pp.18-19; Badawi, 1987, p.11).

Conclusions

We have seen that the Arabic theatre certainly existed before 1847, but it is clear that for a number of reasons the various manifestations were never developed into a high art, as happened in Europe during the Renaissance. Certain scholars, both Muslim and non-Muslim, Arab and non-Arab, have attempted to find reasons for this perceived cultural failing, most of which are speculative and do not bear close examination. It is probable that drama did not develop beyond embryonic forms for two main reasons: the opprobrium heaped upon the theatre by the men of religion, and the contempt shown it by the men of literature. Ibn Danyal's work could not develop because the genre for which it was written was limited technically, and the *Trial of the Caliphs* remains an isolated example of Islamic theatre, which can be seen as merely a development of the art of the admonisher. The later comedies tended to be either crude farces, or rough satires usually emphasizing the corruption, cruelty and arrogance of the powerful and the helplessness of the poor, naïve and vulnerable peasant. These short impromptu pieces gave little scope for plot or character development. This does not mean, however, that such plays disappeared with the rise of European-inspired theatre; on the contrary, and especially in Egypt, they continued to be popular until well into the twentieth century, despite the disdain felt for them by many educated Arabs (Moreh, 1992, p.157; Sadgrove, 1996, pp.23-24; Badawi, 1987, pp.28-29).

There is one Islamic drama that we have not yet considered. It remains controversial in the majority Sunni community, and some critics see it as a religious ritual rather than a theatrical performance. But these controversies are not driven by the contention that Islam is inherently hostile to drama; we have shown that this is not the case. As Moreh (1992, p.163) points out, "There is nothing in Islam as such to preclude dramatic development of intrinsically Islamic themes". He further argues that there is nothing in

Islam as such "to preclude dramatic development of non-Islamic, un-Islamic or even anti-Islamic themes". Yet the *ta'ziyah* never developed into secular drama. But it remains the only form of tragic drama created by Islamic civilization without external stimulus.

REFERENCES

- Ahajri, K., 2019. Ritual and drama. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(1), pp.8-26
- Al-Hakim, T., 1977. *Al-Malik Audib (King Odious)*. Cairo: Dar al-Matha.
- Al-Hakim, T., 1982. *Internal Characteristics*. The Literature Library.
- Al-Hakim, T., 1983. *Masr byna Asrin (Egypt between Two Ages)*. Egypt: The Literature Library.
- Ali Uгла Orsan, 1981. *Az-Zawahir al-Masrahiyyah Ind Al-Arab (Theatrical Manifestations amongst the Arabs)*. Damascus: It'thad al-Kot'tab al-Arab.
- Al-Khozai, M., 1984. *The development of early Arabic drama, 1847-1900*. New York: Longman.
- Allen, R., 2000. *An Introduction to Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. [online] Available at: <<https://doi.org/10.1017/CBO9780511800757>> [Accessed 01 October 2019].
- Al-Ra'i, Ali., 1980. *Al-Masrah fi Al-WVatanA IArabi (Theatre in the Arab World)*. Kuwait: Alam Alm'rfa Journal.
- Aronson, A., 2000. *American Avant-Garde Theatre: A History*. New York: Routledge.
- Aziza, M., 1997. *Islam and Theatre, trans. Rafiq al-Saban*. Cairo: The Cultural Library.
- Badawi, M.M., 1987. *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Badawi, M.M., 1988. *Early Arab Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Badawi, M.M., 1993. *A Short History of Modern Arabic Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Csapo, E. and Miller, M.C., 2007. General Introduction. In: *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. New York: Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte, E., 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. New York: Routledge.
- Hourani, A., 1991. *A History of the Arab Peoples*. London: Faber and Faber
- Innes, C., 1981. *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Landau, J.M., 1958. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*. Philadelphia.
- Landau, J.M., 2016. *Studies in the Arab Theater and Cinema*. 2nd ed. New York: Routledge.
- Lane, E.W., 2005. *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*. Reno: Published by Cosimo Classics.
- Malekpour, J., 2004. *Islamic Theatre*. London: Taylor and Francis
- Moreh, S., 1992. *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Najim, M., 1980. *Al-Masrahiyafil al-Adab al-Arabi al-Hadith*. Beirut: Dar al-Thaqafah.
- Nasr, S.H., 1987. *Islamic Art and Spirituality*. Ipswich: Golgonooza Press.
- Nua'man, S., 1973. *Al-Usul al-Deramiyah li-Nash'at al-Adab al-Arabi (The Dramatic Roots of Arabic Literature)*. Beirut: Dar al-Ohud.
- Qajah, J., 2001. *Al-Masrah wa al-Hwiyah al-Arabiyyah (Theatre and the Arab Identity)*. Egypt: Dar Almoltaqa.
- Rikabi, J., 1955. *Tarikh al-Adab al-Arabi (History of the Arab Litruture)*. Damascus: Maktbä at al-Mufid.
- Sadgrove, P., 1996. *The Egyptian Theater in the Nineteenth Century: 1799-1882*. Reading. Berkshire: Ithaca Press.

Schechner, R. ed., 2005. *The Drama Review*, 49, 4 (188). New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology. [online] Available at: <<https://www.mitpressjournals.org/toc/dram/49/4?mobileUi=0>> [Accessed 01 October 2019].

РАННЯ АРАБСЬКА ДРАМА

Халіфа Альхаджрі

доктор мистецтвознавства, доцент; e-mail: khalifa70@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2149-0080
Вищий інститут драматичного мистецтва, Ель-Кувейт, Кувейт

Анотація

Мета статті – дослідити питання арабської чи ісламської драми (обидві не обов'язково є синонімами), якою вона була в домодерний період, тобто у період від зародження ісламу в VII ст. до піднесення театру за європейськими моделями у XIX ст. Обрана проблематика обумовила широкий контекст дослідження. Зокрема, автор звертає увагу на відсутність сталої традиції театру в розумінні Заходу, що стало проблемою, яка протягом багатьох років привертала увагу критиків та науковців, як мусульманського, так і немусульманського світу. **Методологія дослідження** переважно базується на аналітично-, компаративістсько-мистецтвознавчому підході, що передбачає культурно-антропологічне вивчення еволюції арабського театру, зокрема шляхів становлення ранньої арабської драми та розвитку до 1847 року. **Наукова новизна**. Уперше комплексно із залученням широкого дослідницького матеріалу систематизовано та науково осмислено ранню арабську драму як важливу складову еволюції театрального мистецтва в мусульманському світі. **Висновки**. Арабський театр, безумовно, існував до 1847 року, але через низку причин різні його прояви не переростали у високе мистецтво, як це було в Європі в епоху Відродження. Деякі науковці як мусульманські, так і немусульманські, арабські та неарабські намагалися з'ясувати причини цього, хоча більшість з них виявилася спекулятивною і не вартою пильного розгляду. Цілком ймовірно, що драма не розвивалася поза ембріональними формами з двох основних причин: осорома, якій піддавався театр з боку релігійних діячів, і презирство до драми, яке демонстрували діячі літератури. Драматургічна творчість Ібн Даняля не могла плідно розвиватися, оскільки жанр, для якого створювалися твори (театр тіней), був технічно обмежений, а так званий «Судовий процес над халіфами» залишається поодиноким прикладом ісламського театру, який можна розглядати лише як розвиток мистецтва шанувальників. Пізніші комедії мали тенденцію бути або грубими фарсами, або грубими сатирами, які зазвичай підкреслювали розбещення, жорстокість і зухвалість могутніх можновладців та безпорадність бідного, наївного і вразливого селянина. Ці короткі імпровізовані твори не сприяли розвитку сюжетів чи характерів. Однак це не означає, що такі п'єси зникли із розвитком високого європейського театру; навпаки, особливо в Єгипті вони мали популярність аж до XX століття, незважаючи на презирство, яке відчували до них багато освічених арабів.

Ключові слова: театр; рання арабська драма; театр тіней; Ібн Даняля; мусульманська релігія; арабська література

РАННЯ АРАБСКАЯ ДРАМА

Халифа Альхаджри

доктор искусствоведения, доцент; e-mail: khalifa70@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2149-0080
Высший институт драматического искусства, Эль-Кувейт, Кувейт

Аннотация

Цель статьи – исследовать вопросы арабской или исламской драмы (обе не обязательно синонимичны), которой она была в домодерный период, то есть в период от зарождения ислама в VII в. до подъема театра по европейским моделям в XIX в. Выбранная проблематика обусловила широкий контекст исследования. В частности, автор обращает внимание на отсутствие установившейся традиции театра в западном понимании, что стало проблемой, которая в течение многих лет занимает умы критиков и ученых, как мусульманского, так и немусульманского мира. **Методология исследования** преимущественно базируется на аналитическо-, компаративистско-искусствоведческом подходе, который предусматривает культурно-антропологическое изучение эволюции арабского театра, в частности пути становления ранней арабской драмы и ее развития до 1847 года. **Научная новизна.** Впервые, с привлечением обширного исследовательского материала ранняя арабская драма была систематизирована и с научной точки зрения воспринята как важная составляющая эволюции театрального искусства в мусульманском мире. **Выводы.** Арабский театр, безусловно, существовал до 1847 года, но по разным причинам его различные проявления не переросли в высокое искусство, как это было в Европе во времена Ренессанса. Некоторые ученые как мусульманские, так и немусульманские, арабские и неарабские пытались найти причины сложившейся ситуации, хотя большинство из них оказались спекулятивными и не стоящими пристального рассмотрения. Вполне вероятно, что драма не развивалась вне эмбриональных форм по двум основным причинам: посрамление, которому подвергался театр со стороны религиозных деятелей, и презрение к драме, которое демонстрировали деятели литературы. Драматургическое творчество Ибн Даняля не могло плодотворно развиваться, поскольку жанр, для которого создавались произведения (театр теней), был технически ограничен, а так называемый «Судебный процесс над халифами» остается единичным примером исламского театра, который можно рассматривать только как развитие искусства поклонников. Более поздние комедии имели тенденцию быть или грубыми фарсами, или грубой сатирой, которые обычно подчеркивали разврат, жестокость и дерзость сильных чиновников и беспомощность бедного, наивного и впечатлительного крестьянина. Эти короткие импровизированные произведения не способствовали развитию сюжетов или характеров. Однако это не означает, что такие пьесы исчезли с развитием высокого европейского театра; наоборот, особенно в Египте они продолжали пользоваться популярностью вплоть до XX века, несмотря на презрение, которое испытывали к ним много образованных арабов.

Ключевые слова: театр; ранняя арабская драма; театр теней; Ибн Даняля; мусульманская религия; арабская литература



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.186650

УДК 792(569.3):008(53-11)

ГЕНЕЗИС ЛИВАНСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА АРАБСКОГО ВОСТОКА

Нашаат Зибдави

кандидат исторических наук, доцент; e-mail: nashaat95@hotmail.com,
n.zebdawi@aliceartproduction.com; ORCID: 0000-0002-2479-8462

Компания субтитрования, арт-производства и переводов «Алиса», Бейрут, Ливан

Аннотация

Цель исследования заключается в раскрытии процессов зарождения и становления ливанского театрального движения в культурно-историческом контексте Арабского Востока. **Метод исследования.** В работе применялись такие методы: историко-культурологический – для исследования исторических процессов и культурологических явлений, оказавших решающее влияние на зарождение и развитие ливанского театрального движения XIX в.; аналитический – для анализа широкого спектра культурного ландшафта арабского мира, сформировавшего театральную культуру Арабского Востока в целом и ливанского театра в частности. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые обобщается и теоретически осмысливается исторический опыт зарождения и развития театрального искусства такого региона, как Арабский Восток в целом и ливанский театр в частности, в эпоху подъема арабского национального самосознания, последовавшего после распада Османской империи, и усиления культурного влияния Запада на страны Арабского Востока. Также впервые систематизируются специфические признаки и особенности театра Арабского Востока. **Выводы.** Становление и развитие искусства театра в Ливане явилось частью общего процесса развития арабского театрального искусства в постосманскую эпоху, в период подъема арабского национального самосознания, усиления культурного влияния Запада на страны Арабского Востока. На этом фоне становление искусства театра как в Ливане, так и во всем арабском мире не могло уже быть самобытным, самостоятельным. В нем смешивались транснациональные и национальные элементы. Отсюда чрезмерное увлечение европейскими образцами и пренебрежительное отношение к жанрам народного сценического искусства. Наиболее плодотворными были попытки синтезировать элементы народного искусства, народного юмора, народного и классического арабского пения с элементами европейского театра, достижениями европейской музыки и модернистскими веяниями в арабской литературе.

Ключевые слова: ливанский театр; сирийский театр; арабский театр; египетский театр

139

Постановка проблемы

Исследования процесса развития театрального искусства в Ливане актуальны в связи с малоизученностью данной проблемы: театроведение и театральная

критика как во всех арабских странах, так и в Ливане во многом увлеклись дискуссиями общего характера. Если в 60-е и начале 70-х годов XX века главной их темой был вопрос о генезисе арабского театра, которому посвящен ряд работ арабских исследователей (Азиса Мухамеда, Ассаф-Шанаб Адель, Салех Ахмад Рушди, Махфуз Исама, Катая Сальмана, Тауфик аль-Хаким, ар-Раи Али, аш-Щабешти), а также трудов европейских ученых (Ландау Джакоб, Х. А. Р. Гибб, А. Мец, Б. В. Веймарн), то сегодня отсутствуют серьезные исследования в данной области. В связи с этим назрела острая необходимость в систематизации специфических признаков и художественно-организационных особенностей театра Арабского Востока в целом и ливанского театра в частности.

Анализ последних публикаций

Как было замечено выше, в последние несколько десятилетий анализ развития ливанского театра не проводился. А из материалов прошлого можно упомянуть следующих авторов.

Размышляя об арабской драматургии, А. Е. Крымский делится своими наблюдениями о «вкусе к драмам», который успел развиться и среди мусульман, а также о своеобразном подражании Шекспиру. Но когда он повествует о «театре сказочника» (театре «Хакавати»), то причисляет этот жанр к категории «простонародной арабской литературы» и указывает, что это полуискусственная полупольклорная беллетристика, которая в эпоху упадка многих отраслей культуры сохранила в себе живые ростки и представляет литературу лубочников-скоморохов.

Египетский театральный деятель Теймур Махмуд (1963) в книге «Предвестники арабского театра» исследует, в частности, наследие «театра теней», относя его не к театральному жанру, а к «ярмарочному искусству». Такой же подход к этому феномену можно встретить в книге ливанского театроведа Мухаммеда Юсефа Наджма (1967) «Пьеса в современной арабской литературе: 1847–1914». К данной группе работ следует отнести книгу египетского исследователя Мухамеда Мандура «Театр» (1959), книгу выдающегося египетского драматурга Тауфика аль-Хакима «Наша театральная схема» (1967), а также его предисловие к собственной пьесе «О, взбирающийся на дерево» (1962).

Подход Заки Тулеймата (1971) к изложению материала – историко-культурный. Он видит в качестве первоосновы возникновения театра арабов их кочевое прошлое.

Концепция Дж. Ландау (2016) базируется на положении о взаимодействии культур у народов, с которыми арабы в древности находились в культурном контакте, а когда возник литературный перевод с греческого языка, они познакомились с греческой комедией и трагедией.

Особо следует выделить книгу Т. А. Путинцевой (1977), сумевшей собрать колоссальный объем данных и фактического материала об истории театральных зрелищ и народного искусства в арабском мире. Это единственная в своем роде книга, написанная о театре в арабских странах на русском языке, выделяющаяся систематизацией исторического материала. Концепция автора видится уже

в самом названии книги – «Тысяча и один год арабского театра». Т. А. Путинцева высказывает предположение о том, что арабский театр существовал со времен незапамятных, так как и литература, и музыка, и обрядовые действия с их местными темами, популярными образцами, сюжетами реального арабского быта сами несли в себе элементы драматического искусства задолго до XIX века.

Изложение основного материала

Если арабская культура в свой «золотой век» стала историческим звеном между древнегреческой культурой и возрождавшейся тогда, после эпохи Средневековья, европейской культурой, то сам Ливан всегда пользовался славой «моста» между Востоком и Западом (а в современную эпоху Бейрут был прозван вторым Парижем), благодаря своему географическому местоположению, своей открытости во внешний мир и, не в последнюю очередь, благодаря смешанному религиозному составу. Это обусловило смешанность культуры, ее богатство, открытость и своеобразную «полифонию»: здесь очевидны отголоски финикийской культуры, центром которой было ливанское побережье Средиземного моря (полторы тысячи лет до н. э.), культуры древних египтян, вавилонской культуры, культуры Древней Греции и Древнего Рима, а также культуры османской – ведь Ливан был свидетелем многих завоевательских нашествий за свою долгую историю. Арабское же культурное влияние началось здесь с завоевания арабами ливанского побережья и долины Бекаа.

Темой незатихающих дискуссий был и продолжает оставаться вопрос о генезисе театра в арабском мире, о том, существовало ли театральное искусство у арабов раньше или же оно было заимствовано у европейских народов в позапрошлом веке, когда в Ливане появились первые сценические постановки.

Следует отметить, что процесс становления арабского театра происходил с большим запаздыванием по отношению к тому театральному процессу, который прошла Европа. Само явление, именуемое театром, уже перестало быть национальным и перешло в транснациональный феномен, развитие которого нельзя уже было рассматривать по только что изложенной схеме. Сфера национальной культуры и национального наследия уже не могла быть той замкнутой средой, в которой происходит синкретическое интегрирование разных дотеатральных форм. В этой связи образуется зародыш «своего» театра. В итоге такие элементы народного зрелищного творчества, как «хакия», «самаджа», «фасл-мудхик», «театр теней» или марионеток, жанр хакавати и т. д., уже не могли стать единственной (своей, национальной) основой возникновения театрального искусства, переставшего к тому времени быть чьим-либо и переросшего в мировое явление культуры. Эти элементы могли быть (и они стали) теми формами народного искусства, которые поглотит театр, заимствованный у Европы в готовом виде, и которые, будучи поглощенными им, станут источником его развития на местной почве.

По нашему мнению, такой взгляд на проблему поможет объяснить ряд явлений: закат и исчезновение многих форм народного творчества в эпоху становления нового театрального искусства и параллельно с этим расщепление театрального

движення по нескольким направлениям, где в некоторых из них (комедийном, музыкальном и народном) проглядывались «проекции» тех самых форм народного искусства, которые якобы исчезли. Подобный взгляд облегчает и объяснение того нестабильного положения, в котором долго пребывал академический арабский театр: оппоненты объясняют эту нестабильность неправомерностью перенесения самого театра как вида на почву арабской культуры. Однако, факт остается фактом. Эстафета нового театра достойно переходила от одного региона арабского мира в другой.

Что касается театрального искусства Ливана, то его невозможно рассматривать в качестве самостоятельного явления духовной жизни арабского общества. Вместе с тем, нельзя утверждать, что арабский театр – это однородный феномен, не имеющий своих специфических особенностей в каждой стране. В этом заключается одна из особенностей становления и развития не только театра, но и всех сфер духовной жизни арабского мира в эпоху, начавшуюся с развалом Османской империи, частью которой был и арабский мир в течение четырех столетий. Данная особенность характерна для всей социальной, экономической, политической и идеологической сферы жизни арабского мира на протяжении более чем полуторавекового периода.

Существует определенное различие в становлении культуры арабских стран. Идет ли речь о народной культуре и народном искусстве или же об элитарной культуре и искусстве? Источниками такого различия, по нашему мнению, являются:

1. Своеобразие исторических судеб разных регионов арабского мира не только после исчезновения единого арабско-исламского государства, но и до его возникновения. Отсюда неоднородность этнического состава разных регионов, разнообразие диалектов (народного языка) как в арабском мире в целом, так и в каждой арабской стране, взятой отдельно, существенное различие как в религиозном составе вообще, так и в конфессиональном составе на уровне каждой религии – ислама и христианства. Эти обстоятельства нам представляются особенно важными при изучении духовной жизни общества, при исследовании вопросов культуроведения и, в частности, истории театра.

2. Разнообразие культурных веяний и влияний, которым был подвержен арабский мир за последние полтора века. Арабский регион соседствует со Средиземноморьем, Персией, Турцией, Индийским океаном и Африкой, которые имеют свои особенности в становлении и развитии культуры. Отметим, что разные регионы арабского мира в колониальную эпоху были колониями разных метрополий, а в постколониальную эпоху занимали разные позиции в решении основных политических вопросов современного Арабского Востока, в частности по отношению к арабо-израильскому конфликту. Конкретно-исторический подход к рассмотрению явлений культуры обязывает нас учитывать всю сложность картины, исследуя вопросы театрального искусства в арабском мире. Ведь процесс развития театрального творчества в арабских странах был неравномерным: первые постановки спектаклей, следующие европейским образцам, начались в Ливане в 1847 году, в то время как некоторые арабские страны впервые пришли к этому в недавнем прошлом (к примеру, страны Аравии и Ирак – после начала 50-х гг. XX в.).

К середине XIX века конфликт между арабским национальным сознанием и турецким господством в османской империи уже принял законченную форму, чему немало способствовало воздействие идей эпохи европейского Просвещения на сознание молодой арабской интеллигенции, особенно в Ливане и Сирии, где и возникли главные силы обновления арабской культуры.

Пальма первенства в перенесении европейских образцов театра на почву культуры Ливана принадлежит молодому купцу, образованному человеку, много путешествовавшему по Европе, уроженцу города Сейда (Финикийский Сидон), владевшему турецким, итальянским, французским языком, Маруну ан-Наккашу (1817–1855 гг.). Первым его спектаклем был «Скупой» Мольера, который он поставил в своем доме с помощью труппы, состоящей из родственников и друзей. На спектакле присутствовала элита бейрутского общества и были воспроизведены все атрибуты и символы европейского театрального пространства (будка суфлера, специальные места для монарха и его визиря, огромные зеркала для дам, хотя во всем этом не было нужды). Здесь же присутствовали два муфтия и судья, были рассыпаны розы по всему залу и подавался горячий напиток из корицы, а в антракте состоялся показ короткого фарса на семейную тему с местным колоритом (Экогард, 1987).

Во всяком случае, мольеровская тема, начатая М. ан-Наккашем, продолжалась очень долго в арабском театральном творчестве. М. ан-Наккаш понимал большое значение театра в жизни людей. Он писал: «Я увидел у них (т. е. у европейцев) в числе средств и способов, могущих облагораживать нравы, эти театры [...]. С помощью этих театров обнажаются человеческие пороки, [...] и наряду с приобретением культуры, люди [...] обучаются высокой речи, [...] любят телесными движениями, слушают музыкальные инструменты и знакомятся с основами музыки и пения» (Путинцева, 1977, с.110). Он указал на свое понимание того, какой должна быть сценическая постановка, как должны в ней сочетаться такие компоненты, как драматургия, талантливая актерская игра, показ, костюмы и т. д.

В 1849 году М. ан-Наккаш поставил пьесу собственного сочинения «Простофиля. Абуль Хасан или Марун ар-Рашид» (Наджм, 1967, с.48), которую Дж. Ландау (2016) считает первым образцом арабской драматургии несмотря на то, что многие видят в ней сходство с пьесой Мольера «Шалый, или Всё невпопад».

Третьей работой М. ан-Наккаша была постановка собственной пьесы «Завистник», в которой исследователи усматривают адаптацию мольеровского «Тартюфа» и «Мещанина во дворянстве», но Т. А. Путинцева (1977, с.115) считает ее оригинальным сочинением, высмеивающим, в частности, чопорность педантов, представляющих арабскую литературу.

Отметим, что М. ан-Наккаш был очень далек от слепого подражания европейской драматургии и заимствовал Мольера вдумчиво, считаясь со вкусами местного зрителя.

Первые актеры Ближнего Востока, где исламом всегда запрещалась персонификация живых существ, подражали европейским стандартам актерской игры. Что же касается женских ролей, то М. ан-Наккаш поручает эти роли юношам. В этой связи он ссылался на подобный опыт в елизаветинском, греческом или японском театре.

М. ан-Наккаш осознал всю сложность своего начинания. Он стремился максимально приблизить сатиру к местным вкусам зрителей и использовать факторы сценического действия, близкие к стереотипам арабской зрелищности. В его пьесах много музыки не только арабской, но и турецкой, очень часто тогда исполнявшейся; европейскую же музыку, привычную для того искусства, которое М. ан-Наккаш заимствовал, он включал в свои спектакли лишь частично. Опора на сатиру и жанр оперы-буфф была осознанным элементом в творческом кредо Маруна ан-Наккаша, который противопоставил религиозному театру театр светский и имел большой успех.

Заслуга М. ан-Наккаша огромна и заключается в том, что он открыл целую эпоху в развитии сценического творчества на Ближнем Востоке, а его работы стали своеобразным эталоном для будущих режиссеров. М. Ан-Наккаш противопоставил религиозному театру театр светский и имел большой успех. После него, особенно в Сирии и Египте, снова и снова будут показывать Мольера в адаптированном варианте, а самые выдающиеся режиссеры получают прозвища «Мольер Востока», «Египетский Мольер». По примеру М. ан-Наккаша труппы начали формироваться в дальнейшем по «семейному» принципу, а функции администратора, продюсера, драматурга, режиссера и основного актера сочетаются в одном лице.

Бурное развитие получит «музыкальный театр», который не только будет пользоваться успехом у публики, но и станет своеобразной лабораторией, в которой будут проводиться самые смелые эксперименты в истории современной арабской музыки: от опытов сирийца Абу-Халиля аль-Каббани, египтян Саямы Хиджази, Сайеда Даруиша и Закарии Ахмеда до опыта семьи великих ар-Ракбани в Ливане и песенного кино М. Абдель-Уахаба и др. в Египте.

М. ан-Наккаш предвосхитил одну из самых острых и затяжных проблем арабского театрального движения – проблему выбора между литературным арабским языком и языком разговорным, то есть диалектом той или иной арабской страны. Эта проблема содержит в себе такое противоречие: демократизация театрального искусства не станет реальностью, пока не будет найден выход, делающий язык театра доступным людям, приближаясь к народному языку, а драматургия как литературный жанр не утвердится, пока она не создаст свой язык.

Следует назвать последователей М. ан-Наккаша в Ливане: пьесы писали Бутрус аль-Бустани, Халиль аль-Язиджи, автор «Мужества и верности», поставленной в Бейруте в 1878 г., Наджиб аль-Хаддад, переводчик и адаптор классики европейского театра, Салим аль-Бустани, работавший в том же жанре. Следует отметить и творчество Ибрагима аль-Ахдаба, сочинявшего в жанре поэтической исторической драмы; Адиба Исхака, поэта, деятеля арабской «Нахды», который адаптировал пьесы французских драматургов (Расина, Корнеля, Обиньяка и др.) и сотрудничал с племянником М. ан-Наккаша Салимом, поставившим «Андрамаха» в Бейруте в 1875 г. для благотворительных целей.

Тут же следует упомянуть Ахмеда абу-Халиля аль-Каббани, сирийца турецкого происхождения, так или иначе испытавшего на себе влияние школы М. ан-Наккаша, мусульманина, который был связан с миссионерскими школами. А. аль-Каббани по праву считают основателем музыкального театра в Сирии,

а впоследствии – музыкального театра Египта. Он поставил в Дамаске в первой половине шестидесятых годов XIX века свою первую пьесу «Неблагодарный» по мотивам «Тысячи и одной ночи» и пьесу «Уаддах». Критики усматривают в постановках А. аль-Каббани влияние западноевропейской оперы. Дальнейший ход событий показал, насколько самобытным оказался жанр, зачинателем которого стал А. аль-Каббани. Его музыкальные драмы, воспевающие человеческую доброту, мужество и жизнелюбие, были созвучны национальной музыкальной традиции и по содержанию, и по структуре, хотя многое он заимствовал у европейцев в плане организации театрального дела и театральной труппы.

Несколько позже начинается сотрудничество А. аль-Каббани с Искандером Фарахом, драматургом, работавшим в последствии в Египте. Труппе Фараха и А. аль-Каббани покровительствовал Мидхат-паша, государственный деятель, лидер движения за конституцию в Османской империи. Успешно была поставлена «Аида» в адаптированном варианте Салима ан-Наккаша, племянника и последователя М. ан-Наккаша, но следующая его постановка «Простофиля Абуль-Хасан или Харун ар-Рашид» по Маруну ан-Наккашу была запрещена для показа.

Неблагоприятные условия, в которых находились театры арабского мира (религиозные запреты, существовавшие в Сирии и Ливане, обстановка надвигающейся политической тирании, с которой искусство театра будет всегда не в ладах в арабском регионе), подвигли многих деятелей и ливанского и сирийского театров к эмиграции в Египет. Это Салим ан-Наккаш, Адиб Исхак, Фарах, А. аль-Каббани, Джордж Абъяд и др.

И если зерна нового искусства, пересаженные в Ливан и Сирию М. ан-Наккашем, не очень прочно прижились там, то в их всходах, так сказать, остро нуждалась жаждающая почва культурной жизни Египта, где социальный заказ на «арабизацию» существовал, ибо арабское театральное искусство отвечало социальным потребностям государства. Египет стал тем полем деятельности, где можно было именно в данный момент творить и добиваться успеха, особенно в Каире и Александрии, где начали сотрудничать Юсеф аль-Хайят, Салим ан-Наккаш и Адиб Исхак. Они осуществили свои первые театральные постановки в конце шестидесятых годов XIX века, незадолго до открытия Суэцкого канала. Это, в частности, драматический вариант «Аиды» по С. ан-Наккашу и его драма «Тиран».

Безусловно, при этом театральные постановки в Ливане и Сирии не прекратились: продолжали свою деятельность религиозные театры в школах, шли постановки с благотворительной целью, были открыты две студии в Дамаске, где осуществлялась постановка пьес Искандером аль-Азарем и т. д. Однако, центр тяжести театрального движения в арабском мире переместился в Египет, открытый для Запада, с морскими воротами в городе Александрии, с грандиозными планами – от строительства железных дорог до открытия Суэцкого канала и оперного театра. Здесь уже работал итальянский театр, имевший свою публику и свои традиции, а правитель страны Исмаил слыл покровителем искусств, меценатом и просветителем, который заказал великому Верди сочинить оперу ко дню открытия канала (имеется в виду опера «Аида», вместо которой, однако, к празднику была исполнена опера «Риголетто») (Landau, 2016). Страна

переживала определенный подъем в хозяйственной и культурной жизни, появлялись театры и театральные труппы, но их зрителями были, по преимуществу, иностранцы, которые составляли своеобразную публику. Весьма показательны впечатления В. А. Соллогуба, относящиеся ко времени празднеств по случаю открытия Суэцкого канала¹:

«Тысячи искателей приключений, изгнанных Европой, как саранча рассыпались по земле обетованной [...]. Веселые кофейные и игорные дома, шинки самого низкого свойства открыты всю ночь. Театры, вновь отделанные, совершенно чужды народной жизни. В Каире к праздникам театральные залы отделаны с роскошью истинно египетской: дом оперный для итальянцев и балетов, театр драматический для французских пьес и цирк; всё это сверкает позолотой и бархатом, шитым золотом... Я слышал здесь неизбежную "Травиату" и "Duchesse de Gerolstein" "Герцогиню Герольштейнскую", распеваящую сорокавековым пирамидам оффенбаховские веселости» (Цит. за Путивцева, 1977, с.134).

Когда Исхак и С. ан-Наккаш оставили театры и ушли в публицистику, их дело продолжил Ю. аль-Хайят. Чуть позже аль-Кардахи, идя на поводу у нетребовательной части зрителей, осуществил показ дешевых мелодрам, и его постигла неудача, после чего он решается на зарубежные гастроли в Париж, Сирию, а несколько позже – в Тунис и Алжир (1908). Его труппа, посеявшая зерна нового искусства в арабском Магрибе, имела шумный успех.

Почти одновременно начали создание своих театральных трупп А. Абу-Халиль аль-Каббани и Искандар Фарах, вместе работавшие около двух лет. Весьма знаменательны эти два года с точки зрения становления жанров арабского театра в египетский период: в то время, как И. Фарах сосредоточился на драматическом мастерстве актера, А. аль-Каббани занимался с труппой музыкой и пением. Это было начало профессионализации: хотя в спектаклях М. ан-Наккаша существовали и та, и другая тенденция, но как бы в симбиозе, то теперь наблюдается специализация видов деятельности и это становится стержневым моментом сценической практики.

В то время как И. Фарах покинул труппу со своими актерами, А. аль-Каббани продолжал показ спектаклей в Каире и Александрии, где кафе «Голубой Дунай», в котором ставились спектакли, стало символом чего-то загадочного и романтического.

В 1897 г. А. аль-Каббани получил новое театральное здание, в котором, однако, ему не суждено было работать из-за вскоре происшедшего пожара. Но за 19 лет работы в Сирии и за 15 лет работы в Египте он создал жанр музыкального театрального действия, основанного на методе татрыба, т. е. специфического, сугубо арабского метода восприятия музыки (татрыб – трудно поддающееся переводу слово, означающее услаждение пением или мелодией, достижение высокой степени вживания слушателя в музыкальное действие).

¹ Осенью 1869 г. В. А. Соллогуб был командирован в Египет для того, чтобы принять участие в церемонии по поводу открытия Суэцкого канала. О празднике, посвященном этому событию, см.: Соллогуб, В. А. Новый Египет. Санкт-Петербург: б. и., 1871, с.116-128.

Искандар Фарах открыл свой театр в 1891 г. и проработал 18 лет, сотрудничая с выдающимся певцом С. Хиджази, драматургом Я. аль-Хаддадом, актером Джорджем Абъядом, актрисой Фатимой Рушди и актером, режиссером и певцом Азизом Идом. Репертуар театра включал классику в адаптированном варианте (Мольера, Шекспира, Корнеля) и современную французскую мелодраму.

С одобрением встретила пресса тот факт, что И. Фарах подчинил работу театра серьезным задачам драматического искусства, ставил спектакли без пения, а иногда и без музыки. Может быть, тогда и возникло деление театра на «серьезный» и «несерьезный», существующее и поныне. Как бы там ни было, публика отнеслась без энтузиазма к реформам Фараха. В 1905 году оставил труппу певец С. Хиджази, сторонник музыкальной драмы, и основал собственный театр. Значительной потерей для театра Дж. Абъяда стала смерть его ведущей актрисы Мари Суфан и директора театра (брата И. Фараха). Попытки реанимации театра оказались безуспешными, и тогда возникло еще одно явление в истории арабского театра, а именно – коммерческий театр. И. Фарах оставил свои художественные и реформаторские планы, стал относиться к театру как к коммерческому предприятию, вплоть до того, что он сдавал здание напрокат другим труппам и для показа кинофильмов. Человек, много сделавший для пропаганды театра как важного средства воспитания народа, так бесславно окончил свою карьеру.

Выскажем ряд соображений относительно основных признаков и творческо-организационных особенностей театрального производства арабского театра.

1. И актеры, и драматурги, и режиссеры в арабском театре начали с любительства – отчасти под воздействием увиденного в Европе, отчасти же (хотя намного реже) движимые своим творческим темпераментом и природной одаренностью. Все упомянутые функции, включая и функцию администратора-продюсера, чаще всего сочетались в одном лице. Это был театр человека-оркестра, если можно так выразиться, и примеров тому мы увидели множество. Эти пионеры шли в театр из социальных сфер, не имевших прямого отношения к искусству: М. ан-Наккаш был купцом, Дж. Абъяд – служащим на железнодорожном вокзале, А. аль-Каббани – весовщиком, Я. Сануу – учителем, С. Хиджази – чтецом Корана, Н. ар-Рихани был банковским служащим, а И. Фарах – таможенным чиновником.

2. Труппы долгое время составлялись по семейному признаку или из круга близких друзей.

3. Женские роли исполнялись на первых порах юношами, затем на сцене стали появляться женщины из числа христианок и евреек, а позже – мусульманки.

4. Материальный, кассовый фактор часто бывал решающим для организаторов трупп.

5. Под театральные помещения сначала использовали частные дома, казино, а затем появились специальные театральные помещения, что открыло возможность для появления стационаров и относительно стабильных трупп.

6. Отсутствовала система подготовки кадров, за исключением случаев командирования людей на учебу за границу.

7. Государственная помощь в создании инфраструктуры театрального дела носила случайный характер, хотя в некоторых случаях и долговременный.

8. Театральное движение было взаимосвязано с развитием других искусств, прежде всего с музыкой (в числе театральных деятелей этого периода оказались все крупные музыканты и певцы) и с литературой. Среди деятелей театра виднейшее место занимали поэты и писатели: Ахмед Шауки, Тауфик аль-Хаким, Махмуд Теймур, Михаил Нуайме и Джубран Халиль Джубран.

Что же касается того нестабильного положения, в котором находился «серьезный» театр, то его причины лежат глубже, а именно – в слабости питательной почвы, на которую это искусство было пересажено, и в непосильной масштабности задач, которые оно перед собой ставило. Поясним эту мысль: силу искусства театра К. С. Станиславский (1958, с.471) усматривал в его собирательности: «Вместе с тем искусство театра – собирательное, и в этом также его сила. Театр пользуется одновременно творчеством всех без исключения искусств: литературы, сцены, живописи, архитектуры, пластики, музыки, танца, которые он собирает под своим кровом». Но к началу процесса становления современного арабского театра состояние других искусств было весьма проблематичным. В затажной процесс модернизации вступила литература (это относится, главным образом, к поэзии, в то время как жанры рассказа и романа были в стадии становления и находились опять-таки под европейским влиянием). Архитектура представляла собой сложную мозаику, отражавшую историю градостроительства от эпох Омейядов до Османской и колониальной эпохи, а в отношении живописи, сцены, пластики, то они были в упадке. А вот танец и музыка действительно нашли в театре идеальную среду для своего развития, хотя в силу своей специфики ближе стояли к народному, песенному театру и к водевилю.

Еще одной из «болезней роста» театрального «серьезного» искусства в арабском мире была, как уже говорилось, масштабность поставленных перед собой задач. Напомним здесь опыт И. Фараха и Дж. Абъяда. Тот факт, что под давлением материальных факторов театральные деятели временами изменяли себе и своим принципам. Этому способствовала и незавершенность формирования всего комплекса театрального производства, слабый профессиональный уровень актеров, отсутствие необходимых условий для их подготовки и т. д.

Этот аспект вопроса о генезисе арабского сценического искусства представляется нам весьма важным и почти выпавшим из поля зрения исследователей, принявших участие в дискуссиях о генезисе театра в арабских странах. Изучение его позволяет сделать вывод о сложном и специфическом пути становления ливанской театральной культуры, необходимости учитывать, с одной стороны, закономерности социально-экономического развития страны, с другой – состояние арабского театрального движения, которое в значительной степени оказывало влияние на ливанский театр.

Научная новизна исследования

В статье обобщается и теоретически осмысливается исторический опыт развития театрального искусства в Ливане, исследуются вопросы генезиса арабского театра и их значение для театрального движения в Ливане.

Выводы

Становление искусства театра в Ливане явилось частью общего процесса развития арабского театрального искусства. Данный процесс проходил в условиях открытого культурного пространства, в эпоху подъема арабского национального самосознания, в период, последовавший после походов Наполеона в Египет и Сирию, распада Османской империи, частью которой был арабский мир, усиления культурного влияния Запада на страны Арабского Востока. На этом фоне становление современного искусства театра как в Ливане, так и во всем арабском мире не могло уже быть органичным, самобытным, самостоятельным. В нем смешивались транснациональные и национальные элементы, и при этом доминирующим было стремление войти в современный мир, догнать цивилизованные страны. Отсюда чрезмерное увлечение европейскими образцами и пренебрежительное отношение к жанрам народного сценического искусства.

Результаты исследования свидетельствуют, что основные закономерности арабского театрального движения таковы:

- подражание европейским образцам со стороны «серьезного» академического театра; изучение и накопление опыта у представителей этого направления; повторение пройденных ошибок и экспериментов европейского театра;
- настойчивое стремление народного направления театрального движения (комедийный и музыкальный театр) к контакту и взаимодействию с публикой; использование элементов народных зрелищ, юмора, пения, фольклора, апробированных новых методов и приемов; боязнь экспериментов; приспособление к требованиям зрительского среднего вкуса;
- тесная взаимосвязь театрального движения с модернизацией музыки и литературы (модернизация арабской музыки происходила в основном в рамках жанра музыкального театра);
- элитарный академический театр развивался на основе таких литературных явлений, как «драматургия в стихах», оказавшаяся нежизнеспособной; «драматургия для чтения», которая так и осталась жанром чисто литературным, далеким от сценической практики;
- отношение к драматургии было почти всегда дифференцированным: элитарный театр сделал ставку, главным образом, на переводы классических произведений и современной европейской драматургии, причем переводы осуществлялись как свободно, без точного соответствия арабского варианта оригиналу, так и скрупулезно, когда перевод максимально соответствовал оригиналу. Несколько позже возникло стремление к тому, чтобы переводить европейскую драматургию на арабский язык (иногда на определенном диалекте). Возникли образцы оригинальной арабской драматургии, нашедшие свое воплощение именно в рамках «серьезного» театра. Направление же народного театра сделало ставку на импровизацию, отсутствие строгой драматургической формы соответствовало природе и специфике народных зрелищных искусств.

В то время, как заимствованная европейская театральная форма настойчиво стремилась утвердиться в творчестве арабских деятелей театра и найти ценителей среди зрителей, параллельно шел процесс явного отживания реликтовых элементов народных зрелищ, дошедший до нашего времени. Это отживание компенсировалось деятельностью представителей народного театра, которые использовали в своем творчестве элементы театра «хакавати», «теневого» театра, игровых представлений, народного юмора и пения и т. д. Такой процесс принес творческие успехи народному направлению театра (комедийного и особенно музыкального жанра). Однако наиболее плодотворными были попытки синтезировать элементы народного искусства, народного юмора, народного и классического арабского пения с элементами европейского театра, достижениями европейской музыки и модернистскими веяниями в арабской литературе.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аль-Хаким, Т., 1962. *Я тали аш-Шаджара* [О, взбирающийся на дерево]. Каир.
Аль-Хаким, Т., 1967. *Калибуна аль-Масраха* [Наше театральное исследование]. Каир.
Мандур, М., 1959. *Аль-Масрах* [Театр]. Каир.
Наджм, М.Ю., 1967. *Ал-Масрахийа фи-л-адаб ал-араби ал-хадис: 1847-1914* [Пьеса в современной арабской литературе: 1847-1914]. Бейрут: Дар альтхакафа.
Путинцева, Т.А., 1977. Истоки, поиски, становление. В: *Тысяча и один год арабского театра*. Москва: Наука, с.103-138.
Путинцева, Т.А., 1977. *Тысяча и один год арабского театра*. Москва: Наука.
Соллогуб, В.А., 1871. *Новый Египет (Публичный отчет и путевые впечатления)*. Санкт-Петербург.
Станиславский, К.С., 1958. [Театр]. Вступление. В: Г.В. Кристи, ред. *Полное собрание сочинений*. Москва: Искусство. Т.5: Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877-1917, с.470-494.
Таймур, М., 1963. *Талая'а аль-масрах аль-арабий* [Родоначальники арабского театра]. Каир.
Тулеймат, З., 1971. *Фанн аль-Мумассиль аль-Арабий* [Искусство арабского актера]. Каир.
Экогард Даууд, 1987. *Лубнан. Джабаль. Сурия. Тарих уа Му- зак-карат* [Ливан. Горная Сирия. История и воспоминаия]. Бейрут.
Landau, J.M., 2016. *Studies in the Arab Theater and Cinema* [Очерк истории арабского театра и кино]. 2nd ed. London; New York: Routledge.

REFERENCES

- Al-Khakim, T., 1962. *la tali ash-Shadzhara* [The Tree Climber].
Al-Khakim, T., 1967. *Kalibuna al-Masrakha* [Our theater research]. Cairo.
Ekogard Dauud, 1987. *Lubnan. Dzhabal. Suriia. Tarikh ua Mu- zak-karat* [Lebanon. Mountain Syria. History and memories]. Beirut.
Landau, J.M., 2016. *Studies in the Arab Theater and Cinema*. 2nd ed. London; New York: Routledge.
Mandur, M., 1959. *Al-Masrakh* [Theatre]. Cairo.

- Nadzhm, M.lu., 1967. *Al-Masrakhii fi-l-adab al-arabi al-khadis: 1847-1914* [A play in modern Arabic literature: 1847-1914]. Beirut: Dar althakafa.
- Putintceva, T.A., 1977. *Tysiacha i odin god arabskogo teatra* [A Thousand and One Year of the Arab Theater]. Moscow: Nauka.
- Putivtceva, T.A., 1977. Istoki, poiski, stanovlenie. In: *Tysiacha i odin god arabskogo teatra* [A thousand and one year of Arab theater]. Moscow: Nauka, pp.103-138.
- Sollogub, V.A., 1871. *Novyi Egipet (Publichnyi otchet i putevye vpechatleniia)* [New Egypt (Public report and travel impressions)]. St. Petersburg, pp. 29-30.
- Stanislavskii, K.S., 1958. [Teatr]. Vstuplenie. In: G.V. Kristi, ed. *Polnoe sobranie sochinenii* [Full composition of writings]. Moscow: Iskusstvo. Vol.5: Stati. Rechi. Zametki. Dnevnik. Vospominaniia. 1877-1917, pp.470-494.
- Taimur, M., 1963. *Talaia'a al-masrah al-arabii* [The ancestors of the Arab Theater]. Cairo.
- Tuleimat, Z., 1971. *Fann al-Mumassil al-Arabii* [The Art of the Arab actor].

ГЕНЕЗИС ЛІВАНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ АРАБСЬКОГО СХОДУ

Нашаат Зібдаві

кандидат історичних наук, доцент; e-mail: nashaat95@hotmail.com,
n.zebdawi@aliceartproduction.com; ORCID: 0000-0002-2479-8462

Компанія субтитрування, артвиробництва і перекладів «Аліса», Бейрут, Ліван

151

Анотація

Мета дослідження полягає в розкритті процесів зародження та становлення ліванського театрального руху в культурно-історичному контексті Арабського Сходу. **Методи дослідження.** У процесі дослідження було використано такі методи: історико-культурологічний – для вивчення історичних процесів і культурологічних явищ, що мали вирішальний вплив на зародження та розвиток ліванського театрального руху XIX ст.; аналітичний – для аналізу широкого спектра культурного ландшафту арабського світу, що сформував театральну культуру Арабського Сходу в цілому і ліванського театру зокрема. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше узагальнено й теоретично осмислено історичний досвід зародження та розвитку театрального мистецтва Арабського Сходу в цілому та ліванського театру зокрема в епоху підйому арабської національної самосвідомості, що почалася після розпаду Османської імперії, та посилення культурного впливу Заходу на країни Арабського Сходу, а також уперше систематизовано специфічні ознаки та особливості театру Арабського Сходу. **Висновки.** Становлення та розвиток мистецтва театру в Лівані стали частиною загального процесу розвитку арабського театрального мистецтва в постосманську епоху, у період підйому арабської національної самосвідомості, посилення культурного впливу Заходу на країни Арабського Сходу. На цьому тлі становлення мистецтва театру як в Лівані, так і в усьому арабському світі не могло вже бути самобутнім, самостійним, адже це своєрідний симбіоз транснаціональних та національних елементів. Звідси надмірне

захоплення європейськими зразками та зневажливе ставлення до різних жанрів народного сценічного мистецтва. Найбільш плідними були спроби синтезувати елементи народного мистецтва, народного гумору, народного та класичного арабського співу з елементами європейського театру, досягненнями європейської музики та модерністськими віяннями в арабській літературі.

Ключові слова: ліванський театр; сирійський театр; арабський театр; єгипетський театр

THE GENESIS OF LEBANON THEATER ART IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL LANDSCAPE IN THE ARAB EAST

Nashaat Zibdawi

Ph.D. in Historical Sciences, Associate Professor; e-mail: nashaat95@hotmail.com,

n.zibdawi@aliceartproduction.com; ORCID: 0000-0002-2479-8462

Company subtitling, art production & translation "Alice", Beirut, Lebanon

Abstract

The purpose of the study is to reveal the processes of the origin and formation of the Lebanese theater movement in the cultural and historical context of the Arab East. **Research methods.** The following methods were used in the work: historical and cultural are to study historical processes and cultural phenomena that had a decisive influence on the origin and development of the Lebanese theater movement of the 19th century; analytical is to analyze a wide range of the cultural landscape of the Arab world, which shaped the theatrical culture of the Arab East as a whole and Lebanese theater in particular. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time the historical experience of the origin and theatrical art development of a region such as the Arab East as a whole and Lebanese theater in particular, in the era of the Arab national identity rise that followed the collapse of the Ottoman Empire and the cultural Western influence strengthening on the countries of the Arab East. Also, for the first time, specific features and characteristics of the theater of the Arab East are systematized. **Conclusions.** The formation and development of the art of theater in Lebanon was part of the overall process of developing Arab theater in the post-Ottoman era, during the period of the rise of Arab national identity, and the strengthening of the cultural influence of the West on the countries of the Arab East. Against this background, the formation of the art of the theater both in Lebanon and throughout the Arab world could no longer be original, independent. It blended transnational and national elements. Hence there is the excessive enthusiasm for European models and neglect of the folk stage art genres. The most fruitful attempts were to synthesize elements of folk art, folk humor, folk and classical Arabic singing with elements of a European theater, the achievements of European music and modernist trends in Arabic literature.

Keywords: Lebanese theater; Syrian theater; Arabic theater; Egyptian theater



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.186652

УДК 792.072.2

ЕКСПАНСІЯ ТЕАТРУ ЗА ЧАСІВ КВАНТА. СПОКУСА РАДИКАЛЬНІСТЮ

(Фрагмент. Продовження)*

Неллі Корнієнко*заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор,
академік Національної академії мистецтв України;**e-mail: kornienko.nelli@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6894-6308**Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Київ, Україна***Анотація**

Мета дослідження – ініціювати новий напрям науки про художню культуру і, зокрема, про театр, визначений як синергетика художньої культури (назва номінальна), котрий передбачає дослідження феномена зв'язку художньої (театральної) творчості із квантовим світом. **Методологію дослідження** складають міждисциплінарні підходи на базі синергетики, квантової фізики, мистецтвознавства (театрознавства), культурології, адаптації методів точних наук до гуманітарних, що уможлиблює спробу ініціювати новий напрям у гуманітарній науці. **Новизна дослідження** полягає в тому, що вперше у театрознавстві (мистецтвознавстві) порушено проблеми, що досі залишаються недослідженими: зв'язки художньої (театральної) реальності із квантовим світом, морфогенетичними полями, явищами «невидимого», енергіями думки, зворотністю/незворотністю часу та зі стратегією сценічного часу. **Висновки.** Стаття-фрагмент презентує новий напрям у науці про культуру та мистецтво, який може спровокувати нові підходи до унікальних можливостей культури на сучасній стадії розвитку суспільств і суспільної свідомості. Відкриття інноваційного потенціалу художньої (театральної) культури для суспільства XXI ст., зокрема використання його рольових можливостей як механізму нейтралізації, демонтажу консюмеритських загроз і водночас стимулювання руху до суспільств альтруїстичної цивілізації, про що нині ведуть мову мислителі та передові вчені, включаючи лауреатів Нобелівської премії, сприятиме розвитку наук про людину.

Ключові слова: явища «невидимого»; квантовий світ; сценічний часопростір; художня теорія відносності

Постановка проблеми

Тимчасом як естетика та культурологія доволі повно представляють та успішно досліджують сьогодні різні стратегії часу (і «месіанський час» В. Беньяміна та Дж. Агамбена, і «час, що зірвався з петель» (out of joint) Ж. Дерріди, і *durée*

* Корнієнко, Н., 2018. Експансії театру за часів кванта. Спокуса радикальністю (фрагмент). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, с.36-49.

А. Бергсона, і «час memoire involontaire» М. Пруста, і «час Сплін» Ш. Бодлера; і «час симулякрів», і «катастрофічний час» Ж. Бодріяра, і «час зникнення»), театрознавство й мистецтвознавство переважно задовольняються досить примарними, до того ж занадто загальними, часто декоративними його позначеннями.

У театрознавстві, на відміну, скажімо, від музикознавства, де представлені теоретичні рефлексії на цю тему, ми не знайдемо якихось коректних ознак сучасного освоєння стратегії сценічного часу. І підказок театру, що працює з естетично різноманітними категоріями часу, театрознавство не чує, хоча наявні очевидні та оригінальні дослідження театру, і чи не науці розпізнавати ці нетривіальні рухи?

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Коли дослідник Ж. Бодріяр стверджує: «Симулякр – не що інше, як особливий ефект часу, коли він *втрачає свій лінійний характер* (курсив автора – Н. К.), починає згортатися в петлі і пред'являти вам замість реальностей їх примарні, вже відпрацьовані копії» (2000, с.5), – він однозначно веде мову про подолання класичного ресурсу, вказуючи на небезпеку нерозпізнання нового руху. Безперечно, ефект часу, який втратив лінійність, не зводиться до небезпек подібного роду, що непокоять автора. Швидше навпаки – надає нескінченність можливостей конструювання «часів»: їх «розщеплення», трансформацій, масштабування (мить – вічність), проникності, проектування зовні та внутрішньо, згортання в точку, розгортання петлі в безліч конфігурацій тощо.

Англійський фізик А. Еддінгтон висловив припущення, що напрямок течії часу пов'язаний із розширенням Всесвіту, назвавши це явище «стрілою часу». У той момент, коли розширення зміниться стискуванням, може обернутися в інший бік і «стріла часу» (1991, с.48). Отже, спонтанні художні співігри із законами фізики, зокрема у сценічних версіях, що демонстрували Е. Някрошюс і А. Жолдак, К. Люпа й М. Карбаускіс, Р. Кастеллуччі та Ф. Жанті, Ф. Касторф і К. Марталер, – це припущення-відкриття про зворотність часу, його нелінійні закони, про які просто ще не здогадувалася класична культура.

Крім зазначених авторів, ми апелюємо до авторитетів у західній фізиці та східній містиці, зокрема до робіт А. Ейнштейна, Г. Мінковського, Менделя Закса, а також до робіт Ш. Ауробіндо, Дайсецу Судзукі, Чжуан-цзи, Хуейнена, Лами Говінди та ін. Особливий інтерес у зв'язку з цим становлять для нас інтерпретації Ф. Капра (1994) – сучасного філософа та фізика, теоретика в галузі ядерної фізики і квантової механіки.

Мета дослідження

Ініціювати новий напрям науки про художню культуру і, зокрема, про театр, визначаючи його як синергетика художньої культури (назва номінальна), що передбачає дослідження феномена зв'язку художньої (театральної) творчості із квантовим світом, і на цій основі – нові погляди на категорію часопростору.

Виклад основного матеріалу

Колись А. Арто, мріючи про «космічне очищення» і закликаючи при цьому до «екстатичної втрати себе», наполегливо прагнув поставити глядача в епіцентр дійства жорстокості. Як своєрідну технологію він пропонував «вихреподібну» зміну форм, провокуючи глядача «потрапити в халепу й опинитися безсилим» в ім'я того, щоб «займатися творчістю на інстинктивному рівні». В авторки вже була можливість писати про постнекласичні контексти естетичних практик А. Арто, про випереджувальну логіку його теорій. Підсуваючи впритул до глядача небезпеки для життя, випробовуючи ними, він втягував страждання та жорстокість у функцію очисної жертви.

Ж. Дерріда, який назвав А. Арто «втіленим агресивним жестом», підкреслив у такий спосіб, що французький письменник «дав життя до того табуованому, не допущеному в мистецтві». Як Дж. Джойс і С. Беккет, Е. Іонеско, Ф. Кафка та Л. Піранделло, А. Арто демонтував традиційну, класичну мову художньої семіосфери, випереджаючи майбутні епіфанії – шлях до сутностей внутрішнього, до справжності як самотійної реальності свідомості, до емпізи, здатної стати очисною для цілого.

Театр епохи модерну свого часу не просто висловив підозру про недостатність мови, він наповнював новими значеннями та новими сутностями естетичні цінності, шокуючими парадоксами, провокуючи спливання невидимих, нечутних, невловимих досі смислів. Глибинна невимовність, незнайома невагомість, невидимість проривалися до нової мови, яку культура набувала вже в некласичних (посткласичних), постнекласичних, предквантових і квантових дискурсах.

Схоже на те, що театр інспірує власну квантову фізику. Стає все більш очевидним, що поняття простір і час, як окремих і самотійних, не існує. Є цілісний феномен часопростору. Щоб переконати в цьому, фізика в особі А. Ейнштейна подарувала світові теорію відносності. У тому числі й спеціальну теорію відносності, над основами якої трудилися Г. Лоренц, А. Пуанкаре, Г. Мінковський, А. Робб; експериментальну базу запропонував А. Майкельсон.

Логіка суворих раціональних, «геометричних» картин світу завжди домінувала в європейській свідомості аж до ХХ – поч. ХХІ століття, періодично виявляючи переконливість і навіть прийняття аргументів альтернативних, зокрема східних, підходів. Проте саме евклідовій геометрії протягом двох тисячоліть належала пальма першості та остаточності істини про сутність простору. Альтернативна філософія Сходу ідентифікувала світ за принципово іншим критерієм – у ньому не було остаточних істин, будь-яка інтелектуальна процедура розуму сприймалася як відносна, навіть ілюзорна. А картини реальності були ніби візуальним відображенням певних станів свідомості.

Для тих, хто бував всерйоз захоплений Сходом або перебуває і нині під враженням приголомшливої мудрості його філософій, не може не виникнути спокуси порівняти картину єдності світу з єдністю двох півкуль мозку. Одна підпорядковується жорстким законам раціонального мислення, суворості побудов, впорядковує світ за допомогою переважно причинно-наслідкових смислів і вдосконалення

раціональних механізмів пізнання; а інша апелює до споглядальних, медитативних, ірраціональних, інтуїтивних, поетичних, нестійких, завжди відносних образів, які виконують роль верифікаційних механізмів пізнання. Тому високі інтелектуальні дискусії тисячоліть про переваги тих чи інших істин в обох випадках представляють, на наш погляд, просто коректну ілюстрацію принципу доповнюваності Н. Бора, який верифікувала сама природа, залишивши чудову можливість його розгадувати.

Раціональні уявлення про диференційованість часу та простору в черговий раз істотно похитнулися знову-таки з хвилиною чергового інтересу Заходу до Сходу, західної фізики до східного містицизму. Ф. Капра переконливо та коректно доводить еквівалентність західних і східних, наукових і містичних типів пізнання світу. І що особливо важливо, на інтерпретаційному рівні діалог нового західного раціоналізму та східної містики втрачає свою гостроту і парадоксальність, розташовуючись у площині, де релятивістська фізика підтверджує багато своїх положень з відкриттів містиків. Наукові інсайти-відкриття, що виникли раніше на історичному горизонті, пізніше знаходять аргументацію в раціональних філософіях Заходу.

Сьогодні ми, очевидно, є свідками не просто нового діалогу цих двох систем, а нового знання про можливість їх взаємопроникнення, взаємодоповнення (взаємоперетворення). Можливо, навіть несподіваного синтезу (?).

Рішення так званої проблеми нерозв'язності парадоксальної природи відкритих явищ Ф. Капра вбачає на шляхах, які визначимо, як створення свого роду конвергентної мережі в умовах тонких, чуйних, чутливих взаємозалежностей західних передових методологій і східного езотеричного, прямого знання на базі містичного досвіду.

Наше бачення часопростору (або часу і простору) в театрі та новому театрознавстві спиратиметься на позначений контекст і авторитет сучасної фізики, яка досліджує все нові й нові виміри. Координати простору та часу, нагадуємо, залежать від спостерігача. Від впливу гравітації. Нарешті, від вибору системи координат. Список не вичерпаний.

Дозволимо собі активно залучати на цьому етапі аргументи, здобуті сучасною фізикою на підтримання східних філософій, що однаково близькі як природознавцю, так і гуманітарію, і філософу, так би мовити, прямого знання. Наприклад, класична фізика визнає, що довжина стрижня, що рухається, і того, що знаходиться в спокої, – однакові. Хоча теорія відносності виявила хибність цього твердження. *Довжина об'єкта залежить від його руху відносно спостерігача і змінюється в залежності від швидкості* (курсив автора – Н. К.). Ця зміна така: об'єкт скорочується в напрямку руху [...] Важливо розуміти, що питання про «істинну» довжину об'єкта не має сенсу, як і питання про справжню довжину вашої тіні. Тінь – це проекція точок, що знаходяться в тривимірному просторі, на двовірну площину, і її довжина залежить від кута проектування (Капра, 1994, с.95-96).

Тривимірні зразки видаються неоднаковими в різних системах координат, рухомі предмети не схожі на ті, що покояться; годинник, рухаючись, уповільнює свій хід. Ці висновки здаються нам парадоксальними лише тому, що ми не усвідомлюємо,

що всі ці несподівані ефекти є лише наслідками проекції чотиривимірних явищ в тривимірному світі наших почуттів, подібно до того, як тіні є лиш проєкціями тривимірних предметів (Капра, 1994, с.99).

Багатовимірна реальність, як відомо, стає доступною в межах особливого стану свідомості. Для східних містиків він не становить проблеми. Цей стан свідомості означений асиміляцією образів і бачень, інспірованих іншими вимірами; медитація дістає нові поля зору, залучаючи в тунелі незвичайних енергій, що пригнічують лінійну площинність попереднього сприйняття.

Ви можете ознайомитися з цими явищами в зазначеній літературі або через власний досвід, який, природно, вимагає певних духовних зусиль і часу.

Те, що для одного спостерігача є простором, для іншого буде з'єднанням простору і часу. За теорією відносності простір не є тривимірним, а час не є самостійним. Будучи тісно і нерозривно пов'язаними, вони утворюють чотиривимірний континуум, який називається часопростір (Капра, 1994, с.96).

Теорія відносності засвідчила, що всі зміни в просторі та часі втрачають абсолютне значення, і змусила нас відмовитися від класичних понять простору і часу. Виключне значення цього відкриття розкрито в таких словах Менделя Закса: «Істинно революційний зміст теорії Ейнштейна в тому, що [...] вона заперечує об'єктивний характер просторово-часової системи координат. Теорія відносності стверджує, що просторові і тимчасові координати – лише *елементи мови* (курсив автора – Н. К.), якими користується спостерігач, що описує навколишнє середовище» (Капра, 1994, с.95).

Але дискусії тривали. Коли після довгих суперечок навколо теорії відносності А. Ейнштейна виникла потреба у Великому Об'єднуючому Рівнянні, яке в 1960-х роках розробили фізики Дж. Уілер і Б. ДеВітт, стало ясно, що як такого часу не існує. Він «не існує на самому фундаментальному рівні матерії», про що сказано в знаменитому рівнянні-відкритті. Цей факт підтверджений Національним інститутом стандартів і технологій, найвищим у цій справі експертом: його вчені стверджують, що «їхній надточний годинник не вимірює час взагалі – час визначається відмітками на годиннику» (!).

Зміна модальностей художніх текстів в останні півстоліття засвідчила експерименти художньої культури з основними, базовими поняттями – часопростору, ролі спостерігача, суб'єктивності як такої. Тут вона постала через мовну умовність парадоксально своєрідною квантовою фізикою.

Театр, працюючи з підсвідомістю, як аналог досі невідомих вимірів часопростору запропонував естетику непередбачуваності сновидіння, галюцинації, що розгортаються програмами древньої, до того прихованої, актуалізованої тут і тепер пам'яті. Нове прочитання часу у виставах, скажімо, Е. Някрошюса та А. Жолдака (та й не тільки їх) буквально підривало абсолютність нормативів класики. Час, нагадаємо, поставав *одночасно сучасним, минулим і майбутнім*. І тут ця нова «фізика театру», як і у випадку з релятивістською фізикою, зімкнулася з містичним досвідом древніх східних філософій. Звернімося до Т. Судзукі через посередництво Ф. Капра: «У цьому духовному світі не існує розмежування часу на минуле, сьогодення і майбутнє (курсив автора – Н. К.): вони зливаються в одній

єдиній миттєвості актуального буття... Цей момент осяяння містить в собі минуле і майбутнє, але не стоїть на місці з усім своїм вмістом, а знаходиться у безперервному русі» (1994, с.105).

У чотиривимірному континуумі, у цьому наборі патернів, стверджує сучасна фізика, «частинки можуть розгортатися в будь-яких напрямках». Математичні формули теорії поля, графіки зіткнень фотона з позитроном і фотона з електроном призводять до виникнення можливості «двоякої інтерпретації: можна побачити або позитрони, що переміщуються в часі вперед, або ж електрони, що переміщуються в часі назад! У математичному відношенні ці два варіанти абсолютно ідентичні: рух античастинки з минулого в майбутнє і рух частинки з майбутнього в минуле виражається за допомогою однієї і тієї ж формули» (1994, с.106-107).

На базі цього концепту виникає бажання підтвердити відкриту художньою практикою оборотність часу для нелінійних систем за умови, що поняття ідентичності двох вищеназваних варіантів переміщення частинок в часі коректно адаптовані до нашого предмета й об'єкта.

Виникає питання: можливо, запропоновані інтерпретації з теорії поля дійсні тільки для «життя» частинки і не стосуються систем іншої масштабності? Однак, коли ми говоримо про людську свідомість (підсвідомість), про плин часу в ній (назад, вперед), турбулентного, зафіксованого та продемонстрованого театром і художньою культурою, про здатність художніх патернів до матеріалізації на сцені (полотні, екрані тощо) факту нерозрізненості минулого – теперішнього – майбутнього, ми маємо справу з логікою саме релятивістської фізики. Або з прямим знанням містиків. У нашій системі – з тим, що ми можемо назвати художньою теорією відносності.

Залишається зрозуміти, що в нашому випадку еквівалентно поняттю частинки.

У ролі частинок, своєрідних субатомів, кварків у нашому разі виступають енергії патернів підсвідомості, як утім і свідомості, поле їх можливих рекомбінацій: енергетична частка-хвиля може бути як відкритою, так і прихованою, що належить парсичним полям (тут ми використовуємо термін не в авторській (В. Кізіми) інтерпретації, а в широкому смислі таємних, прихованих енергій). Асимілює їх енергія, що виникає під час творення цілісного образу. Як у фізиці «ритмічні патерни визначаються молекулярними, атомарними і ядерними структурами», так у художньому, образному просторі «ритмічні патерни» визначаються їх аналогами – частинками-хвилями енергій. Ми перебуваємо в полі дії нескінченно малих «субатомних частинок» художніх матерій, для яких дійсні вищеназвані закони теорії поля. Власне, художня практика випередила відкрите пізніше теорією. Нагадаємо у зв'язку з цим і дослідження А. Кобякова (<http://iph.ras.ru/page52230477.htm>; <http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-yazyk-tvorchestvo/>) про фундаментальну єдність законів художньої та наукової творчості. Ми вже представляли художній досвід одного сценічного шедевра українського модерніста-реформатора Леся Курбаса – виставу «Народний Малахій» (2010).

Ще на початку 1980-х років у роботі «Поворотний пункт», в якій досліджено нові шляхи науки та її нові можливості, Ф. Капра по суті довів ідентичність сутнісних характеристик і методів, що особливо важливо, у фізиці, психології, біології та

кібернетиці. Роботи С. Грофа та К. Уілбера, М. Мерфі й Р. Уолш, а також інших вчених, що спираються на трансперсональні вимірювання (за всіх їх відмінностей), заявили про необхідність інтеграції в традиційні підходи не тільки досвіду Сходу, а і європейських духовно-релігійних традицій (1997, 1998, 2007). А тепер з позицій видимості нових горизонтів знову повернемося до теми зворотності/незворотності часу в нелінійних системах (художній культурі, мистецтві), ще раз вписавши її в контекст нових досягнень, цього разу – біології.

Чудовий вчений, біолог нового типу і нового покоління Р. Ланца (Robert Lanza), який працює «на вістрі біотехнологічної революції», зміг клонувати бантенга (напівзниклий вид дикого бика з Червоної книги) з туші бика, який помер 25 років тому. Він був у тій команді, яка вперше у світі клонувала людський зародок з метою отримання стовбурових клітин. У нього є сотні відкриттів у різних галузях біології та біотехнологій. Він є автором нової наукової теорії – біоцентризму (Lanza and Bergman, 2009; Lanza and Bergman, 2016). Р. Ланца стверджує: «Життя – це пригода, яка перевершує наше звичайне лінійне мислення». Він успішно доводить, що «смерть – це ілюзія» (2011).

Це твердження є феноменальним і заслуговує окремої уваги. Але зараз нас цікавить та частина його системи доказів, яка сперечається з класичним типом мислення, переконливого та переконаного в об'єктивності існування світу, в існуванні, незалежному від Спостерігача. Залучаючи принцип невизначеності В. Гейзенберга, спираючись на експериментальну базу генної інженерії та на досліді з «квантово заплутаними» частинками світла, які «дізнавалися» про «підступи» експерименту (Спостерігача) і міняли свої властивості (!), але в логіці залежності від спостерігача, Р. Ланца блискуче доводить: «Реальність – це процес, що включає в себе вашу свідомість» (курсив автора – Н. К.) (2011).

Під час експериментів французькі учені виявили, що фотони могли «заднім числом змінити те, що вже сталося в минулому», і, здійснюючи «вибір», були здатні «перевтілюватися» то в частину, то у хвилю. Ці дивовижні відкриття «квантової поведінки» до цього часу вважалися належними лише мікросвіту та ним обмежені. Але подальші експерименти (2005 року і пізніше, уже з іншими масштабами явищ) спростували це твердження. Отож, «таке уявлення про два світи (тобто один набір фізичних законів для дрібних об'єктів, а інший для решти всесвіту, включаючи нас) не має жодної підстави і в даний час оскаржується в лабораторіях по всьому світу. [...] Таким чином, квантова поведінка проявляється у звичайному світі людського масштабу» (курсив автора – Н. К.) (Lanza, 2011).

Ефект залежності від Спостерігача є базовим і, що ще важливіше, він скасовує (трансформує) класичні формули уявлень про матерію, подію, явище. І тут для нас є важливим ще один аспект – некласичний (постнеокласичний) погляд на часопростір, в якому час може поводитися в логіці «квантової поведінки».

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше у театрознавстві (мистецтвознавстві) порушено проблеми, що досі є недослідженими, а саме: зв'язки художньої (театральної) реальності із квантовим світом, морфогенетичними полями, явищами «невидимого», енергіями думки, зворотністю/незворотністю часу та зі стратегією сценічного часопростору.

Висновки

Стаття-фрагмент презентує новий напрям у науці про культуру та мистецтво, який може спровокувати нові підходи до унікальних можливостей культури на сучасному етапі розвитку суспільств та суспільної свідомості. Ми поступово наближаємося до нового погляду (і він належить постнеокласиці та часу кванта) на проблему зворотності/незворотності часу. І допомагають нам в цьому не тільки відкриття фізики, біоцентричної науки, а й самостійні відкриття художньої культури. І якщо бути абсолютно справедливим і коректним, нам доведеться погодитися з тим фактом, що відкриття художньої культури нерідко випереджають відкриття нових наук.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бодрийяр, Ж., 2000. *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет.
- Гроф, С., 1997. *Космическая игра: исследование рубежей сознания*. Москва.
- Гроф, С., 1995. *Путешествие в поисках себя: измерения сознания и новые перспективы психотерапии и внутреннего исследования*. Москва.
- Зигуненко, С.Н., 1991. *Как устроена машина времени?* Москва: Знание.
- Капра, Ф., 1994. *Дао физики*. Санкт Петербург: ОРИС : ЯНА-ПРИНТ. [online] Доступно: <<http://lib.ru/KAPRA/daofiz.txt>> (Дата обращения 10 апреля 2019).
- Кобляков, А., 2002. *Синергетика. Язык. Творчество*. [online] Доступно: <<http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-yazyk-tvorchestvo/>> (Дата обращения 10 апреля 2019).
- Кобляков, А.А., 2002. Основы общей теории творчества (синергетический аспект). *Философия науки*, [online] 8, с.95-106. Доступно: <<http://iph.ras.ru/page52230477.htm>> (Дата обращения 10 апреля 2019).
- Корниенко, Н., 2010. *Энергия как волновой процесс: создание образа. Коммуникация с прошлым. В: Приглашение к хаосу : театр (художественная культура) и синергетика : попытка нелинейности*. Киев: Национальный центр театрального искусства им. Леся Курбаса.
- Майков, В.В. и Козлов, В.В., 2007. *Трансперсональный проект: психология, антропология, духовные традиции*. В: Т.И. *Мировой трансперсональный проект*. Москва.
- Уилбер, К., 1998. *Никаких границ: восточные и западные пути личностного роста*. Москва: Трансперсональный Институт.
- Lanza, R. and Berman, B. 2016. *Beyond Biocentrism: Rethinking Time, Space, Consciousness, and the Illusion of Death*. [online] Ben Bella Books. Available at: Amazon.co.uk <https://www.amazon.com/Beyond-Biocentrism-Rethinking-Consciousness-Illusion/dp/1944648658/ref=mt_paperback?_encoding=UTF8&me=> (Accessed 10 April 2019).
- Lanza, R. and Berman, B., 2009. *Biocentrism: How Life and Consciousness are the Keys to Understanding the True Nature of the Universe*. [online] Ben Bella Books. Available at: Amazon.co.uk <https://www.amazon.com/Biocentrism-Consciousness-Understanding-NatureUniverse/dp/1935251740/ref=tmm_pap_title_0> (Accessed 10 April 2019).
- Lanza, R., 2011. *Is Death an Illusion? Evidence Suggests Death Isn't the End*. Psychology today. [online] Available at: <<https://www.psychologytoday.com/blog/biocentrism/201111/is-death-illusion-evidence-suggestsdeath-isn-t-the-end>> (Accessed 10 April 2019).

REFERENCES

- Bodriiari, Zh., 2000. *Simvolicheskii obmen i smert* [Symbolic exchange and death]. Moscow: Dobrosvet.
- Grof, C., 1997. *Kosmicheskaia igra: issledovanie rubezhei soznaniia* [Space game: a study of the consciousness frontiers]. Moscow.
- Grof, S., 1995. *Puteshestvie v poiskakh sebja: izmereniia soznaniia i novye perspektivy psikhoterapii i vnutrennego issledovaniia* [Traveling in search of oneself: consciousness dimensions and new perspectives of psychotherapy and internal research]. Moscow.
- Kapra, F., 1994. *Dao fiziki* [The Tao of Physics]. St. Petersburg: ORIS: IaNA-PRINT
- Kobliakov, A., 2002. *Sinergetika. lazyk. Tvorchestvo* [Synergetic. Tongue. Creation]. [online] Available at: <<http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-yazyk-tvorchestvo/>> (Accessed 10 April 2019).
- Kobliakov, A.A., 2002. *Osnovy obshchei teorii tvorchestva (sinergeticheskii aspekt)* [Fundamentals of the general theory of creativity (synergistic aspect)]. *Filosofiiia nauki*, [online] 8, pp.95-106. Available at: <<http://iph.ras.ru/page52230477.htm>> (Accessed 10 April 2019).
- Kornienko, N., 2010. *Energiia kak volnovoi protsess: sozdanie obraza. Kommunikatsiia s proshlym*. In: *Priglasenie k khaosu : teatr (khudozhestvennaia kultura) i sinergetika : popytka nelineinosti* [Invitation to chaos: theater (artistic culture) and synergetics: an attempt at nonlinearity]. Kyiv: National Center for Theater Arts. Lesia Kurbas.
- Lanza, R. and Berman, B., 2009. *Biocentrism: How Life and Consciousness are the Keys to Understanding the True Nature of the Universe*. [online] BenBella Books. Available at: Amazon.co.uk <https://www.amazon.com/Biocentrism-Consciousness-Understanding-Nature-Universe/dp/1935251740/ref=tmm_pap_title_0> (Accessed 10 April 2019).
- Lanza, R. and Berman, B., 2016. *Beyond Biocentrism: Rethinking Time, Space, Consciousness, and the Illusion of Death*. [online] BenBella Books Available at: Amazon.co.uk <https://www.amazon.com/Beyond-Biocentrism-Rethinking-Consciousness-Illusion/dp/1944648658/ref=mt_paperback?_encoding=UTF8&me=> (Accessed 10 April 2019).
- Lanza, R., 2011. *Is Death an Illusion? Evidence Suggests Death Isn't the End*. *Psychology today*. [online] Available at: <<https://www.psychologytoday.com/blog/biocentrism/201111/is-death-illusion-evidence-suggests-death-isn-t-the-end>> (Accessed 10 April 2019).
- Maikov, V.V. and Kozlov, V.V., 2007. *Transpersonalnyi proekt: psikhologiiia, antropologiiia, dukhovnye traditsii* [Transpersonal Project: Psychology, Anthropology, Spiritual Traditions]. In: Vol. I. Mirovoi transpersonalnyi proekt. [World transpersonal project]. Moscow.
- Uilber, K., 1998. *Nikakikh granitc: vostochnye i zapadnye puti lichnostnogo rosta* [No boundaries: Eastern and Western ways of personal growth]. Moscow: Transpersonalnyi Institut.
- Zigunenka, S.N., 1991. *Kak ustroena mashina vremeni?* [How does the time machine work?]. Moscow: Znanie.

ЭКСПАНСИЯ ТЕАТРА ВРЕМЕН КВАНТА. ИСКУШЕНИЕ РАДИКАЛЬНОСТЬЮ (Фрагмент. Продолжение)

Нелли Корниенко

*заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор,
академик Национальной академии искусств Украины;*

e-mail: kornienko.nelli@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6894-6308

Национальный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Киев, Украина

Аннотация

Цель работы – инициировать новое направление науки о художественной культуре и, в частности, о театре, определенное как синергетика художественной культуры (название номинальное), что предполагает исследование феномена связи художественного (театрального) творчества с квантовым миром. **Методологию исследования** составляют междисциплинарные подходы на базе синергетики, квантовой физики, искусствоведения (театроведения), культурологии, адаптация методов точных наук к гуманитарным; в результате – попытка инициировать новое направление в гуманитарной науке. **Новизна исследования** заключается в том, что впервые в театроведении (искусствоведении) поднимаются проблемы, до сих пор остающиеся неисследованными: связи художественной (театральной) реальности с квантовым миром, морфогенетическими полями, явлениями «невидимого», энергиями мысли, обратимостью/необратимостью времени со стратегией сценического времени. **Выводы.** Статья-фрагмент представляет новое направление в науке о культуре и искусстве, которое может спровоцировать новые подходы к уникальным возможностям культуры на современной стадии развития общества и общественного сознания. Открытие инновационного потенциала художественной (театральной) культуры для общества XXI века, в частности использование его ролевых возможностей как механизма нейтрализации, демонтажа консьюмеритских угроз и при этом стимулирования движения к обществам альтруистической цивилизации, о чем уже сегодня говорят мыслители и ученые, включая лауреатов Нобелевской премии, будет способствовать развитию наук о человеке.

Ключевые слова: явления «невидимого»; квантовый мир; сценическое время-пространство; художественная теория относительности

THE THEATER EXPANSION OF QUANTA TIMES. THE RADICALISM TEMPTATION (Fragment. Continued)

Nelly Kornienko

*Honored Artist of Ukraine, Doctor of Art History, Professor,
Academician of the National Academy of Arts in Ukraine;
e-mail: kornienko.nelli@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6894-6308
National Centre of Theatrical Arts named for Les Kurbas, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the article is to initiate a new direction in the science of artistic culture and, in particular, about the theater. The direction has been defined as the synergetic art culture (nominal name), which involves the study of the phenomenon of communication art (theatrical) creativity with the quantum world. **The research methodology** consists of interdisciplinary approaches which are based on synergetic, quantum physics, art studies (theatrical science), cultural studies, adaptation of the methods of exact sciences to humanities, and as a result there is an attempt to initiate a new direction in the humanities. **Scientific novelty.** For the first time the author touches on problems in the artist studies (art criticism) which remain unexplored, namely there is "relations" between the theater (artistic culture) and the quantum world. Firstly, the following issues are considered: artistic (theatrical) reality and morphogenetic fields; the phenomenon of "invisible" and the energy of thought; the reversibility/irreversibility of time; quantum behavior in the human scale. **Conclusions.** The article-fragment introduces a new direction in the science of culture and art, which can provoke new approaches to the unique possibilities of culture at this stage of societies and social consciousness development. The opening of the innovative potential of the artistic (theatrical) culture in the 21st century society, in particular, the use of its role functions as a mechanism for neutralization, dismantling of confederacy threats and at the same time, stimulating the movement towards the societies of altruistic civilization, as already spoken by thinkers and "advanced" scholars, including Nobel laureates, will contribute to the development of the human science.

Keywords: the "invisible"; quantum world; scenice time space; artistic theory of relativity



DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.186655
UDC 792.2:39(536.8)

UTILIZATION OF POPULAR LEGACY (FOLKLORE) IN KUWAITI CONTEMPORARY THEATRICAL PERFORMANCES: SELECTED MODELS

Skeena Murad

Doctor of Art Studies, Assistant Professor;

e-mail: skeenamurad2019@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5807-9482

Higher Institute for Theatrical Arts, Kuwait City, Kuwait

Abstract

The purpose of this article is to analyze and systematize the experience of using folklore in contemporary theater practices in Kuwait. **The research methodology** is largely based on the structural-analytical art and cultural studies approach. **Scientific novelty.** The role and place of local folklore in the performances of contemporary Kuwaiti theater in the context of two vectors of its use have been first explored: folklore in dramaturgy and in the performance. As a result of the study the author came to the following conclusions: some authors avoid literary imitation of folklore and actualize it by adding to the author's narratives; folklore serves as a source of artistic search for new forms for contemporary theatrical performances; sources of Kuwaiti folklore are folk customs, traditions, rituals, songs and fairy tales; in performances, artists used folklore means through censorship restrictions, for artistic and aesthetic purposes, and sometimes to satisfy and influence the audience; the authors adapted and updated the folklore materials for different categories of viewers; folk symbols and gestures served to validate the author's ideas; the directors used folklore to create metaphorical theatrical forms of a new aesthetic dimension and to embody the director's vision with indirect artistic means; directors, using Kuwaiti folk songs, dances, holidays, as well as costumes and decorative elements, gave the works new meaning and new interpretations; the folklore allusions in the new productions called in the audience a bewilderment and sometimes shocked; contemporary theatre of folklore shows that theater is not only a word but also a visual language and audio language, which includes dialogues and creates an aesthetic image of the performance; sometimes the performances used methods close to cinema and television.

Keywords: Kuwaiti folklore; Kuwaiti theater; performing arts; dramaturgy

The problem formulation. Concept of Popular Legacy (Folklore)

"Legacy" is the heritage inherited by sons from their fathers and forefathers, including money, behaviors and habits affecting the individual.

Popular legacy is a teamwork and field of ancient experiences inherited by new generations from their ancestors. It includes habits, traditions, tales, ideas, riddles, quizzes proverbs, songs, dances and culture that shape the people's identity. Of course, these elements differ from one nation to another according to geographic and demographic characteristics that distinguish one nation from another.

Therefore, popular legacy, or national heritage, is a set of situations not knowledge as it does not introduce knowledge that belongs to all mankind and is not distinct for one single society. Knowledge itself has its internal vital legitimacy through ideological situation acquired by social positioning. When dealing with it, we should consider the fact that history is dynamic and renewable, not a closed unit (Al-Barghouthi and Abd Al-Latif, 1987, p.79).

Popular legacy became a topic for study in most academic institutes under a new term: "Folklore". This English term equals the Arabic term "Turath" or legacy. It is defined as a set of folk customs, traditions and heritage of a specific society. "Hood Allen Dander" defined its components with legends, myths, folk tales, proverbs, riddles, quizzes, folk costumes, folk dances, folk theatre, folk arts, folk beliefs, folk music, folk poems and folk songs (Al-Barghouthi and Abd Al-Latif, 1987, p.94).

Analysis of the previous researches and publication

First: Folklore and Theatre

The Arabs didn't abandon their past, nor their legacy. Instead, they stuck to it in a self-asserting manner in front of western effects in arts, literature and theater. They aimed to authenticate their Arabic art through returning to its folk roots and searching for new forms for their deeply-rooted creative works. This is why many Arab theater artists utilized folklore. The Arab Theatre evolved on folklore. This was first seen in "Haroun Al-Rasheed" by Maron Nakkash and continued with Abu Khalil Al-Quabbani. When the Arab theater was well-established, folklore represented a main source for many playwrights including Ahmed Shawqui, Tawfik Al-Hakeem and Mahmoud Diab (Egypt) – Ezz El-Din Medany, Al-Tayeb Al-Sediki and Abd Al-Kareem Barsheed (Morocco) – Sadalla Wanous (Syria).

They used folk tales, rituals and history as main sources for their writings. Their treatment of folklore varied leading to the appearance of two different trend: The first trend created some direct plays that were artistically shallow due to literal use of folklore. This turned folklore into a mere historical material, but not an aesthetic one. These works stopped at documenting history as they didn't use it in an artistic manner, not mentioning turning it into effective actions that can achieve aesthetic values and amusement. Therefore, they can be considered more historians than playwrights.

We can say that treating folklore as a ridged historical material can not be considered as contemporary as it directly treats events and characters in a shallow manner. Here, folklore is nothing but mere information intercalations to the play (Ramadany, 1987, p.81). Those writers didn't deeply understand folklore and didn't reflect their visions over what they chose of folk patterns that may not be suitable for their reality "as not all folk patterns worth using in artistic works. Instead, there are some folk elements that have greater ability to contain symbols and significance" (Abd Al-Rahman, 2009, p.67).

Mustafa Ramadani indicated that some of those writers didn't have critical awareness of folklore. This turned their works into mere historical presentations of events and characters with direct intercalation, chaos and lack of external consistency of events. It only concentrates on historical events as it happened without freeing them to be effective and active (Ramadany, 1987, p.82).

The second trend treated folklore in a contemporary manner as we can see in the writings of Tawfik Al-Hakeem, who used different sources of folklore and utilized them in a way consistent with contemporary issues. This can also be seen in the writings of Sadalla Wanous, Mahmoud Diab and Others.

Second: Folklore in Kuwaiti Theater

Kuwaiti theater is no difference from Arab theatre in reviving the past through folklore. This appeared in an early stage as we can see in "Al-Haddama" (The Demolisher) and "Mataeb Saif" (Summer Troubles) by Saqr Al-Rashoud, "Sakkanat Martu" (Demonic Possession), written by Hussain Haddad and directed by Abd Al-Rahman Al-Dowaihi and "Bakhour Om Jassem" (Om Jassem's Incent) in addition to "Nora" where Fouad Al-Shatti used folk games and ancient songs. Other plays that utilized Arab Folklore include "Ali Jannah Al-Tabrizi" by Alfred Farag, "The Third" by Hasan Yaqoob Al-Ali, and "The Game" by Khaled Abd Al-Latif Ramadan. Some writers used folklore as part of their plays, but not as a basic material for the main event. Others depended on folklore as a main source of the text.

Nevertheless, some artists utilized folklore as it is in real life, without reflecting their own vision on it, nor even treating folklore according to a contemporary point of view, as we can see in "Sakkanat Martu" (Demonic Possession) where exorcism rituals were used in a realistic manner with dramatic justifications. Here the director used this realistic ritual when the dominating wife was faced by her husband's fury. This created a sudden shift in her character and made her collapse under nervous breakdown. But her family thought she was possessed by demons and this led them to use exorcism rituals for treatment. The director put a real band, "Oudh Al-Mehanna Band", on stage to perform real exorcism rituals.

In "Bakhour Om Jassem" (Om Jassem's Incent), folklore took a specific dramatic line in folk beliefs when "Om Jassem" provided her neighbor with what she thought to be "Blessed Incent" to help her son get married as she thought that this blessed incent will relieve her neighbor's concerns, provides her with what she desires and makes her son more obedient.

Other plays depended on historically-based folklore as in "Ali Jannah Al-Tabrizi" and "A Party on a Pole".

Mohamed Mubarak Bilal (2013, p.86) indicated that utilizing folklore in Gulf theater in general, and especially in Kuwaiti theatre, can be divided into two types: "one utilized the folk form as a topic for the play text while the other utilizes the artistic form of folklore seen in folk songs, dances and other verbal forms of tales and myths". But Kuwaiti theater depended on folk topics not forms in texts.

This leads us to a major question: What led Kuwaiti theater artists to folklore? How did Kuwaiti contemporary theatre deal with folklore? And why?

Third: Folklore in Contemporary Kuwaiti Theater

There are some contemporary theatre experiments in Kuwait that dealt with folklore to treat some humanistic, social and living issues in the society. Therefore, folklore became a major source of artistic material and a new technique in contemporary theatrical

performances. Sources of folklore varied from domestic ones to more humanistic folklore covered with Kuwaiti flavor, including customs, traditions, folk songs, folk characters and folk rituals molded in one folk alloy where form and content are insuperable to preserve the main source and introduce intellectual contents.

Theater artists depended on folklore for several reasons like avoiding direct treatment for artistic and censorship reasons. They even tried to establish folklore through introducing it in new theatrical forms to create aesthetic values and achieve amusement for audiences.

The purpose of this article is to analyze and systematize the experience of using folklore in contemporary theater practices in Kuwait. The researcher selected some contemporary Kuwaiti performances that utilized folklore during the past few years. Selected performances include:

- "Al-Boushia" (The Veil) written by Ismail Abdullah (UAE) and directed by Abdullah Al-Aber;
- "Ghaffar Al-Zalla" (The Forgiver) written by Mohamed Al-Mohandes (Oman) and directed by Abdullah Al-Aber;
- "Salha" by Ahmed Al-Awadi;
- "Al-Mougeb" (Exorcism) by Mohamed Al-Hamali.

These selected models will form the applied part of this research and through which we will see how folklore was utilized in contemporary Kuwaiti theatre through two main axes:

1. How folklore is utilized in the play text
2. How folklore is utilized in the performance

We should consider the fact that form and content are insuperable and we only do so for scientific purposes.

1. Utilizing Folklore in the Play Text

It is well-known that folklore is the outcome of mass human behaviors stemming from social reality. When some authors tried to inspire folklore, they fell into the trap of literal transfer of folklore while others managed to avoid this through utilizing folklore to serve their contemporary thoughts by adding new modern tales to folk ones.

In "Salha", Ahmed Al-Awadi dealt with verbal folk tales concentrating on the characters. He used the folk character of "Salha" as a central character for events, reflecting his vision on her attitudes and characteristics known from the folk tale. He also added new tales that may be different from traditional issues and unrelated to folklore, instead, we may find them more relevant to humanistic issues, but the author put them in a folk mold through mixing the folk tale with tales of his own. He didn't reflect folklore as it is on reality. Instead, he treated folklore in a different manner as folklore is ridged.

As a folk tale, "Salah" was not known, with all its dimensions and didn't take a wider scope in folklore. Instead, it was a local folktale limited to "Failaka" island and may by on local inhabitants knew the tale. Here, the audiences don't realize all symbols and signs easily, but the author managed to identify their significance through identifying the character's personality that brought the audiences to the general atmosphere of the play. The author here managed to turn a folk tale into a tale that suites all times.

The author explored several ideas including destiny, sectarianism and power of money. He managed to interweave his ideas to complete his vision. Through social class, he wanted to identify the man's destiny in life as if he wanted to assert that present is an extension of the past and past mistakes will lead to present consequences. Fathers' sins are paid for by their sons. He asserted this idea in phrase at the beginning of the play "When Victims Dance, History Dances too". This statement provides the audiences with many concepts.

Past/present relationship is clear in the conflict between Mariam, the biological mother representing past, and Salha, the mother that raised the child representing present. In that scene, the son was possessed by his deceased biological mother:

Salha: What brought you Back?

Ayoub: Revenge

Salha: There is no revenge, you got what you wanted.

Ayoub: I want my right

Salha: Your right is at God's hands, so take it.

Ayoub: I want my son to bring it back

Salha: Leave him alone

Ayoub: You have nothing to do with my son

Salha: He is my son. I raised him.

Salha: But I got pregnant in him (Al-Awadi, 2017, pp.28-29).

Here, the author used "possession" as a dramatic trick to recall (flash back) (flash back) the mother's character as a representative of past and to distinguish her from the present represented in the real character. He also tried to assert his idea about revenge, an idea of his own.

At the beginning, the author explored the idea of destiny as an inevitable as man's destiny is defined by past events. But at the end of the play, he changed this idea about destiny when Salha kills Ayoub, the unknown young man, according to his wish, as if the author wanted to say that man creates his own destiny.

This idea of destiny leads us to the existential point of view of Jean-Paul Sartre who indicated that man chooses his destiny. This may be an idea for another research in the future.

Although all ideas are clear, we cannot ignore the author's style. The dramatic line of events ran fast in a way that is more like TV shows. This may be due to the author and director are one person who wrote the play from the eyes of the director, not the author.

He also depended on signs, icons and symbols in personifying his ideas to avoid directness, may be for censorship reasons to avoid something that stem from religious or doctrinal origins, like the tomb of "Al-Khadr" in Failaka where people used to go for blessings and to fulfill their religious vows by offerings and sacrifices. The author here used clear dialogues to represent folk beliefs without portraying the tomb directly and replaced it with some significant statements.

This is clear when Mariam carries her son in front of the wall, representing the sacred tomb of Al-Khadr. She puts Henna in a pot and mixes it with water this rubs the wall with it while saying the following monologue:

"God, for you I apologize, by you I start my life over and with you I approach near death. You are my salvation ... my only savior. Help me to achieve salvation from my sins. Here I'm bringing my son as an offering. Take him from me and do whatever you wish just to be satisfied and send my worries away" (Al-Awadi, 2017, p.5).

The author also used folk songs, like the sea song, specifically after the monologue of Mariam who secretly married a rich young man while her father was away in a diving journey. When her father was about to return, she asked her husband to declare their marriage but he refused because of his social status.

The song took us to the world of the sea so that the audiences can imagine the father whom they don't see as if the author is trying to recall (flash back) (flash back) an invisible image through an auditory one. A folk image recall (flash back) (flash back) ed by a folk song.

In "Al-Bushia" (The Veil), Ismail Abdullah used folklore to reflect his own vision of authority and sectarianism in a symbolic manner that gathered the veil and the stick. These two words, repeated extensively in the play, took a clear dramatic significance as the author created a symbolic conflict between them and provided them with symbolic and dramatic significance. In the Gulf folklore, the veil is a feminine costume representing covering. Its dramatic significance is clear as it moved the events from weakness to strength through uncovering old secrets and facts buried in the old house. On the other hand, the stick and the sword are the symbols of power, authority and masculinity. The veil/stick conflict is actually a man/woman conflict, weak/strong conflict or rich/poor conflict. Although the stick oppressed the veil at the beginning, the veil defeated the stick at the end.

Again, the author used folk songs to assert his ideas. He chose the folk song of "Al-Boushia" to assert ancient traditions indicating that the veil is the barrier that prevented Ghanem, the lover, from seeing the beauty of his beloved Gawaher, he also used the veil to assert sectarianism when he exposed the secret of Om Hamoud who belongs to the class of masters and who is perfect at dancing (Al-Samery). She wore the veil as a disguise to practice the career of Ghanima, grandmother of Gawaher, during festival nights.

The author also used folk sea songs to recall (flash back) (flash back) the events of Ghanem's diving journey. He also used folk song based on an ancient art of "Arda" to assert sectarianism as only masters used to bring bands to present this art in their occasions. He also wanted to assert the power of Hamoud before breaking into Gawaher's house as this art, according to folklore, was practiced in battles as an expression of victory.

These verbal arts represent a significant part of folklore and they are wholly based on language. Abdullah Al-Barghouthi indicated that "There are three levels of Arabic language created by our nation along ages in different countries, to express our culture. These are Standard Arabic, the intermediate Arabic (between standard and slang) and slang tongues used in daily life, folk poems, folk songs, tales, legends and proverbs" (Al-Barghouthi and Abd Al-Latif, 1987, p.96).

Folklore is the outcome of daily life. Therefore, most authors used slang tongues in their plays, as in "Ghaffar Al-Zallah" (The forgiver), "Al-Boushia" (The Veil) and "Al-

Mougeb" (Exorcism). But in "Salha", the author used two levels of Arabic: the intermediate Arabic and the Kuwaiti slang. This led us to a major question: Is this linguistic merge of any significance?

Ahmed Al-Awadi use this technique to separate past from present as events are interwoven and lack chronological sequence. This is why the author wanted to distinguish past from present, depending on intermediate standard Arabic for present dialogues while slang tongue is used for past dialogues.

In other dramatic situations, he used slang tongue for dialogues while standard Arabic was used for monologues to distinguish between internal and external aspects of characters. This is very close to the expressionist approach in focusing on secrets and internal aspects of characters.

No doubt, the merge between standard Arabic and slang tongue makes standard Arabic more like the author's voice.

In "Al-Mougeb" (Exorcism), Mohamed Al-Hamali used Kuwaiti folklore to explore social and political issues. He used exorcism rituals practiced by commoners to heal those who are possessed by demons. He depended on a specific social class, through its social and financial suffering, to assert this idea.

On the other hand, Ahmed Al-Awadi, in "Salha", depended on exorcism to expel demons. Therefore, he used some words that are well-established in these rituals.

While Salha is practicing exorcism to heal Ayoub and expel demons, she said:

"You, who prevents all horrors, you who knows all secrets, you who returns insane to sanity, preserve our reasons and our beliefs. Solve our problems. To those who know and those who don't. to those are awake and those who aren't, to those who are ill and those who are well. Bring the sacrifices' blood and turn it against our enemy" (Al-Awadi, 2017, p.27).

Through indirect gestures and symbols, Al-Hamali provided his play with several interpretations. Sometimes, he concentrates on the proletarians who are suffering obstacles of life that lead them to feel strangers in their homelands. Their suffering of poverty leads them to practice such rituals to earn their living. Sometimes, their nationality is undefined. They have no identity and this drives many of them to practice illegal works like killing deceit that are very dangerous for the society. The author linked them to folk rituals that are illegally practiced to assert their conflict.

This class is in conflict with authority. The events evolve as the authority tries to assume its responsibilities in keeping law and order to protect the nation. But this class justifies its acts and behaviors due to its conditions. Rabea, the land lady, says: *"What bothers you if you see someone happy with a smile on his face? What bothers you if you see him comfortable?"* (Al-Hamaly, 2018).

Another conflict of this class is the conflict between religion and folklore. Religion rejects all folk habits that contradict with Islamic legislations. The author here exposes the religious man at the end as an opponent of authority. Maybe he wanted to mock those who pretend to be religious while they are not.

Here, the author concentrated on the conflict between old and modern. He utilized folklore to represent past/present conflict in addition to the conflict between this class and the authority. He used the religious man to support his idea as religion will reject such rituals.

He also utilized folklore as a dramatic justification as these rituals contradict with religious values. This is where he found the opportunity to use the religious man.

2. Utilizing Folklore in Performance

Utilizing folklore according to this level grows towards putting folk components in this historical context to fully deliver their visions and contents (Abd Al-Rahman, 2009, p.671).

Directors utilized folklore to create new theatrical forms and to achieve a specific aesthetic dimension through artistic tools away from directness. They used folklore and added new visions away from literal mimic of reality. Their mission was not to use folklore just to transfer information. Instead, they aimed to create affects and amusement for the audiences as folklore creates a kind of intimacy and nostalgia as it stems from the people and is closely related to their emotions.

Directors utilized forms of Kuwaiti folklore like folk songs, dances, costumes, decorations and festivals, but they didn't use them literally. Instead, they reformulated them through creating artistic images for the content of this folklore. This created new significance and more interpretations for the artistic work that enriched this theatrical work artistically and aesthetically.

Most directors adopted the symbolic and expressionist approaches in utilizing folklore, especially in performance, décor, songs and even dances. In "Al-Boushia" (The Veil) for example, Abdullah Al-Aber inspired folk songs to express the idea and title of the play. He also used other forms of songs, sea songs, as a recall (flash back) (flash back) technique to assert that the events happened in the past to prepare the general atmosphere for the audiences.

In the wedding, Al-Aber used folk songs to express joy, as it is in traditions. But in "Ghaffar Al-Zalla" (The Forgiver), he gave it a different significance from its folk one according to the dramatic context. He used it in a way that is different from the folk state or folk meaning. This unfamiliar state created shock and excitement among audiences. It imposed several questions leading the audiences to think and interpret to reach for the desired meaning. The wedding song, as usual, is used in weddings to express joy and happiness of family and relatives. But Al-Aber used this song in a sad situation to express revenge, just to assert the content of the play. This is also asserted by performance and costumes so that form/content interaction is clear. He used black and red in the bride's dress to express sadness and vengeance.

The same approach was adopted by Al-Awadi in "Salha" where he used the folk words of the wedding song while modifying its melody to express sadness and sorrow. In addition, he used black veil, instead of the usual white veil, for the bride. He wanted to signify the upcoming fate. Furthermore, he modified the performance of the bride's accompaniment and imaged them as demons who throw pebbles, instead for roses, on her. Here, the director used folk elements while changing its significance to create a new vision different from reality. The folk rituals of wedding is turned into a sad one, similar to the religious ritual of stoning the devil, as if the bride is religiously sinner. He tried to link the social thinking with the religious one. When a woman breaks familiar traditions, she is considered a sinner and her punishment should be similar to the devil's as she got married without consent of her family. Religiously speaking, a woman in Islam cannot get married without agreement of her guardian. In addition, she got

married to a man although she is still married to another one. This means she violated Islamic legislations and is considered adulteress.

This confirms the form/content relationship as it fulfills the director's goal. These changes may serve dramatic goals linking two dramatic lines (contemporary/ traditional), and intellectual ones in using folklore to reflect on reality.

Mohamed Al-Hamali used the wedding song in a context that is totally different from its folk ones as he used it in celebration of victory that carries the same happiness of wedding for this class as it represents a moment of a new life for them. here, the wedding song made the intellectual meaning even deeper. Folklore is used here for confirming ideas.

This style of treating folklore is considered a language among other visual and auditory languages used in the performance. This is related to the concepts and techniques of contemporary theatre that confirm that theatre depends not only on verbal language but also on visual language and auditory language that includes dialogues, to create the aesthetic image of the performance.

Both directors, Al-Aber and Al-Awadi, didn't use realistic décor. Instead, they they inspired the realistic spirit and basic lines to create meaning. In Al-Boushia (The Veil), the scenographer pictured the folk form of the house, as most old houses contained two floors: the ground floor for residence and the upper floor as a roof. But he didn't picture it as it is in folklore. Instead, he eliminated its details like doors and windows, and turned the place into signs that serve the content, like sectarianism and social status. Here, the house is a symbol of its resident's profession (serving festivals and dances). Gawaher is the granddaughter of land lady and practices the same profession of her grandmother, Ghanima. Ghanem's family refused the marriage of their son to her due to sectarian differences as folklore indicates that masters can never marry from lower classes. The issue becomes even deeper when the girl practices a profession rejected by the society due to wrong concepts about the dancer's profession, not mentioning that she inherited the profession of her grandmother. These folk traditions are the barriers in front of their marriage.

In Al-Mougeb (Exorcism), the scenographer used fine details of reality to embody the scene on stage. Unlike Al-Boushia (the Veil), the scenographer here imaged the form of the old house at present with all its details and effects of time on it to the extent that the stairs are about to collapse. By that, he jointed both times (past and present) and used the idea of old/modern opposition.

Place in Al-Boushia (the Veil) is the substantive equivalent of the girl. When she is inside, she represents power, but outside, she is weak due to her class. The manner of entering the place has different significances. When the son enters the house, in disguise, he wears the veil and cloak in a weak intrusion for fear of his father so that no one can see him entering the house of a dancer. This served his dramatic goal of reaching his mistress. But when he breaks into his father's house, he has the power and authority to do so. This interchangeable relation between the place and the manner of entering it is a symbol of rape confirming the power of the stronger over the weaker.

In Al-Mougeb (Exorcism), place takes a similar significance as it is the substantive equivalent of Rabea the exorcist performer (Mutawea). She has power inside her house

in front of even stronger external power that tries to break into the house. Officer "Hala" tries to break into the house in disguise of another girl who fell in love with Surour, son of Rabea. But his tricks failed in front of Rabea's trick, as once power is inside the house, in spite of its strength, it becomes weak in front of Rabea's powers. Maybe, the author here refers to stability of folklore and old traditions in the face of modern contemporary laws.

Nader Al-Kunnah thinks that Al-Aber "didn't stop at the edge of director's vision. He manipulated the text as dramaturgy. In a way close to Brecht, Al-Aber gathered the lines of the tale and linked them into one dramatic nerve and one aesthetic texture that joins realistic history with fantasy and Gulf folklore" (Bilal, 2013, p.86).

The researcher disagrees with that as analysis indicated that Al-Aber was consistent with the vision of the author and committed with the dramatic text while providing the performance with a folk form under contemporary direction vision. Al-Boushia (the veil) had several significances during the performance in addition to creating several transformations. The director depended on its folk concept and interpreted it on his own way through image to assert sectarianism through costumes. For example, Gawaher's veil is distinct from the group's veils as she was the land lady and responsible for the band. In addition, Om Hamoud's veil was distinct from Gawaher's due to sectarian reasons.

In addition, he used the stick in décor with the same symbolic significance as in the text while giving it a new meaning through dramatic image. Décor consisted of a punch of sticks forming the house and the well. The stick, as a straight vertical line, expresses rigidity. It is the symbol of power and masculinity and a weapon for masters.

The well represents depth, a symbol of truth and buried secrets. The director gave it a new aesthetic image and a new dramatic dimension to confirm his idea. When Om Hamoud's veil comes out of the well, it looks like as if the director is exposing a buried secret of this old house.

In Al-Mougeb (Exorcism), Al-Hamali used the folk symbol of the stick. Rabea was given power and rigidity through holding her stick in most scenes. The stick here had two significances: a symbol of power and professional tool used by the exorcist performer to expel demonic spirits.

Both Al-Aber and Al-Hamali used décor items previously used in folklore to give the performance a folk nature and to be a base for events.

Al-Awadi wrote "Salha" in a manner similar to scenario; a descriptive text that describes image in details through stage directions. It is more like a direction plan for the performance. Therefore, we cannot distinguish the director's view as he was committed in his performance with stage directions of the original text. This coherent process didn't enable him to introduce a vision that different from the author's vision. He seemed to be initiating the text directions.

This is consistent with the concept of text structure in image theatre as "The text is ridged document of a verbal communicative event according to its absolute static time. Directing this kind of image theater means to face this document and turn its static nature into a dynamic one to create worlds of dreams, rituals and exoticism" (Al-Gassab, 2003, p.39).

This is the same for Al-Hamali who played the dual role of author/director. He also used some direction tricks for dazzling the audiences, some of which served the dramatic idea like sudden use of fire or using similar characters to appear at once as one character, in addition to moving objects that fly. He used these tricks to confirm the existence of demonic spirits. Some other tricks didn't serve the idea, instead, they were merely used for just dazzling the audiences as we can see in the interrogation scene when police officers interrogated the daughter of the exorcist performer. Al-Hamali used cinematographic technique to make the audiences observe the scene from top in a Hawk-eye technique. This makes the audience's eye play the role of camera lenses.

Utilizing the hierarchical shape with levels was different among directors as some used it for identifying classes while others used it for identifying time and place.

In "Salha", the director divided the stage into two areas (front/back). The back area was divided into two levels to assert sectarianism, money power and the difference between weakness and strength. In some scenes, Salha was on the lower level due to her class, according to the folk tale, while Mariam and her rich and powerful husband were on the top level. This provided décor with various interpretations of authority and power. The director here enabled the audiences to interpret significances as they wish without being direct.

The front area of the stage expressed the idea through two fixed items without any direct reference to them. actors' performance and dealing with these items identified its symbolic meaning. One of them symbolized the tomb and death-waiting destiny while the other symbolized religious beliefs and rituals held in the place mentioned in the folk tale. Here, the director used a plain wall to symbolize destiny, turning décor into an image language to assert his idea.

In Al-Mougeb (Exorcism), Al-Hamali used levels in many scenes. Sometimes he used them to express the realistic nature of place. In the wedding marsh scene, he distinguished "Rabea" from other characters to confirm her victory, with all its significances, over the police. In the cellar's scene, he used a technique to show the cellar from bottom to top; a significance of place movement. This technique is close to cinema and TV as he used modern technology to achieve what is known as "elevators' theatre" that enabled stages to move up and down.

These selected performances included folk items in their language, style, simple events, songs and dances, introduced via contemporary theatrical techniques like recall (flash back) that we found in most performances. In Al-Boushia (The veil), the director exposed the truth when Gawaher wanted to remind Hamoud Ghanem with his mother's past as his mother used to come to this house and spend binge nights that included dance and singing. The director here asserts that such rituals don't belong to a specific class as they are very common.

In Salha, Al-Awadi used recall (flash back) in a different manner. Although he didn't depend on chronological sequence of events as past and present interfered, he managed to separate them in different ways. Sometimes he used language while in other times he used levels. In some scenes, he separated them by light spots that identified the character's space through drawing circles with the character in the center.

The director here dealt with the performance as a TV scene through a technique very similar to montage. He used different levels of light and deem to change places and move through space or to move from one event to another, like most TV programs.

This was also used by Al-Aber in "Ghaffar Al-Zallah" (The forgiver), especially in the last scene after the killing of the child. He introduced three parallel scenes at the same dramatic time with different dialogues and different places, but all of them are centered on the killed child. One scene concentrates on Hamoud, the father, holding his son and mourning him. Then he moves to Sheikha, the mother, sitting down, hugging her child and weeping. The third scene concentrates on Sheikha's mother who wanted her revenge from Hamoud, after the child became victim of his grandmother's fault. So, we see her crying and weeping over what she did. The whole image here is very close to TV montage. This technique of gathering all these moments in one time is very close to TV montage.

In Al-Mougeb (Exorcism), Al-Hamali depended on breaking the illusion through shedding light on the audiences from the beginning, as if he is warning them that they are part of the performance. In the second part of the performance he managed to involve audiences through actors who stepped down the stage and moved around the hall distributing items related to customs and traditions like incense, flower water and dates.

In addition, he used "acting within acting" technique as the play started from its end then he returned in the second part to initial scenes to assert that all that is going is acting and to justify the first part.

This technique justifies that the author can deal with two issues (reason and feelings) while letting the audiences to choose. This is very close to Brecht's technique who rejected engagement to avoid catharsis.

The scientific novelty of the article

The role and place of local folklore in the performances of contemporary Kuwaiti theater in the context of its use in dramaturgy and performing arts has been investigated for the first time.

Conclusions

According to the analysis of some selected performances that utilized folklore, the researcher concluded the following:

- Some authors avoided literary mimic of folklore and utilized it to serve their contemporary ideas and to deal with some humanitarian, social and daily life issues stemming from reality, through adding new tales to folk tales.
- Folklore became a source of artistic material and a new style in folk form for contemporary theatrical performances.
- There are various sources of folklore including domestic folklore and humanitarian folklore covered with some items of Kuwaiti folklore including customs, traditions, folk songs, folk characters and rituals, molded in one folk mold that doesn't separate from content and preserves original sources while introducing intellectual contents.

- Some theatrical artists utilized folklore to avoid direct reference either for censorship or artistic reasons. Or maybe they wanted to establish folklore through introducing it in a new artistic style that creates an artistic and aesthetic image to amuse the audiences.
- Authors managed to make folk materials suitable for all ages and linked past to present.
- Authors utilized folklore and its components to assert their ideas through symbols and gestures.
- Directors utilized folklore to create new theatrical forms and new direction visions that avoid mimicking reality literally. They achieved a new aesthetic dimension through using indirect artistic tools. They utilized folklore and added to it to amuse and affect the audiences.
- Directors utilized folk forms stemming from Kuwaiti folklore through using folk songs, dances and festivals in addition to costumes and decorative items. They reformulated these items through constructing artistic images using these items. This gave artistic works new significances and several interpretations leading to greater aesthetic and intellectual amusement.
- Utilizing well-known folk significances in ways that are different from the folk state or folk meaning created a kind of unfamiliarity that led to shock and excitement among audiences.
- Treating folklore with contemporary theater techniques asserted that theatre is not only a verbal language. Instead, it is a visual language and an auditory language that includes dialogues and create the aesthetic image of the performance.
- Some performances depended on techniques that are very close to cinema and TV. Texts are written in a way very similar to scenario while direction was very close to montage technique.

Translated by dr. Tarek Ammr

REFERENCES

- Abd Al-Rahman, G., 2009. Levels of utilizing folklore in artistic works: utilizing folklore in Iraqi theatre. *Journal of Basic Education*, 59.
- Abdullah, Al-Aber., 2012. *Al-Boushia* (The Veil) written by Ismail Abdullah (UAE) and directed by (unpublished play). [online] Available at: <https://facebook.com/story.php?story_fbid=1073188436379789&id=100010659278914> [Accessed 10 October 2019].
- Al-Awadi, A., 2017. *Salha* (unpublished play). [online] Available at: <https://facebook.com/story.php?story_fbid=1066184540413512&id=100010659278914&sfnsn=scwspmo> [Accessed 10 October 2019].
- Al-Barghouthi and Abd Al-Latif., 1987. Folklore and National Heritage. *Alam Al-Fikr*, 17, 1.
- Al-Gassab, S., 2003. *Theatre of Image: Theory and Practices*. National Council of Culture, Arts and Folklore–Qatar.
- Al-Hamaly, M., 2018. *Exorcism* (Al-Moujeb) (unpublished play). [online] Available at: <<https://youtu.be/1aZwTK1tXEg>> [Accessed 10 October 2019].
- Al-Mohandes, M., 2018. *The Forgiver* (Ghaffar Al-Zalla) (unpublished play). [online] Available at: <https://facebook.com/story.php?story_fbid=1073178816380751&id=100010659278914> [Accessed 10 October 2019].

Bilal, M.M., 2013. *Arab Gulf Theatre and Utilization of Folklore: Kuwaiti Experience and Other Relevant Gulf Experiences*. Kuwait.

Ramadany, M., 1987. Folklore and Authentication Dilemma. *Alam Al-Fikr*, 17, 4.

ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНОЇ СПАДЩИНИ (ФОЛЬКЛОРУ) У КУВЕЙТСЬКИХ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ: ОБРАНІ МОДЕЛІ

Скіна Мурад

доктор мистецтвознавства, доцент; e-mail: skeenamurad2019@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5807-9482
Вищий інститут драматичного мистецтва, Ель-Кувейт, Кувейт

Анотація

Мета статті – аналіз та систематизація досвіду використання фольклору в сучасних театральних практиках Кувейту. **Методологія дослідження** значною мірою базується на структурно-аналітичному, мистецтвознавчо-культурологічному підході. **Наукова новизна**. Уперше досліджено роль і місце місцевого фольклору у виставах сучасного кувейтського театру в контексті двох векторів його використання: фольклор у драматургії та фольклор у виставах. **Висновки**. Деякі автори уникають літературної імітації фольклору та актуалізують його, додаючи до народних авторські оповіді; фольклор слугує джерелом художніх пошуків нових форм для сучасних театральних вистав; джерелами кувейтського фольклору є народні звичаї, традиції, обряди, пісні та персонажі оповідей; у виставах артисти використовували фольклорні прийоми через цензорські обмеження з художньо-естетичною метою та інколи для задоволення аудиторії та впливу на неї; автори адаптували фольклорні матеріали для різних категорій глядачів та актуалізували його; фольклорні символи та жести слугували для ствердження авторських ідей; режисери використовували фольклор для створення метафоричних театральних форм нового естетичного змісту та втілення режисерського бачення непрямыми художніми засобами; режисери, використовуючи кувейтські народні пісні, танці, а також костюми та декоративні елементи, надавали художнім творам нового значення та нових інтерпретацій; фольклорні алюзії в нових постановочних ракурсах викликали здивування аудиторії та інколи шокували її; сучасна театралізація фольклору засвідчує, що театр – це не лише художнє слово, але й візуальна мова та аудіомова, які охоплюють діалоги та створюють естетичний образ вистави; інколи у виставах застосовувалися прийоми, близькі до кіно й телебачення.

Ключові слова: кувейтський фольклор; кувейтський театр; виконавське мистецтво; драматургія

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАРОДНОГО НАСЛЕДИЯ (ФОЛЬКЛОРА) В КУВЕЙТСКИХ СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЯХ: ИЗБРАННЫЕ МОДЕЛИ

Скина Мурад

доктор искусствоведения, доцент; e-mail: skeenamurad2019@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5807-9482
Высший институт драматического искусства, Эль-Кувейт, Кувейт

Аннотация

Целью данной статьи является анализ и систематизация опыта использования фольклора в современных театральных практиках Кувейта. **Методология исследования** в значительной степени базируется на структурно-аналитическом, искусствоведческо-культурологическом подходе. **Научная новизна.** Впервые исследована роль и место местного фольклора в спектаклях современного кувейтского театра в контексте двух векторов его использования: фольклор в драматургии и фольклор в спектаклях. **Выводы.** Некоторые авторы избегают литературной имитации фольклора и актуализируют его, добавляя к народным авторские изложения; фольклор служит источником художественных поисков новых форм для современных театральных представлений; источниками кувейтского фольклора являются народные обычаи, традиции, обряды, песни и персонажи повествований; в спектаклях артисты использовали фольклорные приемы из соображений цензорских ограничений с художественно-эстетической целью, а также в угоду аудитории и влияния на нее; авторы адаптировали фольклорные материалы для различных категорий зрителей и актуализировали его, фольклорные символы и жесты служили для утверждения авторских идей; режиссеры использовали фольклор для создания метафорических театральных форм нового эстетического содержания и воплощения режиссерского видения непрямыми художественными средствами; режиссеры, используя кувейтские народные песни, танцы, а также костюмы и декоративные элементы, предавали художественным произведениям новое значение и создавали новые интерпретации; фольклорные аллюзии в новых постановочных ракурсах вызывали удивление аудитории и иногда шокировали ее; современная театрализация фольклора показывает, что театр – это не только художественное слово, но и визуальный язык и аудиоязык, включающие диалоги и создающие эстетический образ спектакля; иногда в театральных представлениях применялись приемы, близкие к кино и телевидению.

Ключевые слова: кувейтский фольклор; кувейтский театр; исполнительское искусство; драматургия



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.186656

УДК 792.02:688.742

ГЕНЕРАТОРИ СЦЕНІЧНИХ ЕФЕКТІВ ЯК ПОСТАНОВОЧНИЙ ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ НА СЦЕНІ

Катерина Юдова-Романова

кандидат мистецтвознавства, доцент; e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – вивчити, проаналізувати та систематизувати генератори сценічних спеціальних ефектів як засоби презентації художньо-образної інформації в сценічному просторі, надати мистецтвознавчу оцінку їхньої ролі у творах сценічного мистецтва. **Методологію дослідження** складають такі підходи: системно-історичний (для вивчення контексту проблеми), мистецтвознавчий (для з'ясування ролі генераторів сценічних спецефектів у сучасній сценічній практиці), структурно-аналітичний (для класифікації різних спецефектів як засобу художньо-образної виразності на сцені). **Наукова новизна** полягає у мистецтвознавчому аналізі процесів модернізації сценічного простору через застосування сучасного асортименту генераторів спеціальних сценічних ефектів (генераторів диму, туману, снігу, мильних бульбашок, піно-, кріо-, піро- та аромогенераторів, паперових салютів, мобільних фонтанів), їх систематизації та у вивченні значення цих технічних художньо-постановочних засобів виразності в сучасних творах сценічного мистецтва. **Висновки.** Зважаючи на вищезазначене, можна стверджувати, що генератори спеціальних ефектів все ширше застосовують як художньо-постановочні засоби презентації образної інформації у творах сценічного мистецтва. Хоча модернізація сценічного простору й тісно пов'язана з науково-технічним прогресом, проте демонстрація можливостей сценічної техніки не є для митців самоціллю – вони застосовують технічні новації для збагачення мистецьких прийомів, надаючи технологічним засобам передусім естетичних, образотворчих функцій.

Ключові слова: сценічний простір; генератори сценічних спеціальних ефектів; аромоопера; шоу фонтанів

Постановка проблеми

Сценічний простір недостатньо вивчений як самостійне мистецьке явище. Дослідники та практики театру – М. Г. Єдкін (1974), Ю. О. Мочалов (1981), В. І. Про-скуряков (2002), О. Я. Ремес (1983), М. А. Френкель (1987) та ін. – розглядають сценічний простір як простір сцени, тобто майданчика, де розгортається дія в акторському виконанні, яку сприймають глядачі. Такий підхід зумовлений передусім розумінням сценічного простору як місця, де створюються театральні вистави, у якому художники-сценографи реальний простір сцени (переважно

сцени-коробки) освоюють, перероблюють, перетворюють у простір художній. Сучасна практика сценічного мистецтва є свідченням того, що в постановках відбувається синтез різних видів мистецтв: художньої літератури, архітектури, театрального, образотворчого, музичного, хореографічного, естрадно-циркового та візуальних мистецтв. Такий симбіоз зумовлює стрімке зростання видового та жанрового розмаїття творів сценічного мистецтва. Постановники намагаються все частіше виходити за межі звичного, традиційного театрального сценічного майданчика-коробки. Із появою нових жанрів відбувається освоєння нетрадиційних локацій для показу творів сценічного мистецтва. Сценічний простір стає місцем, де відбувається дія, яку сприймає публіка: глядачі, слухачі та іноді навіть «нюхачі». Не обов'язково, щоб носієм цієї сценічної дії був виконавець, актор. Це може бути створена, попередньо запрограмована постановниками дія вже у квазітеатральних формах.

Паралельно із освоєнням митцями нових просторових умов для творчості відбувається процес модернізації сценічного простору. Поява все нових і нових сучасних технологічних засобів презентації образної інформації, художньо осмислюючись постановниками, зумовила появу нових жанрів сценічного мистецтва (наприклад, піротехнічних, голографічних і лазерних шоу, шоу вокалоїдів, фонтанів та фемботів, інтерактивних, імерсійних, з використанням методик тифлокоментування сценічних постановок тощо). Вагоме місце в процесі модернізації сценічного простору сьогодні займають генератори сценічних спеціальних ефектів. Мета дослідження – вивчити, проаналізувати та систематизувати генератори сценічних спеціальних ефектів як засобів презентації художньо-образної інформації в сценічному просторі, надати мистецтвознавчу оцінку їхньої ролі у творах сценічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Питання сценічного простору та його технічного оснащення висвітлені в класичних роботах римського архітектора, механіка, вченого-енциклопедиста Вітрувія (1936); італійського архітектора-маньєриста пізнього Ренесансу, одного з провідних теоретиків архітектури своєї епохи – Себастьяно Серліо (1600); Ніколо Саббаттіні (1638) – новатора та винахідника у сфері театральної архітектури та декорацій, освітлювальної (наприклад, запропонував механізм для затемнення та прожектори направленої дії для освітлення певних ділянок сцени) та сценічної техніки; автора перших складних машин, пристроїв, механізмів для сцени, які створювали реалістичні візуальні та звукові ефекти, як-от море (колонна хвиля), буря, грім (з використанням важких (до 15 кг) залізних або кам'яних куль, що скочувалися дерев'яними сходами), блискавки, вогонь, пекло, польоти богів і хмар тощо; Йозефа Фурттенбаха (1640, 1628, 1663) – німецького військового архітектора й інженера, який вивчав також і театральну архітектуру, особливості сценографії та способів створення декорацій, театрального освітлення та видовищних феєрверків. Подорожуючи за кордоном, він складав докладні ілюстровані звіти про будівлі, які цікавили його, а також збирав інформацію про фестивалі, процесії та драматичні вистави.

У першій половині ХХ ст. машиніст-механік імператорського Александринського театру Ан. О. Петров (1910, 1903, 1925) і М. П. Ізвеков (1940) дослідили й описали технічні можливості сценічного простору та роль техніки в театральному видовищі.

Нові технології в сучасному художньо-постановочному процесі розглядає Т. В. Астаф'єва (2011), І. Е. Горюнова (2009), підкреслюючи значення для режисури використання комп'ютерної графіки та піротехнічних засобів. В. В. Базанов (2005) вивчає театральну техніку та технології в історично-практичній площині. В. Й. Берьозкін (2011, 2016, 2016) досліджує питання теорії та історії сценографії. П. В. Ігнатов (2006) простежує еволюцію засобів художньої виразності у творчості звукорежисера, зокрема зазначаючи, що професію звукорежисера та вид художньої діяльності почали виокремлювати з середини ХХ століття, і поява її обумовлена запровадженням спеціальної електроапаратури та нових технологій запису звуку. І. В. Ескузович (2004) фокусує свої дослідження на акустиці та звуковому забезпеченні сценічних майданчиків. Л. М. Михайлов (2007) сферою своїх досліджень обрав технічні засоби оформлення сучасного естрадного видовища. Автор публікації К. В. Юдова-Романова комплексно, використовуючи теоретично-історичний і практичний підхід, вивчає різні аспекти технічного забезпечення оформлення сценічного простору (2017), зокрема ароматичного (2016), піротехнічного (2018), пневматичного (2017) та ін. Г. К. Липківська (2018) діагностує та систематизує стан мультимедійних технологій на українській та світовій театральній сцені ХХІ ст.

Аналіз літератури свідчить, що на цьому етапі бракує мистецтвознавчих досліджень, предметом поглибленого вивчення яких стали б генератори сценічних ефектів як засоби презентації образної інформації в сценічному просторі.

Виклад основного матеріалу

До категорії найбільш поширених генераторів спеціальних ефектів зараховують димові прилади: генератори диму, генератори туману та криогенератори. Задимлення – один із давно відомих театральних ефектів, що застосовується звідтоді, як стали заморожувати вуглекислий газ. Наразі неможливо достеменно стверджувати, хто саме першим звернув увагу, що під час швидкого нагрівання холодного льоду стає досить багато газу, що продукує білий дим, який важчий за повітря. Однак саме так діяв перший генератор важкого диму – в посудину клали сухий лід, який підігрівали у потрібний момент. Одержаний унаслідок термічного впливу вуглекислий газ подавався на сценічний майданчик за допомогою вентилятора крізь рупор. Робота генератора була цілком безпечною, адже вуглекислий газ, що продукувався приладом, частково продукується і людиною під час видихання. Варто лише контролювати та не перевищувати його концентрацію в приміщенні. Сьогодні як сухий лід використовують переважно спеціальну суміш гліцерину з водою.

Різновидами димогенератора є генератор важкого диму та генератор туману (хайзер), які залежно від поводження в атмосфері створюють легкий, середній і важкий дим. Для режисерів також важливий показник об'єму, який прилад

гарантовано заповнить димом за певний час, адже режисерові-постановнику необхідно знати, скільки знадобиться часу на підготовку задуманої сцени.

Генератори туману широко використовують на естрадних концертах і масштабних дискотеках. Вони генерують туманний, оптично проникний серпанок, який дає можливість прекрасно бачити світлові та лазерні промені. Засади роботи генератора туману такі: спеціальна рідина подається на теплообмінник, де за високої температури вона випаровується, швидко зростаючи в об'ємі, а отримана пара виходить назовні крізь спеціальний отвір. Під час змішування гарячої пари з холоднішим повітрям у навколишньому середовищі створюється напівпрозорий аерозоль-туман. Утворений таким чином туман досить високої температури поступово піднімається вгору, наповнюючи собою весь внутрішній сценічний простір. Якщо ж потрібно, щоб він опускався на землю і створював білий, іноді майже непрозорий покрив, цей повітряно-аерозольний потік слід охолоджувати за допомогою спеціальних акліматизаційних пристосувань.

Однією з вад цього типу обладнання є його шумливість. На жаль, звук від насоса, що подає рідину з резервуара на теплообмінник, і звук від пари, що виривається назовні, за умов сценічної тиші стає виразно чутний. Це, безумовно, створює неабиякі проблеми в драматичному театрі, а також в естрадно-цирковому мистецтві, де під час виконання певних номерів використовують неголосний музичний супровід. На естрадних концертах дим-машини переважно встановлюють за лаштунками ближче до авансцени. Щоб не заважати артистам і не відвертати увагу глядачів від сценічної дії, дим-машини намагаються вмикати переважно між номерами або в антракті. Дим, слідує у вентиляційні канали, майже не потрапляючи в зал та мало заважаючи артистам на сцені, повільно спливає за колосники над сценою. Зауважимо, що генератори туману дещо підвищують вологість повітря в приміщенні. Проблем під час експлуатації генераторів туману також додають гліколи, що входять до складу рідини для виробництва туману. Існує думка, що в процесі нагрівання за певних умов у повітрі може утворюватися шкідливий формальдегід.

Сценічне використання криогенераторів (холодний дим, гармати CO₂) завжди викликає захоплення навіть у найвибагливішої публіки. У вигляді потужних крижаних 10–15-метрових гейзерів на сцені вистрілюють величезні стовпи біло-сніжного диму, обдаючи глядачів морозною свіжістю. Спецефект від холодного диму як моментально з'являється, настільки ж миттєво розсіюється. Залпи з криогенератора справляють враження гарматного пострілу – весь ефект триває буквально кілька секунд. Для створення криоефектів застосовують вуглекислий газ CO₂, що зберігається у стиснутому стані в балонах та подається назовні крізь шланги. У деяких більш потужних і дорогих криогенераторах може застосовуватися рідкий азот LN₂. Це інертний газ, що не засвоюється легенями людини, на відміну від кисню.

Традиційні димові генератори являють собою важкі, стаціонарні машини, на противагу легким і часто мобільним криогенераторам. Ними не генерується безперервно велика кількість диму для заповнення приміщення або створення стійкої димової зависи. Тому найпопулярніший тип криогенераторів – ручні криогармати.

Такі гармати зручні в користуванні, мають невелику вагу (близько 5–7 кг), що дає можливість оператору або виконавцю з приладом у руках вільно переміщатися по сценічному майданчику, спрямовуючи потоки білого крижаного диму в заданому напрямку. Молочно-білий дим, окрім візуального ефекту, створює і тактильний – освіжувальна прохолода справляє чудове враження на глядачів під час шоу або на учасників на танцмайданчику.

Є також криогармати, які встановлюють на сцені. Вони формують вертикальний потік холодного диму; їх можна також установити під невеликим кутом. Зазвичай використовують одразу декілька таких гармат (залежно від розмірів розкриття дзеркала сцени) або одночасно (залпом), або в попередньо визначеній послідовності. Стаціонарні криогармати приводяться в дію дистанційно, з пульта. Деякі моделі криогенераторів забезпечені яскравим LED-підсвічуванням різних кольорів, яке активується одночасно з випуском диму.



Рис. 1. Пісенний конкурс Євробачення-2016 у Стокгольмі, Рікка «The Last Of Our Kind» (Юдова-Романова, 2017, с.190)

Кіогенератори можуть бути таких мініатюрних розмірів, що надають можливість використовувати їх не лише в якості реквізиту, а як доповнення до костюма. Імовірно саме мініатюрним портативним криогенератором був оснащений костюм співачки Рікки зі Швейцарії під час її виступу на 61-му конкурсі пісні Євробачення-2016 у Стокгольмі – для підвищення видовищності на початку виступу безпосередньо у виконавиці за спиною створювався димовий ефект (Рис. 1).

Сучасна індустрія сценічних технологічних постановочних художньо-образних засобів виразності пропонує фактично необмежений асортимент інших недимових генераторів. Розглянемо деякі з них. Генератор мильних бульбашок. Мильні бульбашки мають широку сферу застосування. Крім дитячих свят, їх використовують на весіллях і в концертних шоу-програмах.



Рис. 2. Генератор снігу (Юдова-Романова, 2017, с.190)

Для створення на сцені ілюзії снігопаду використовують генератор снігу, який у поєднанні з використанням вітродуя – генератора вітру – створюватиме художній образ морозної хуртовини. Сніг, спадаючи на голови глядачів, дивуватиме їх своєю несподіваною появою. Особливо ефектний, яскраво-блискучий вигляд має такий штучний сніг з паралельним використанням стробоскопа. У шоу-програмах може застосовуватися портативний ручний сценічний генератор снігу (Рис. 2).

Генератори піни часто застосовуються під час влаштування дискотек як просто неба, так і в закритих приміщеннях, наприклад клубах. Використання генератора піни абсолютно безпечне за умови дотримання всіх технічних правил експлуатації – особливу увагу організаторів слід звернути на можливі пошкодження та оголення електричної проводки в приміщенні, яке наповнюватиметься піною. Зауважимо також, що піна генератора іноді може залишати плями на одязі.

Чудовим художньо-постановочним рішенням під час організації шоу можуть слугувати паперові салюти. Папір нагнітається в повітря пневматичним способом, створюючи пневмофеєрверк. Для цього застосовують так звану конфетті-машину – один із найпопулярніших спецефектів у будь-якому шоу. У разі використання слід враховувати розміри приміщення та висоту стель для більш точного добирання потужності. Найбільш уживана висота викиду конфетті від 3-х до 25 м.

Популярним для ефектного оформлення театралізованих масових заходів стало застосування одного з різновидів конфетті – метафану – дрібно нарізаних певної форми та певного розміру шматочків привабливого, дуже легкого, тонкого і приємного на дотик кольорового паперу або фольги розміром до 4 см. Виробники пропонують широкий асортимент форм і кольорів таких виробів. Стандартний метафан на вигляд як маленькі прямокутники, фігурний – як серця, пелюстки троянд, серпантин довжиною 8–10 метрів яскравих кольорів тощо. Палітра асортименту кольорів досить широка. Зазвичай металізований (фольговий) метафан з одного боку завжди срібний, а зі зворотного – кольоровий, хоча існує

і кольоровий з обох боків. З різного за кольором метафану можна створювати асорті. Розкидати в повітря метафан можна згори безпосередньо руками, але, безперечно, ефектніше це буде за допомогою спеціального обладнання – конфетті-гармати. Тривалість роботи гармати без підзаряджання – майже 10 хвилин. Такий сценічний художньо-постановочний прийом завжди справляє сильне враження на глядачів та створює атмосферу свята.

Витратним матеріалом для непіротехнічного салюту може бути не лише метафан, а все, що завгодно, – від латексних кульок, футболок, гірлянд і м'яких дитячих іграшок до живих метеликів. Якщо наповнювачі належать до категорії негорючих і не електропровідних матеріалів, то можливе їх використання паралельно з піротехнічними ефектами та в безпосередній досяжності від світло-звукових приладів.

Мобільні фонтани можна також зарахувати до категорії генераторів спеціальних ефектів. Мобільні фонтанні комплекси є унікальним утіленням передових технологій програмованих фонтанів, які призначені для використання як у закритих приміщеннях, так і просто неба; на природному чи штучному водоймищі або на спеціально збудованому басейні. Немає значення – чи прісна вода, чи морська. Під час монтажу фонтанного комплексу розмір майданчика та висота стель також не мають вирішального значення. Танцівники під музику струменів води, забарвлених динамічним миготливим світлом, справляють незабутнє враження на глядачів, а наявність водних фіранок й екранів дає можливість створювати мультимедійні шоу з використанням відео- і лазерної проекції. Розвиток індустрії фонтанів сьогодні дає змогу поряд з вуличними пішохідними та скульптурними, інтер'єрними і плавучими фонтанами створювати високохудожні водні та світломузичні фонтанні шоу.



Рис. 3, 4. Шоу гігантських фонтанів у Національному цирку України
(Харавасил, 2018)

Показовим прикладом комплексного використання мобільних фонтанів може слугувати циркова програма «Шоу гігантських фонтанів», прем'єра якої відбулася 29 вересня 2018 року на арені Національного цирку України. Нова програма стала синтезом естрадно-циркового та музичного мистецтва в поєднанні з водною та світловою технікою. Артисти виступали під акомпанемент і за безпосередньої участі танцювальних струменів фонтанів, дощових установок та у водних ре-

зервуарах під красиву інструментальну музику. У виставі брали участь повітряні гімнасти, акробати, жонглери, королева хула-хупів і еквілібрист. Не обійшлося й без клоунади (на сцені розважав публіку Валерій Серебряков) та виступів тварин: дресированих носух, дикобразів, голубів павичів та мавп капуцинів. Але головним персонажем програми, який постійно взаємодіяв з учасниками в усіх номерах та іноді «виступав» не менш ефектно і самостійно без партнерів-виконавців, а лише в тандемі зі світловими ефектами (лазерними променями, стробоскопами, прожекторами) та музикою, була водна стихія (Radomir, 2018).

Зведена на манежі під куполом цирку конструкція фонтанів перетворила арену на басейн об'ємом майже 100 тонн, а висота польоту найдовшого струменя досягала 26 метрів. До речі, для комфорту артистів і тварин воду в системі підігрівали.

Ефект вітру створюється за допомогою генератора вітру – вітродуя. Такий спеціальний ефект ніколи не залишить глядачів байдужими. Застосування вітродуя додає будь-якому візуальному сценічному образу динамічності, що зумовлює його часте використання на зйомках музичних кліпів, фільмів і під час проведення естрадних шоу-програм.

Використання генератора вітру можна об'єднати з ароматизаторами повітря, створюючи відповідну в буквальному розумінні слова атмосферу. Усвідомлюючи всю силу впливу ароматів на емоційно-психологічний стан людини, режисери у постановках театральних-видовищних заходів часто використовують генератори ароматизації повітря. Сучасна індустрія ароматизації повітря спонукала митців до нових пошуків. У червні 2009 року в Нью-Йорку відбулась прем'єра парфумерної опери. Колишній фінансист, а нині театральний продюсер Стюарт Метью в театрі Музею Гугенхайма втілює свою ідею створення першої парфумерної опери. Провідною думкою дійства під назвою «Зелена арія: Нью-Опера» («Green Aria: A Scent Opera») стала взаємодія техніки та природи. Клавір запахів написав парфумер Крістоф Лодам'єль. Він працював над оперою «Green Aria» приблизно два роки. За цей час створив 23 аромати, які змінюють один одного протягом пів години. Музику до ароматів парфумерної опери написали композитори – Валгїр Сїгурдссон (Valgeir Sigurdsson) і Ніко Малі (Nico Muhly).

Для демонстрації сценічного твору крісла глядацького залу оснастили «ароматичними мікрофонами» – пристроями, які кожні шість секунд викидали в повітря порції ароматних молекул, а вбудовані в стіни спеціальні кондиціонери очищали повітря для наступної «арії». В опері «Green Aria» були партії Блискучої сталі, Хрусткої зелені, Багаття та Диму, але найстрашнішою була партія Смердючого білого нелегала (Tommasini, 2009). Під час опери «нюхачі» могли оцінити такі аромати, як «Magma», «Crunchy Green», «Bit Too Earthy» та ін. До складу деяких з них входило до ста інгредієнтів.

У тому ж 2009 році, 27 вересня, на сцені Київського академічного театру на Липках можна було насолоджуватись унікальним для України дійством – джазовою хореографічною виставою «Запах чоловіка» («Запах мужчини») у постановці Антона Овчинникова та виконанні театру танцю «Black O! Range». Унікальність ідеї полягала в художньому поєднанні танцю, музики, світла й ароматів у єдиній сценічній дії. «Перед очима глядачів відбувалося маленьке диво: спогади набували

реальності. Запахи минулого змушували зал жити життям героїв і відчувати те, що відчували вони» (<http://www.oasis.ua/>). Мелодраматичний сюжет постановки розповідає про кохання, яке залишилось у спогадах жінки та повертається до неї асоціативно через аромати з минулого – запахи одеколону від його сорочки, диму знайомих сигар, троянд, колись ним подарованих, навіть аромат кави підступно спонукає до душевних страждань. Кожному переживанню героїні відповідає певний аромат: прохолодний, свіжий, водний, що нагадує пахощі чоловічого одеколону; вишуканий тютюновий з легким шлейфом дорогої шкіри; витончено легкий трояндовий з деревним відтінком та всім добре знайомий і легко впізнаваний кавовий аромат з карамельним відтінком. Аромати для вистави обиралися постановником з наявних у чималому каталозі компанії (наприклад, лише запахів троянд було запропоновано чотири на вибір).

Шість аромамодулів, два з яких розміщувалися на сцені, а чотири – в проходах зали між 3 і 4 та 8 і 9 рядами глядацьких місць, через кожні 8–9 хвилин виприскували порцію з ароматизатора. Процесом керував оператор.

Художньо-постановочний ароматичний прийом використовувався лише протягом перших 30 хвилин – у першій дії вистави. Для запобігання змішування порцій різних ароматів у залі театру була ввімкнута вентиляція. Так, це створювало певне шумове тло, але музичний супровід хореографічного дійства нівелював цей негативний вплив. Диференціації сприйняття запахів також сприяв установлений часовий інтервал між подачею нових ароматів. Окрім того, відомо, що людина, перебуваючи в певному ароматизованому просторі, швидко (протягом 1–2 хвилин) до нього звикає, натомість наступний аромат сприймається органами нюху як новий, безфоновий.

Синестетичне (мультисенсорне) сприйняття публікою яскравого емоційного танцю, доповненого ароматами, викликало в глядачів нові, досі не апробовані емоції. Вражені новизною видовища, вони суперечливо висловлювалися про побачене: одні казали, що «майже нічого особливого не відчували», інші – що їм «так сильно заважали запахи, що іноді хотілося залишити залу». Багато хто відзначав відчуття впливу на їхню підсвідомість під час сприйняття ароматів, а після – на пролонговану в часі емоційно об'ємну пам'ять про враження від вистави.

Питання специфіки використання пірогенераторів під час створення художньо-образного рішення сценічних постановок потребує окремого дослідження. Адже історія вогняних, іскристих та димових ефектів у сценічних постановках сягає глибокої давнини, а сучасні тенденції спричинили бурхливий розвиток піротехнічного напрямку в жанрі видовищних постановок – піротехнічних шоу, піромузичних шоу; набувають неабиякого поширення фестивалі піротехнічного мистецтва.

Сьогодні компанії пропонують широкий асортимент обладнання для влаштування спецефектів як для проведення театральних-видовищних заходів, рекламних акцій, так і для кінотеатрів. За бажанням режисерів, продюсерів прилади, що генерують запахи, для повноти художньо-образного сприйняття сценічного твору встановлюють і в будь-яких інших залах.

Наукова новизна дослідження полягає в мистецтвознавчому аналізі процесів модернізації сценічного простору через застосування сучасного асортименту ге-

нераторів спеціальних сценічних ефектів – генераторів диму, туману, снігу, мильних бульбашок, піно-, кріо-, піро- та аромогенераторів, паперових салютів, мобільних фонтанів; їх систематизації та у вивченні значення цих технічних художньо-постановочних засобів виразності в сучасних творах сценічного мистецтва.

Висновки

З огляду на вищезазначене можна стверджувати, що генератори спеціальних ефектів усе більше застосовують як художньо-постановочні засоби презентації образної інформації у творах сценічного мистецтва. Хоча модернізація сценічного простору й тісно пов'язана з науково-технічним прогресом, проте демонстрація можливостей сценічної техніки не є для митців самоціллю – вони застосовують технічні новації для збагачення мистецьких прийомів, надаючи технологічним засобам передусім естетичних, образотворчих функцій.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Астафьева, Т.В., 2011. *Новые технологии в современном постановочном процессе (на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990-2010 гг.)*. Кандидат наук. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.

Базанов, В.В., 2005. *Технология сцены*. Москва: Импульс-свет.

Березкин, В.И., 2011. *Искусство сценографии мирового театра. В: Т.1. От истоков до середины XX века*. Москва: URSS.

Березкин, В.И., 2016. *Искусство сценографии мирового театра. В: Т.3. Мастера XVI-XX вв.* Москва: Едиториал УРСС.

Березкин, В.И., 2016. *Искусство сценографии мирового театра. В: Т.2. Вторая половина XX века. В зеркале Пражских Квадриеннале 1967-1999 годов*. Москва: Едиториал УРСС.

Витрувий, 1936. *Десять книг об архитектуре*. Перевод. Ф.А. Петровского. [online] Доступно: <<http://antique.totalarch.com/vitruvius>> [Дата обращения 16 февраля 2019].

Горюнова, И.Э., 2009. *Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений*. Санкт-Петербург: Композитор.

Игнатов, П.В., 2006. *Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежисера*. Кандидат наук. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.

Извеков, Н.П., 1940. *Техника сцены*. Москва: Искусство.

Липківська, Г.К., 2018. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, с.103-126.

Михайлов, Л.Н., 2007. *Создание современного эстрадного зрелища (принципы художественного оформления)*. Кандидат наук. Государственный институт театрального искусства.

Мочалов, Ю., 1981. *Композиция сценического пространства. (Поэтика мизансцены)*. Москва.

Петров, А.А., 1903. *Устройство театральной сцены*. Санкт-Петербург: типография Главного управления Уделов.

- Петров, А.А., 1910. *Театральная техника с приложением правил устройств, оборудования и содержания театров*. Санкт-Петербург: типография Главного управления Уделов.
- Петров, А.А., 1925. *Устройство и оборудование малых театральных сцен: городских, сельских и деревенских*. Москва: Государственное издательство.
- Проскураков, В.І., 2002. *Принципи розвитку архітектурної типології українського театру*. Доктор наук. Національний університет «Львівська політехніка».
- Ремез, О.Я., 1983. *Мастерство режиссёра: Пространство и время спектакля*. Москва: Просвещение.
- Театр танца «Black O!Range» представляет премьеру спектакля «Запах Мужчины: ... когда его уже нет, остается только запах»*. [online] Доступно: <http://www.oasis.ua/oasis/files/File/Zapah_muzhchiny_post_reliz.pdf> [Дата обращения 10 сентября 2019].
- Френкель, М.А., 1987. *Пластика сценического пространства: (Некоторые вопросы теории и практики сценографии)*. Киев: Мистецтво.
- Харавасил, А., 2018. Информатор дарит 8 билетов на «Шоу гигантских фонтанов» в Национальный цирке Украины. *Информатор* : [сайт]. Доступно: <<https://kiev.informator.ua/2018/11/14/informator-darit-8-biletov-na-shou-gigantskih-fontanov-v-natsionalnom-tsirke-ukrainy/>> [Дата обращения 07 октября 2019].
- Эдкин, М.Г., 1974. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации). В: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: Наука, с.209-219.
- Экскузович, И.В., 2004. Об акустике в театре Макса Рейнхардта. *Сцена*, 5, с.35.
- Юдова-Романова, К.В., 2016. Ольфакторна синестезія в сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 19, с.29-36.
- Юдова-Романова, К.В., 2017. Пневматичні засоби конструювання сценічного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, с.242-247.
- Юдова-Романова, К.В., 2017. *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Юдова-Романова, К.В., 2018. Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, с.228-232.
- Furtenbach, J., 1663. *Mannhaffter Kunst-Spiegel. Oder Continuatio, vnd fortsetzung allerhand Mathematisch – vnd Mechanisch-hochnutzlich-Sowol auch sehr erfreulichen delectationen*. Augsburg: Schultes. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8775>> [Accessed 16 February 2019].
- Furtenbach, J., 1628. *Architectura Civilis*. Ulm: Saur. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-9950>> [Accessed 16 February 2019].
- Furtenbach, J., 1640. *Architectura Recreationis, das ist, Von allerhand nutzlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen*. Augsburg: Schultes. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8866>> [Accessed 16 February 2019].
- Radomir, Mr., 2018. Киев, Цирк, «Шоу Гигантских Фонтанов» 29.09.2018 премьеры. [видео онлайн] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zjn7tEdw33w>> [Дата обращения 16 февраля 2019].

- Sabbattini, N., 1638. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. Ravenna Translation from Pietro de'Paoli, e Gio. Battista Giouannelli Stampatori Camerali. [online] Available at: <<https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/168>> [Accessed 16 February 2019].
- Serlio, di S., 1600. *Tutte l'opera d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese Doue si trattano in disegno, quelle cose, che sono piu necessaire all'Architetto*. Venetia: Heredi di Francesco de' Franceschi. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-370>> [Accessed 16 February 2019].
- Tommasini, A., 2009. Operato Sniffat: A Score Offers Uncommon Scents. *The New York Times*, 1 June. [online] Available at: <www.nytimes.com/2009/06/02/arts/music/02scen.html?_r=0> [Accessed 16 February 2019].

REFERENCES

- Astafeva, T.V., 2011. *Novye tekhnologii v sovremennom postanovochnom protsesse (na materiale teatralnogo iskusstva Sankt-Peterburga 1990-2010 gg.)* [New technologies in the modern production process (based on the material of theatrical art of St. Petersburg 1990-2010)]. PhD. Sankt-Peterburgskii gumanitarnyi universitet profsoiuzov.
- Bazanov, V.V., 2005. *Tekhnologiya stseny* [Technology scene]. Moscow: Impuls-svet.
- Berezkin, V.I., 2011. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra*. In: Vol.1. *Ot istokov do serediny XX veka* [From the beginnings to the middle of the 20th century]. Moscow: URSS.
- Berezkin, V.I., 2016. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra*. In: Vol.3. *Mastera XVI-XX vv* [Masters of the XVI-XX centuries]. Moscow: Editorial URSS.
- Berezkin, V.I., 2016. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra*. In: Vol.2. *Vtoraia polovina KhKh veka. V zerkale Prazhskikh Kvadriennale 1967-1999 godov* [The second half of the twentieth century. In the mirror of the Prague Quadrennial of 1967-1999]. Moscow: Editorial URSS.
- Edkin, M.G., 1974. O diapazone prostranstvenno-vremennykh reshenii v iskusstve oformleniia stseny (opyt analiza tvorcheskogo naslediiia sovetskoi teatralnoi dekoratsii). In: *Ritm, prostranstvo i vremia v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art. Leningrad]. Leningrad: Nauka, pp.209-219.
- Ekskuzovich, I.V., 2004. Ob akustike v teatre Maksa Reinkhardta. *Stsena* [Scene], 5, p.35.
- Frenkel, M.A., 1987. *Plastika stsenicheskogo prostranstva: (Nekotorye voprosy teorii i praktiki stsenografii)* [Stage plastic surgery: (Some questions of the theory and practice of scenography)]. Kiev: Mistetctvo.
- Furtenbach, J., 1663. *Mannhaffter Kunst-Spiegel. Oder Continuatio, vnd fortsetzung allerhand Mathematisch – vnd Mechanisch-hochnutzlich-Sowol auch sehr erfrölichen delectationen*. Augsburg: Schultes. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8775>> [Accessed 16 February 2019].
- Furtenbach, J., 1628. *Architectura Civilis*. Ulm: Saur. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-9950>> [Accessed 16 February 2019].
- Furtenbach, J., 1640. *Architectura Recreationis, das ist, Von allerhand nutzlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen*. Augsburg: Schultes. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8866>> [Accessed 16 February 2019].
- Goriunova, I.E., 2009. *Rezhissura massovykh teatralizovannykh zrelishch i muzykalnykh predstavlenii* [Direction of mass theatrical shows and musical performances]. St. Petersburg: Kompozitor.

- Ignatov, P.V., 2006. *Evolutsiia sredstv khudozhestvennoi vyrazitelnosti v tvorchestve zvukorezhisera* [The evolution of the of artistic expression in the work of a sound engineer]. PhD. Sankt-Peterburgskii humanitarnyi universitet profsoiuzov.
- Iudova-Romanova, K.V., 2016. Olfaktorna synesteziia v stsenichnomu mystetstvi. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho* [Bulletin of the National University of Theater, Cinema and Television of IK Karpenko-Kary], 19, pp.29-36.
- Iudova-Romanova, K.V., 2017. Pnevmatychni zasoby konstruiuvannia stsenichnogo prostoru. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts], 4, pp.242-247.
- Iudova-Romanova, K.V., 2017. *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnogo prostoru* [Technical means of scenic space design]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM.
- Iudova-Romanova, K.V., 2018. Dyzaïn stsenichnogo prostoru vohnianymy zasobamy konstruiuvannia. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts], 1, pp.228-232.
- Izvekov, N.P., 1940. *Tekhnika stseny* [Technique of the scene]. Moscow: Iskusstvo.
- Kharavasil, A., 2018. Informator darit 8 biletov na "Shou gigantskikh fontanov" v Natsionalnom tcirke Ukrainy. *Informator* : [sait]. Available at: <<https://kiev.informator.ua/2018/11/14/informator-darit-8-biletov-na-shou-gigantskikh-fontanov-v-natsionalnom-tsirke-ukrainy/>> [Accessed 07 October 2019].
- Lypkivska, H.K., 2018. Multymediini zasoby na suchasniï teatralniï stseni. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo* [Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts], 1, pp.103-126.
- Mikhailov, L.N., 2007. *Sozdanie sovremennogo estradnogo zrelischa (printytsy khudozhestvennogo oformleniia)* [Creating a modern variety show (principles of decoration)]. PhD. Gosudarstvennyi institut teatralnogo iskusstva.
- Mochalov, Iu., 1981. *Kompozitsiia stsenicheskogo prostranstva. (Poetika mizanstseny)* [Composition of stage space. (Poetry of the staging)]. Moscow.
- Petrov, A.A., 1903. *Ustroistvo teatralnoi stseny* [The device of the theatrical stage]. St. Petersburg: tipografiia Glavnogo upravleniia udelov.
- Petrov, A.A., 1910. *Teatralnaia tekhnika s prilozheniem pravil ustroistv, oborudovaniia i soderzhaniia teatrov* [Theater equipment with the application of the rules for the devices, equipment and maintenance of theaters]. St. Petersburg: tipografiia Glavnogo upravleniia udelov.
- Petrov, A.A., 1925. *Ustroistvo i oborudovanie malykh teatralnykh stsen: gorodskikh, selskikh i derevenskikh* [The device and equipment of small theatrical scenes: urban, rural and rural]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo.
- Proskuriakov, V.I., 2002. *Pryntsypy rozvytku arkhitekturnoi typolohii ukrainskoho teatru* [Principles of the architectural typology development of the Ukrainian theater]. Ph.D. Natsionalniï universitet "Lvivska politekhnika".
- Radomir, M., 2018. Kiev, Tcir, "Shou Gigantskikh Fontanov" 29.09.2018 premera. [video onlain] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjn7tEdw33w> [Accessed 16 February 2019].
- Remez, O.Ia., 1983. *Masterstvo rezhissera: Prostranstvo i vremia spektaklia* [Director's skill: Space and time of the performance]. Moscow: Prosveshchenie.
- Sabbattini, N., 1638. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Ravenna Translation from Pietro de'Paoli, e Gio. Battifta Giouannelli Stampatori Camerali*. [online] Available at: <<https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/168>> [Accessed 16 February 2019].

Serlio, di S., 1600. *Tutte l'opera d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese Doue si trattano in disegno, quelle cose, che sono piu necessaire all'Architetto*. Venetia: Heredi di Francesco de' Franceschi. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-370>> [Accessed 16 February 2019].

Teatr tantca "Black O!Range" predstavliaet premeru spektaklia "Zapakh Muzhchiny: ... kogda ego uzhe net, ostaetsia tolko zapakh" [Dance Theater "I Black O Range" presents the premiere of "Men Smell: ... when he is gone, we can only smell!"]. [online] Available at: <http://www.oasis.ua/oasis/files/File/Zapah_muzhchiny_post_reliz.pdf> [Accessed 11 September 2019].

Tommasini, A., 2009. Operato Sniffat: A Score Offers Uncommon Scents. *The New York Times*, 1 June. [online] Available at: <www.nytimes.com/2009/06/02/arts/music/02scen.html?_r=0> [Accessed 16 February 2019].

Vitruvii, 1936. *Desiat knig ob arkhitekture* [Ten architecture books]. Translated F. Petrovsky. [online] Available at: <<http://antique.totalarch.com/vitruvius>> [Accessed 16 February 2019].

ГЕНЕРАТОРЫ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭФФЕКТОВ КАК ПОСТАНОВОЧНОЕ СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НА СЦЕНЕ

Екатерина Юдова-Романова

кандидат искусствоведения, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Аннотация

Цель исследования – изучить, проанализировать и систематизировать генераторы сценических спецэффектов как средство презентации художественно-образной информации в сценическом пространстве, совершить искусствоведческую оценку их роли в произведениях сценического искусства. **Методологию исследования** составляют следующие подходы: системно-исторический – для изучения контекста проблемы, искусствоведческий – для определения роли генераторов сценических спецэффектов в современной сценической практике, структурно-аналитический – для классификации различных спецэффектов как средства художественно-образной выразительности на сцене. **Научная новизна** исследования заключается в искусствоведческом анализе процессов модернизации сценического пространства путем внедрения современного ассортимента генераторов специальных сценических эффектов (генераторов дыма, тумана, снега, мыльных пузырей, пено-, крио, пиро- и аромогенераторов, бумажных салютов, мобильных фонтанов), их систематизации, а также в изучении значения этих технических художественно-постановочных средств выразительности в современных произведениях сценического искусства. **Выводы.** Исходя из вышеуказанного, можно утверждать, что генераторы спецэффектов находят все более широкое применение как художественно-постановочные средства презентации образной информации в произведениях сценического

искусства. Однако, хотя модернизация сценического пространства и тесно связана с научно-техническим прогрессом, демонстрация возможностей сценической техники не является для постановщиков самоцелью – они используют технические новации для обогащения художественных приемов, отводя технологическим средствам прежде всего исполнять на сцене эстетические и образотворческие функции.

Ключевые слова: сценическое искусство; сценическое пространство; генераторы сценических спецэффектов; аромоопера; шоу фонтанов

STAGE EFFECT GENERATORS AS A STAGE OF PERFORMING ARTS ON THE STAGE

Kateryna Iudova-Romanova

PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to study, analyze and systematize the generators of stage special effects as a means of presenting artistic and figurative information in the stage space, and to make an art assessment of their role in the works of the performing arts. **The research methodology** consists of the following approaches: system-historical is to study the context of the problem; art is to determine the generators role of stage special effects in contemporary stage practice, structural and analytical are to classify various special effects as the means of artistic expression in the scene. **The scientific novelty** of the proposed research is to artificially analyze the processes of stage space modernization by introducing a modern range of special stage effect generators (smoke, fog, snow, soap bubbles, foam, cryo, pyro and aroma generators, paper salutes, mobile systems, mobile systems), and also in the study of the significance of these technical artistic and production means of expression in contemporary works of the performing arts. **Conclusions.** Based on the above, it can be argued that special effects generators are becoming more widely used as artistic and production means of presenting figurative information in the works of the performing arts. However, while the modernization of the stage space is closely linked to scientific and technological progress, the demonstration of the possibilities of stage technique is not an end in itself and they use technical innovations to enrich artistic techniques, giving technological means, first of all, to perform aesthetic and visual functions on stage.

Keywords: performing arts; stage space; stage effect generators; aroma opera; show fountains



DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.186658
УДК 792.028.4**РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ****Валерій Пацунов^{1а}, Ніна Гусакова^{2а}, Тетяна Губрій^{3б}**¹ заслужений діяч мистецтв України, професор;

e-mail: v.patsunov@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9757-3651

² кандидат педагогічних наук, доцент;

e-mail: gusakova_nina@ukr.net; ORCID: 0000-0003-0185-4780

³ магістр; e-mail: tatanagubrij@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5240-4184^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Київський академічний театр «Золоті ворота», Київ, Україна**Анотація**

Мета дослідження полягає в розкритті методологічного потенціалу мистецтва імпровізації в театральній творчості, у виявленні його різновидів на сучасному етапі розвитку мистецтва. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітико-концептуального, компаративного (порівняльного) та мистецтвознавчого підходу до аналізу імпровізаційних методів театральної творчості в сучасному театрі, їх форм та різновидів. **Науковою новизною** дослідження є узагальнення імпровізаційних методів роботи як у сучасному професійному театральному мистецтві, так і в театральній освіті. **Висновки.** Здійснене дослідження дозволяє зробити висновок про те, що неодмінною ознакою «живого» театру є імпровізація як найефективніший метод досягнення сценічної правди. Якщо в театральній освіті імпровізація є основою етюдного методу виховання актора, то в професійному театрі вона дозволяє не лише досягати найвищого рівня сценічної правди, але й творити нові різновиди театру.

Ключові слова: імпровізація; метод тотальної імпровізації; сценічний етюд

Постановка проблеми

Сучасній українській театральній школі як у навчальному процесі, так і на професійній сцені, подекуди не вистачає сценічної правди, акторської органіки в процесі моделювання «життя людського духу». На заваді сценічній правді стоять штампи, кліше, відсутність психологічної мотивації вчинків персонажів тощо. Одним з найефективніших ліків від цих театральних хвороб є етюдний метод роботи з актором, основою якого є імпровізація. Тому дослідження цього феномену має важливе значення для розвитку театального мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій

Якщо досліджень на тему театральної імпровізації в мистецтвознавчій літературі ХХ століття не бракує, то ХХІ століття мало додало до наявної інформації

про цей феномен сценічного мистецтва. З російських дослідників проблем імпровізації варті уваги роботи С. А. Бенкендорфа (2002) та П. Г. Попова (2005), про які докладно йтиметься нижче. Українське ж мистецтвознавство оминуло цю напрочуд важливу сферу творчої діяльності митців сцени. Вивченню особливостей вокальної імпровізації в мюзиклах присвячено дослідження Б. М. Раденка (2018, с.233-237). В. О. Стрельчук досліджує імпровізацію як складову режисерського тренінгу в процесі фахової підготовки режисерів естради в умовах вищої школи (2015, с.155-159). Але ці дослідження мають фрагментарний та вузькоспеціалізований характер. Тому одним з пріоритетних завдань є надолуження, бодай частково, цієї прогалини та дослідження ролі імпровізації в театральній творчості.

Мета дослідження полягає в розкритті методологічного потенціалу мистецтва імпровізації в театральній творчості, у виявленні його різновидів на сучасному етапі розвитку мистецтва.

Виклад основного матеріалу

Поняття імпровізації в мистецтві більшою мірою пов'язане з музичним виконанством. У словнику спеціальних термінів, що додається до книги Дж. Коллієра «Становлення джазу», В. Озеров дає, можливо, одне з найбільш повних визначень терміна «імпровізація». «Імпровізація (improvisation – від лат. improvisus) – непередбачений, несподіваний, раптовий. Метод творчості в музиці і деяких інших видах мистецтва, що передбачає створення творів у процесі вільного фантазування, експромтом» (Коллієр, 1984).

Щось подібне можемо спостерігати і в грі талановитого драматичного артиста, коли він, «привласнюючи» текст ролі, написаний драматургом, стає автором й інтерпретатором сценічного образу. На підтвердження цього в низці енциклопедичних джерел знаходимо схожі визначення поняття «імпровізація», що належить до театрального (акторського) мистецтва. «Імпровізація в театрі – гра актора, заснована на його здатності будувати сценічний образ, діяти і створювати власний текст на задану тему або в обставинах, передбачених сценарієм, творячи без попередньої підготовки, під час вистави» (Прохоров ред., 1972, с.164).

Справжня акторська творчість завжди передбачає наявність імпровізації. К. С. Станіславський стверджував, що «якщо дії актора у ролі справжні, продуктивні й доцільні, якщо вони абсолютно щирі і виконуються з повною безпосередністю, то вони не можуть точно повторюватися під час кожного показу вистави і, отже, містять у собі імпровізацію» (2002).

Сьогодні мистецтво імпровізації є одним з основних елементів сучасної театральної педагогіки. «Ще К. С. Станіславський розмірковував над тим, як би винайти засоби, якими можна було б звільнити організм актора від кліше і дати йому найбільшу свободу для творчості» (Морено, 2001). Саме тому багато театральних педагогів у процесі викладання дисциплін, пов'язаних з освоєнням акторської майстерності, маючи апробований роками театральньо-педагогічний досвід, намагаються впроваджувати в навчальний процес нові методики і техно-

логії, пов'язані з одержанням учнями навичок сценічної імпровізації (Макарова і Козодаєв, 2008, с.117-126).

Безумовним у своїй універсальності та застосуванні в різних методиках залишається такий театральний педагогічний прийом, як навчальний сценічний етюд. Так, завдяки імпровізаційній практиці, яка є основою сценічного етюда, можна пізнати свої здібності й недоліки гри на сцені.

Тобто етюд – це наскрізна безперервна імпровізаційна проба актора діяти у пропонуваніх автором обставинах або у вигаданій, створеній або відтвореній по пам'яті подієвій ситуації.

Актор під час роботи над етюдом перестає бути просто виконавцем, але стає повноправним автором і творцем – режисером своєї ролі. У цій концепції «сценічний етюд» близький до поняття «драматична сцена». Під час роботи над етюдом також визначається і фіксується його подієвий ряд, «поворотні точки»; визначається вихідна, центральна та головна подія етюда, а також мета дійової особи. А в іншому актор може й повинен імпровізувати. І тут закладено принципову відмінність сценічного етюда від етюдної проби. Бо в пробі нічого не вигадують заздалегідь – навпаки, усе має народитися безпосередньо в самій пробі-імпровізації – герой на сцені занурюється в обставини і в ході дії їх виправдовує, тобто в нього миттєво народжуються дії та завдання, на досягнення яких спрямована його поведінка.

На розумінні етюда (як елемента творчості актора, його постійної імпровізації в обставинах без фіксації дій і подій) заснована акторська школа В. М. Фільштинського (театральний педагог, режисер, професор, завідувач кафедри акторської майстерності та режисури академії театрального мистецтва Санкт-Петербурга, голова ради театральних педагогів). У його розумінні «правда життя» актора на сцені самоцінна і тому актор, імпровізуючи, ідучи за внутрішнім почуттям правди, може абсолютно законно змінювати хід подій, не фіксуючи його та жодного разу не повторюючись у своїй сценічній поведінці.

Школа З. Я. Корогодського (театральний режисер, професор, народний артист, лауреат премії К. С. Станіславського, почесний професор університету імені Ярослава Мудрого) вчить актора насамперед розповідати історію, яка відбувається з дійовими особами. А розвиток історії перетікає з однієї події в іншу, і тому визначення подієвого ряду як етюда, так і в подальшому як п'єси, принципів. А «правда життя» актора в сценічних умовах – це важливий засіб розповіді історії, засіб, який допомагає глядачеві глибше проникнути в сутність розповіді за допомогою емоційного співпереживання героям.

Розбіжність дослідників і практиків театральної педагогіки в ставленні до етюда полягає лише в тому, що одні бачать етюд як закінчений твір, що містить у собі подію, інші ж уявляють етюд як сценічний ескіз, принципово незафіксований відрізок сценічної дії.

Усвідомлення навчального етюда як незафіксованого відрізка сценічної дії являє собою найбільш педагогічно правильний напрям в освоєнні сучасного акторського мистецтва в цілому й акторської імпровізації зокрема. Про це ж говорить і С. А. Бенкендорф, стверджуючи, що «фіксація знайденого (в етюді)

приведе до втрати безпосередності і знизить захопленість (учня) самим процесом імпровізації» (2002).

Однак саме тут і виникає проблема, пов'язана з практичним здійсненням завдання набуття учнем навичок імпровізаційної дії на сценічному майданчику.

У цьому сенсі становить інтерес методика, розроблена кандидатом мистецтвознавства, професором, режисером, завідувачем кафедри режисури Автономної некомерційної організації вищої освіти «Інститут кіно і телебачення (ГІТР)» П. Г. Поповим.

Розглянемо докладніше суть цієї методики.

Методика імпровізаційної взаємодії партнерів в умовах сценічного етюда являє собою логічний ланцюг послідовно змінюваних етапів, у кожному з яких учень, виконуючи певне творче завдання, освоює один з елементів, включених у загальний процес сценічної імпровізації. Виконання першого творчого завдання розкриває в учневі можливості для усвідомлення та реалізації наступного, яке породжує в ньому нові творчі досягнення та відкриття, поступово демонструючи його творчий потенціал і підводячи до головної мети – уміння імпровізувати.

Водночас кожен з етапів можна оцінити як процес освоєння того чи іншого елемента акторської майстерності, які в кінцевому підсумку зливаються в загальний творчий процес імпровізаційної гри на сценічному майданчику. Етюди-імпровізації реалізуються учнями на завершальному етапі навчання.

Перший етап покликаний адаптувати учня до сценічних умов, до умовностей публічності. Досягнення свободи, природності, доцільності та органічності на сценічному майданчику – завдання не з легких. У цьому разі П. Г. Попов пропонує дві прості вправи. Одну з них сформульовано таким чином.

На публічному огляді ставлять стілець і викликають учня, якому пропонують посидіти кілька хвилин. Конкретного завдання при цьому немає. Ось як описує виконання вправи студентами П. Г. Попов:

«...Те, що відбувається далі, дуже цікаво. Вже тут проявляється людський характер, вимальовується індивідуальність. Всі сидять по-різному. Хтось від збентеження готовий провалитися крізь стілець, ніжки складає кренделем, очі не сміє підняти, взагалі не знає, куди себе подіти. Хтось сміливіше... Починає кривлятися, кокетувати з залом. І тільки ті, хто розумніші, дістануть записну книжку, почнуть гортати її, робити в ній якісь позначки, почитають книгу, газету, нарешті, просто почнуть захоплено дивитися на щось за вікном – коротше кажучи, займаються справою. І вже на прикладі цього завдання стає зрозуміло, чим відрізняється безцільне існування на майданчику та доцільне. І, як виявляється, легко подолати людині будь-який час публічного перебування на сцені, якщо він зайнятий справою, і як це перебування болісно, коли справи немає» (2005, с.49-50).

Розглянемо іншу вправу, яку виконують на цьому етапі. Учневі, що вийшов на сценічний майданчик, пропонують, сидячи на стільці та нічого не показуючи спеціально для глядачів, зосередитися на будь-якому спогаді й намагатися цей епізод докладно відновити в пам'яті. Завдання присутніх глядачів (учнів) – визначити характер цього спогаду. На думку П. Г. Попова, «головним тут є донести

до учнів, що виконуючи вправу, вони не мають права нічого ілюструвати, позначати, коментувати мімікою, рухом, жестами. Тільки повна зосередженість на спогаді. І коли ця зосередженість досягнута, починаються несподівані емоційні прориви – нестримний сміх або мимовільні сльози, ридання тощо» (2005, с.51).

Для подальшої активізації цієї вправи можна спонукати учня до певних характерних спогадів, попросити його згадати щось смішне або, навпаки, драматичне.

У наочному зіставленні й усвідомленні двох простих вправ учень розуміє саму сутність правильного способу сценічного існування. Він переконується в тому, якою є цікавою та виразною людиною (якщо вона правдива та щира, якщо нічого не грає); як людиною, навіть ще не роблячи ніяких зовнішніх дій, має здатність до сильного впливу на глядача та може передати йому найрізноманітнішу інформацію.

Різних вправ, пов'язаних з процесами імпровізації, має бути багато. Подібний тренаж виховує в учневі таку необхідну для акторської творчості здатність природного сприйняття, реагування, формує в ньому правильне самовідчуття на сценічному майданчику.

Водночас ці вправи «крім того, що вони готують партнерів до сценічного спілкування, ще й сприяють формуванню у студента звички мислити дією, вчинком, мислити власним тілом» (Попов, 2005, с.58).

Черговим важливим методом навчання навичкам імпровізаційної дії є вправа «інтерв'ю». Обґрунтовуючи доцільність такої вправи, П. Г. Попов вважає:

«Будь-яку ситуацію, так чи інакше, можна розглядати як форму інтерв'ю. Сповідь, допит, прийом у лікаря, іспит, телефонна розмова – все це свого роду інтерв'ю. Змінюються пропоновані обставини, характери учасників, їхні цілі, а сутність залишається. Таким чином, освоївши у вправі природний обмін питаннями та відповідями, залишаючись при цьому повністю в ситуації "я в пропонованих обставинах", студент робить істотний крок в напрямку до імпровізаційної взаємодії на задану тему» (2005, с.65).

Одним з якісних показників виконання цієї вправи є виникнення справжніх відносин, за яких один з партнерів запитує і йому вдається дізнатися максимум цікавої інформації про іншого партнера. Той, хто відповідає на питання інтерв'юера, має право на свою ступінь щирості, відвертості та відкритості. Досягнення мети характеризується абсолютним зануренням в тему інтерв'ю, взаємною зацікавленістю та повним психофізичним розкриттям партнерів.

Постійно змінюючи теми інтерв'ю, зміщуючи акценти то в один, то в інший бік, свідомо порушуючи статичку вправи (не обов'язково, щоб партнери сиділи один навпроти одного, вони можуть бути розташовані зовсім інакше), виконуючи вправи за різних пропонованих обставин (дощ, холодно або спека, дуже хочеться їсти, треба поспішати, дуже мало часу та інше), педагог у такий спосіб допомагає учням у штучно створених на сцені умовах освоїти так звану універсальну модель ситуації, де може статися все, що завгодно, де неможливо запрограмувати реакції на події, де непередбачувані прояви партнера створюють для учня такі обставини, коли він не знає, що станеться з ним через секунду. Отож, для вправи характерні умови спонтанності, справжності миттєвої дії.

Центральним у багатогранному циклі цих вправ є етюд на тему уявної події, де партнери, так само залишаючись в умовах «я в запропонованих обставинах», занурюються у фантазування.

Ситуація може видаватися такою, що в одного з партнерів, у якого беруть інтерв'ю, змінилася доля (наприкінці декількох років відбулися несподівані події, що змінили його життя). Наприклад, «зустріч з інопланетянами», «кар'єра знаменитості», «тюремний термін», «відкриття екстрасенсорних можливостей», «життя після авіакатастрофи» та багато іншого.

Провокування несподіваними питаннями, з одного боку, постійний пошук логічного виправдання, даючи відповіді на ці питання, з іншого боку, створюють те необхідне «зчеплення» (за К. С. Станіславським), яке визначає сутність сценічного спілкування в межах вправи інтерв'ю. А якщо до цього додається захопленість учнів, драйв, який вони відчують у процесі, переконливо малюючи те, чого з ними насправді не відбувалося, то можна переходити до завершального етапу – етюдів-імпровізацій на задану тему.

Слід зазначити, що створити умови, які будуть ефективно сприяти імпровізаційній взаємодії учасників у сценічному етюді, не просто. Для імпровізаційної взаємодії партнерів у сценічних умовах, безперечно, повинна бути задана тема, тобто визначене те коло пропонованих обставин, позначені ті умови гри, що здатні спровокувати конфлікт і його вирішення через дію.

Основними факторами формування етюдної вправи тут є: вихідна подія, місце дії, предмет боротьби, дієве завдання, мотив до дії.

Картка «початкова подія» (звільнення, катастрофа, свято, зрада, прозріння) покликана визначити причини початку конфлікту, об'єднати учасників майбутнього етюда в попередню подію.

Картка «місце дії» (квартира, концертний зал, дах багатоповерхівки, автобусна зупинка, підвал, печера) уточнює обставини, що впливають на характер дії, сприяє виникненню сценічної атмосфери.

Картка «предмет боротьби» (життєвий простір, лідерство, віра, гроші, спадщина, переконання) загострює конфлікт, активізуючи та направляючи учасників майбутнього етюда до поля боротьби за конкретні цілі та ідеали.

Картка «дієве завдання» визначає зовнішню сторону дії (переконати, вигнати, розжалобити, підбадьорити, зворушити та інше), і картка «мотив до дії» характеризує її (дії) підсвідомий бік (любов, ревності, щедрість, скупість, безкорисливість, марносластво тощо, пов'язані з характеристиками індивідуальної поведінки учасників етюда).

Вільне поєднання вищенаведених параметрів, що здійснюється під час вибору карток, здатне активізувати фантазію учасників майбутнього етюда, допомагає їм змодельовати ситуацію для сценічного виконання, а навички, отримані з попередніх етапів навчання, забезпечують способи імпровізаційної взаємодії на сценічному майданчику.

Отже, розглядаючи цю методику навчання, слід відзначити її позитивний педагогічний вплив на формування в майбутніх акторів імпровізаційних здібностей, які виражаються:

- подоланням учнем фактора публічності за допомогою усвідомленого перенесення уваги з себе на процес дії, що дозволяє здобути своєрідний захист, відчуття «четверту стіну»;
- опануванням учнем основ органічної взаємодії партнерів (розуміння гри як реагування на дію партнера);
- виробленням в учня ставлення до виголошення слова на сцені як мотивованої необхідності;
- створенням ефективних умов автентичності ненавмисної, спонтанної дії в навчальному етюді.

Недарма К. С. Станіславський своє розуміння таланту в акторській професії пов'язував з наявністю спонтанно народжуваних, природних емоцій, реакцій на те, що відбувається згідно з розвитком тієї чи іншої сцени. Учень повинен володіти такою мірою свободи, яка дозволяла б йому під час сценічного повтору, діючи в тих же запропонованих обставинах, знаходити нові відтінки фарб, нові пристосування, тобто візувати, торуючи шлях до «живого» театру.

Однак поняття «імпровізація» вбирає в себе не тільки засіб здобуття акторської органіки. Імпровізація існує навіть як жанр, що передбачає створення вистави тут і зараз, на очах у публіки. Цей жанр дуже популярний в Європі та США. Багато відомих американських акторів починали саме з імпровізації (наприклад, Білл Мюррей виступав у шоу знаменитої чиказької школи імпровізації The Second City), а дехто із задоволених виступає в шоу вже в якості запрошених зірок (наприклад, Вупі Голдберг і Робін Вільямс брали участь в найпопулярнішому Whose Line Is It Anyway).

Школа ігрової імпровізації Олени Кантель знаходиться в Москві, де процес створення вистави на очах у публіки є нормою. Створюється не лише сюжет, але й характери відносин між персонажами та смисли. Олена Кантель розвиває мистецтво імпровізації у двох напрямках:

1. Чиста імпровізація.

2. Devising Theatre – колективне створення вистави з допомогою імпровізації.

Це має такий вигляд. Збираються глядачі, виходять актори, і вони не знають, що сьогодні ввечері на сцені відбуватиметься. Актори починають імпровізувати «з чистого аркуша». Персонажі, сюжети, відносини, історії – усе народжується безпосередньо на очах у глядачів, які можуть брати участь у цьому процесі: замовляти місце дії, дійових осіб, навіть повертати історію в той чи інший бік. А можуть просто спостерігати за тим, що відбувається, без прямої участі.

Актор театру імпровізації є режисером, драматургом і актором одночасно. Відповідно йому потрібно виховувати в собі всі ці якості. Акторська майстерність – це важливий елемент, але не єдиний, що має бути в арсеналі у такого актора. Акторська майстерність у цьому разі відповідає на питання, як зіграти те, що придумав внутрішній драматург і направив внутрішній режисер.

У Санкт-Петербурзі функціонує Театр драматичних імпровізацій (головний режисер – П. П. Подерв'янський), де працюють актори, виховані в школі-студії при театрі за методикою Н. В. Демидова, що спирається на принципи підготовки актора-вигадника, здатного під час кожної вистави творити сценічні відносини

заново, самостійно досліджувати задану автором драматичну ситуацію. Зумовлена обставинами драми дія розвивається невимушено, кожного разу актори вибудовують ланцюжки взаємовідносин спонтанно та непередбачувано, даючи глядачеві унікальну можливість долучитися до такого спектаклю.

У 2018 році було влаштовано чемпіонат у Москві з акторської імпровізації, в якому взяли участь професійні актори московських театрів.

Протягом багатьох років у Києві успішно працює Театр імпровізації «Чорний квадрат», заснований автором методу тотальної імпровізації А. М. Нейоловим.

А. М. Нейолов вважає, що твором може бути абсолютно все – це лише питання усвідомленої та цілеспрямованої поведінки людини в будь-яких обставинах: виховання дитини, тарілка супу, бізнес-план і будь-який інший вид людської діяльності. За А. М. Нейоловим імпровізація – це навичка усвідомленої гри в життя. Кожен день, кожну хвилину людина потрапляє в ігрові ситуації. І зробити твором усе своє життя – у цьому і є сутність тотальної імпровізації. Майстерність імпровізації – це усвідомлений та цілеспрямований вибір оптимальної поведінки в ситуаціях людського спілкування.

Знаний в Україні актор, педагог О. Т. Драч розробив та втілює власний метод виховання та навчання акторів і режисерів «Територія Творення: метод креативної структурованої імпровізації». Головна особливість цього методу полягає у вихованні нового типу театрального діяча – креатура, творчої особистості, що здатна спонтанно тут і зараз створювати візований театральний твір – виставу (акцію), одночасно виступаючи автором тексту, режисером й актором власного сценічного дійства.

Висновки

Неодмінною ознакою «живого» театру є імпровізація як найефективніший метод досягнення сценічної правди. Якщо в театральній освіті імпровізація є основою етюдного методу виховання актора, то в професійному театрі вона дозволяє не лише досягати найвищого рівня сценічної правди, але й творити нові різновиди театру. І цих різновидів безліч, як і безліч методів імпровізації як основи етюдного методу виховання актора. Запропоноване дослідження узагальнює практичний досвід освоєння одного з фундаментальних інструментів акторської творчості, але не вичерпує його. Тому ця сфера театрального мистецтва потребує подальших досліджень як в теоретичному аспекті, так і практичному.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бенкендорф, С.А., 2002. Импровизация как элемент актерского и режиссерского мастерства. В: Н.А. Зверева, ред. *Мастерство режиссера*. Москва: Государственный институт театрального искусства.
- Коллиер, Дж., 1984. Становление джаза. Москва: Искусство.
- Макарова, Л.Н. и Козодаев, П.И., 2008. Педагогический потенциал функций любительского театрального искусства. *Искусство и образование*, 3, с.117-126.
- Морено, Я.Л., 2001. *Психодрама*. Москва: Речь.

- Попов, П.Г., 2005. *О методе. Театральная педагогика. Режиссура*. В: М. Гааз, ред., 1997. Я вхожу в мир искусств. Москва: Всероссийский Центр Художественного Творчества, 2 (90).
- Прохоров, А.М. ред., 1972. *Большая советская энциклопедия*. Москва, Т. 10.
- Раденко, Б.М., 2018. Вокальна імпровізація як особливість виконавського процесу у мюзиклах. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1, с.233-237
- Станиславский, К.С., 2002. *Работа актера над собой в творческом процессе переживания*. Москва: АРТ.
- Стрельчук, В.О., 2015. Імпровізація як важливий чинник формування майбутнього режисера естради. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 33, с.155-159.

REFERENCES

- Benkendorf, S.A., 2002. Improvizatciia kak element akterskogo i rezhisserskogo masterstva [Improvisation as an element of acting and directing mastery]. In: N.A. Zvereva, ed. *Masterstvo rezhissera*. Moscow: Gosudarstvennyi institut teatralnogo iskusstva.
- Kollier, Dzh., 1984. *Stanovlenie dzhaza* [Jazz Formation]. Moscow: Iskustvo.
- Makarova, L.N. and Kozodaev, P.I., 2008. Pedagogicheskii potencial funkicii liubitelskogo teatralnogo iskusstva [Pedagogical potential of functions of amateur theatrical art]. *Iskusstvo i obrazovanie*, 3, pp.117-126.
- Moreno, Ia.L., 2001. *Psikhodrama* [Psychodrama]. Moscow: Rech.
- Popov, P.G., 2005. O metode. Teatralnaia pedagogika. Rezhissura [About the method. Theatrical pedagogy. Direction]. In: M. Gaaz, ed., 1997. *Ya vkhozhu v mir iskusstv* [I enter the art world]. Moscow: Vserossiiskii Tcentr Khudozhestvennogo Tvorchestva, 2(90).
- Prokhorov, A.M. ed., 1972. *Bolshaia sovetskaia enciklopediia* [Great Soviet Encyclopedia]. Moscow, Vol. 10.
- Radenko, B.M., 2018. Vokalna improvizatsiia yak osoblyvist vykonavskoho protsesu u miuzyklakh [Vocal improvisation as a feature of the performing process in musicals]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 1, p.233-237.
- Stanislavskii, K.S., 2002. *Rabota aktera nad soboi v tvorcheskoi protsesse perezhivaniia* [The work of the actor on himself in the creative process of experience]. Moscow: ART.
- Strelchuk, V.O., 2015. Improvizatsiia yak vazhlyvyi chynnyk formuvannia maibutnoho rezhysera estrady [Improvisation as an important factor in the formation of the future director on the stage]. *Visnyk KNUKіM. Seriiia Mystetstvovnavstvo*, 33, p.155-159.

РОЛЬ ИМПРОВИЗАЦИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ**Валерий Пацун^{1а}, Нина Гусакова^{2а}, Татьяна Губрий^{3б}**¹ заслуженный деятель искусств Украины, профессор;

e-mail: v.patsunov@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9757-3651

² кандидат педагогических наук, доцент;

e-mail: gusakova_nina@ukr.net; ORCID: 0000-0003-0185-4780

³ магистр; e-mail: tatanagubrij@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5240-4184^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина^б Киевский академический театр «Золотые ворота», Киев, Украина**Аннотация**

Цель исследования заключается в раскрытии методологического потенциала искусства импровизации в театральном творчестве, в выявлении его разновидностей на современном этапе развития искусства. **Методология исследования** заключается в применении аналитико-концептуального, компаративного (сравнительного) и искусствоведческого подхода к анализу импровизационных методов театрального творчества в современном театре, их форм и разновидностей. **Научная новизна** исследования – обобщение импровизационных методов работы как в современном профессиональном театральном искусстве, так и в театральном образовании. **Выводы.** Осуществленное исследование позволяет сделать вывод о том, что непременным признаком «живого» театра является импровизация как эффективный метод достижения сценической правды. Если в театральном образовании импровизация является основой этюдного метода воспитания актера, то в профессиональном театре она позволяет не только достигать высокого уровня сценической правды, но и творить новые разновидности театра.

Ключевые слова: импровизация; метод тотальной импровизации; сценический этюд

IMPROVISATION ROLE IN THEATRICAL CREATIVITY

Valeriy Patsunov^{1a}, Nina Gusakova^{2a}, Tetiana Hubrii^{3b}¹ Honored Artist of Ukraine, Professor;

e-mail: v.patsunov@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9757-3651

² Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor;

e-mail: gusakova_nina@ukr.net; ORCID: 0000-0003-0185-4780

³ Master; e-mail: tatanagubrij@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5240-4184^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine^b Kyiv Academic Theater "Golden Gate", Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the article is to reveal the methodological potential of the improvisation art in theatrical creativity, as well as to identify its varieties at the present stage of the art development.

The methodology of the research is to apply analytical-conceptual, comparative (relative) and art-study approaches to the analysis of improvisational methods of theatrical creativity in modern theater, their forms and varieties. **Scientific novelty** of the research consists in generalization of improvisational methods of work both in modern professional theatrical art and in theater education.

Conclusions. The research allows us to conclude that the indispensable feature of the "live" theater is improvisation as the most effective method of achieving stage reality. If improvisation is the basis of the etude method of the actor bringing up in theatrical education, then in a professional theater, it allows not only to achieve the highest level of stage truth, but also to create new types of theater.

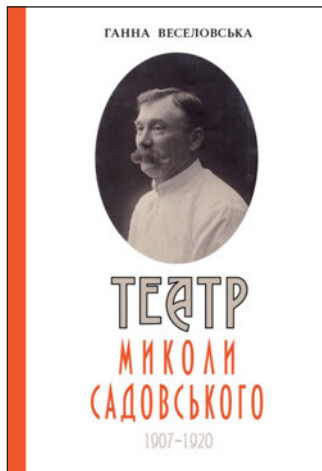
Keywords: improvisation; the method of total improvisation; stage sketch



ВІДГУК

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.187294

Валерій Гайдабура

член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
доктор мистецтвознавстваВеселовська, Г.І., 2018.
Театр Миколи Садовського (1907–1920).
Київ: Темпора.Veselovska, H.I., 2018.
Teatr Mykoly Sadovskoho (1907–1920)
[Theater of Nicolas Sadovsky (1907–1920)].
Kyiv: Tempora.Веселовська Г. І. *Театр Миколи Садовського
(1907–1920)* : монографія. Київ : Темпора,
2018. 412 с.

205

Книжка Г. І. Веселовської про Київський театр Миколи Садовського зацікавить не тільки людей театрознавчого фаху, але й усіх любителів театрального мистецтва. Порадує як тих, хто цінує заглиблений аналіз театрального процесу, так і тих, для кого будь-яка «театральна тема на папері» провіщає задоволення суто естетичне – задоволення читання та переживання. Робота вражає тим, що дослідниця кинула виклик знаменитій книжці В. С. Василька про театр Миколи Садовського. Точніше – виклик тій безодні часу, яка не заохотила нікого після В. С. Василька заново осмислити тернистий шлях митця напередодні руйнівної революції. Такої роботи потребувала збагачена досвідом свідомість. Тепер є варіант широкоаспектний, деталізований, настояний на багатій практиці українського театру, який відібрав, уточнив і підсумував внесок театру Миколи Садовського та його команди в скарбницю сьогоднішніх досягнень. У цій книжці авторка не зрадила своєму принципу – будь-яку тему обробляти з позицій універсалізму.

У неї грандіозний, логічно вибудований, мов академічний словник, потік інформації, який, навіть коли він слугує як матеріал побіжний чи допоміжний, вражає і яскраво «підсвічує» головне в розповіді. Книжку читаєш, мов захопливий

роман з життя атлантів української сцени, і збагачує розумінням того, що переосмислювати та переписувати варто не тільки історію радянського (тоталітарного) театру, а й театру більш давніх часів. Адже про нього засвоєно думки, не завжди об'єктивно сформовані за більшовицьких часів.

Усім небайдужим до творчо-організаційних здобутків українського театру рекомендуємо ознайомитися з монографією Г. І. Веселовської «Театр Миколи Садовського (1907-1919)».



РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.187297

Валерій Пацунов

заслужений діяч мистецтв України, професор;

e-mail: v.patsunov@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9757-3651

Науково-дослідний інститут Київського національного університету культури і мистецтв



Юдова-Романова, К.В., 2017.
*Технічні засоби оформлення
сценічного простору*. Київ:
Видавничий центр КНУКіМ.

Iudova-Romanova, K.V., 2017.
*Tekhnichni zasoby oformlennia
stsenichnoho prostoru* [Technical
means of designing stage space].
Kyiv: Publishing Center KNUCiM.

Юдова-Романова К. В.
*Технічні засоби оформлення сценічного
простору* : навч. посіб. Київ :
Вид. центр КНУКіМ, 2017. 314 с.

207

Навчальний посібник К. В. Юдової-Романової «Технічні засоби оформлення сценічного простору» присвячено складній та маловисвітленій у науково-навчальній літературі проблемі місця та ролі технічних засобів оформлення сценічного простору. Сучасний стан розвитку сценічного мистецтва (театрального, естрадного, циркового, хореографічного та ін.) і шоу-бізнесу тісно пов'язаний з розвитком науково-технічного прогресу та рівнем застосування в мистецькому процесі технічних засобів оформлення сценічного простору. Останнім часом у мистецтві все більшого значення набуває видовишна складова, зокрема високохудожні театральні та театралізовані дійства створюються завдяки широкій імплементації в них технічної складової – мультимедійних технологій, піротехнічних засобів, аудіо- та відеотехніки тощо. Лінійне оволодіння комплексними та новітніми знаннями з цієї тематики конче необхідне випускникам спеціальності «Сценічне мистецтво» – майбутнім режисерам, сценографам, організаторам театральної справи та шоу-бізнесу.

Навчальний посібник К. В. Юдової-Романової «Технічні засоби оформлення сценічного простору» докладно та систематизовано подає таку інформацію – від

давніх театралізованих обрядів до сучасних театралізованих та естрадних шоу з використанням надсучасного технічного обладнання. Посібник стане в пригоді як студентам, майбутнім митцям сцени, так і кожному викладачеві, який бажає удосконалити свій професійний рівень.

Посібник складається з двох розділів, кожен з яких під різним кутом зору висвітлює питання технічного арсеналу сценічного простору. Перший розділ «Основні етапи розвитку сценічного простору та його художньо-технічного оснащення» присвячено історичному аспекту, другий розділ «Сучасні технічні засоби оформлення театралізованих дійств» – сучасному стану технічного озброєння сцени. Такий системно-лінійний підхід можна вважати цілком виправданим і логічним для ефективного засвоєння знань користувачем посібника. Так, саме користувачем, а не лише читачем, адже багатий ілюстративний матеріал спонукає до уважного його перегляду, а посилання на інтернет-сайти виробників технічних засобів сприяє можливостям розширеного пошуку інформації.

У першому розділі «Основні етапи розвитку сценічного простору та його художньо-технічного оснащення» авторка поставила за мету дати короткий екскурс в історію розвитку технічного забезпечення сценічних дійств засобами декораційно-художнього, музичного оформлення та архітектури сценічних майданчиків. Матеріал висвітлено в шести темах: «Архітектура та засоби оформлення театралізованих дійств і вистав у Стародавньому світі», «Технічний арсенал театралізованих дійств Київської Русі та Середньовічної Європи», «Архітектура та театральна-декораційне мистецтво епохи Відродження та Просвітництва», «Піротехнічне мистецтво в оформленні вуличних видовищ у Російській імперії», «Етапи становлення та розвитку звукозаписувальної та звуковідтворювальної техніки», «Світлотехніка сценічного простору».

Варто зауважити, що незначне місце в цьому огляді займають питання театральної архітектури як такої та відсутність інформації про технічне забезпечення циркового мистецтва та архітектури цирків. Але такий факт цілком може бути виправданий форматом видання (це навчальний посібник, а не підручник), що передбачає можливість оминати викладення окремих аспектів проблеми.

Другий розділ «Сучасні технічні засоби оформлення театралізованих дійств» структуровано дев'ятьма темами: «Модульні сценічні конструкції і підлогове покриття», «Пневматичні конструкції і сценічний простір», «Візуальні засоби оформлення театралізованих заходів», «Піротехнічні засоби оформлення шоу-програм», «Генератори спеціальних ефектів», «Світлотехніка та лазерна техніка», «Мультимедійні технології», «Системи звукового забезпечення», «Електронні музичні інструменти», в яких викладено характеристику сьогоденного стану технічного арсеналу, що застосовується постановниками під час організації та проведення театральних вистав і театралізованих дійств, проаналізовано перспективні напрями мистецьких пошуків у царині застосування технічних новітніх технологій та сучасної сценічної техніки.

Надання можливості контролю засвоєння знань через систему тестових завдань з ключами, які наведено до кожної з тем розділів, максимально реалізує самонавчальну функцію посібника як засобу навчання та забезпечує надійне

управління самостійною роботою студентів з метою засвоєння теоретичного та практичного матеріалу курсу.

Ознайомлення із запропонованою системою викладення знань свідчить, що авторка провела велику за обсягом роботу щодо добору, систематизації, структуризації та оптимізації інформації з теорії, історії та практики сценічного мистецтва та місця і ролі в ньому науково-технічного прогресу. Виклад подано на високому науково-теоретичному рівні із залученням основоположних категорій методики.

Безперечно методологічно корисним для засвоєння поданого матеріалу є запропонований авторкою термінологічний словник. Він у стислій формі характеризує основні поняття і терміни, що використовуються в основному (лекційному) матеріалі.

До переваг навчального посібника можна зарахувати також наявність великого списку рекомендованих джерел – понад 500 позицій. У ньому розміщено не тільки україномовні та російськомовні публікації, а й франко-, англо- та німецькомовні, що свідчить про широту пошуку й інформативну насиченість поданого матеріалу. Тут буде доречною пропозиція структурувати за темами список рекомендованих джерел, що полегшило б користування ним та сприяло б підвищенню культури роботи студентів із матеріалом у процесі його засвоєння.

У цілому навчальний посібник К. В. Юдової-Романової засвідчує глибоке осмислення курсу знань з технічного забезпечення сценічного простору та заслуговує на позитивну оцінку як оригінальна творча робота, що базується на органічному поєднанні теоретично-історичного підходу з практикою існування сучасного сценічного мистецтва в Україні та за її межами. Форма викладу матеріалу відповідає вимогам як стаціонарної, так і заочної (дистанційної) навчальної діяльності.

Хотілося б зазначити, що ця праця стане в пригоді під час підготовки режисерів драматичного театру, режисерів естради та масових свят, професійних режисерів театрів та шоу-бізнесу, організаторів культурно-дозвілєвої діяльності, менеджерів, організаторів театральної справи, художників-сценографів і загалом широкого спектру фахівців у галузі сценічного мистецтва та шоу-бізнесу. Представлена в посібнику інформація є корисною для широкого кола шанувальників сценічного мистецтва як така, що може стати підґрунтям для їхньої самоосвіти у вивченні технічних засобів оформлення сценічного простору, а також теорії та практики сценічного мистецтва.

На нашу думку, рецензований навчальний посібник К. В. Юдової-Романової «Технічні засоби оформлення сценічного простору» є беззаперечним свідченням високої теоретико-методологічної підготовки автора з проблем сценічного мистецтва та унікальним зразком видання, в якому акцентовано увагу на технічних засобах оформлення сценічного простору. Робота заслуговує позитивної оцінки, оскільки виконана на високому фаховому мистецтвознавчому та педагогічно-методичному рівні.



РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.187298

Катерина Станіславська

доктор мистецтвознавства, професор;

e-mail: ekaterinaiii@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9026-6085

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого



Совгира, Т.І., 2018.
*Телестрада у контексті
сценічно-екранної взаємодії.*
Київ: Видавничий центр КНУКіМ.

Sovgyra, T.I., 2018.
*Teleestrada u konteksti
stsenichno-ekrannoi vzaemodii*
[TV variety art in the context of stage-screen
interaction]. Kyiv: Publishing Center KNUCiM.

Совгира Т. І.
*Телестрада у контексті
сценічно-екранної взаємодії.*
Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. 188 с.

Сьогодні вже нікого не дивує «тотальна екранізація» життя сучасної людини. Безліч найрізноманітніших екранів, з одного боку – наша реальність, з іншого – чинник, який цю реальність створює. Унаслідок такої «екраноманії» екранна дійсність усе частіше сприймається людиною як сама реальність. Щодо цього влучно зазначає Г. Мироненко¹: «Розвиток новітніх мультимедійних технологій та швидкість передачі інформації без перебільшення перетворює сучасних *homo sapiens* на *homo medias*» (2007, с.173). Природно, що панівний стан екранних технологій у суспільстві спричинив формування екранної культури, в умовах якої в споживача трансформується особистісна картина світу та формуються нові «екранно-культурні» цінності.

Телебачення слідом за кінематографом відкрило, між іншим, шлях демократизації та популяризації творів сценічного мистецтва, сприяючи збагаченню виразної палітри сценічних, зокрема естрадних дійств. Саме екранні мистецтва виявилися найдинамічнішими видами художньої творчості, що оволоділи величезною аудито-

¹ Мироненко, Г.В., 2007. Медіа-залежність в контексті проблеми формування медіа-культури особистості. *Культура народів Причорномор'я*, 120, с.173-175.

рією і стали неперевершеним засобом розповсюдження та пропаганди естрадних форм, поєднавши сценічну видовищність з екранною.

Вектор наукових досліджень сценічно-екранної видовищності для нас є пріоритетним², тому і захист кандидатської дисертації Т. Совгири, і нещодавній вихід монографії викликали щирий інтерес.

Рецензована монографія презентує теоретичне осмислення форм взаємин естрадного та телевізійного мистецтва. Аналіз відносин телебачення й естради та чітке унаочнення різних форм їхньої взаємодії (проникнення, відштовхування, вплив) розкривають належну теоретичну підготовку автора, володіння відповідним категоріальним апаратом і методологією наукового дослідження.

Історіографічний розділ монографії демонструє глибоку обізнаність авторки щодо стану розробленості теми, підтверджує ґрунтовність опрацювання наукових і публіцистичних джерел. Варто звернути увагу на підхід Т. Совгири до огляду літератури, що презентує не лише традиційну дифірампність наукових здобутків, а й елементи критики та навіть іронії в аналізі окремих праць.

На прикладі телебачення й естради автор аргументовано розкриває універсальні для мистецтва процеси взаємодії (II розділ монографії), що надалі може слугувати матеріалом для мистецтвознавчих розвідок і принципів узагальнень щодо міжмистецьких процесів і феноменів. Т. Совгира аналізує та характеризує специфічні ознаки та властивості естради й телебачення як культурно-мистецьких форм ХХ століття, що послугували підґрунтям для їхньої інтеграції в явищі телестради.

Досліджуючи два види мистецтва в контексті їхнього потенційного синтезу (III розділ монографії), автор виявляє особливості сценічної естради, що сприяють її взаємодії з телебаченням: відкритість, імпровізаційність, пряме спілкування з глядачем, одночасність презентації та сприйняття художнього твору. Дослідниця здійснює ґрунтовний аналіз естрадно-телевізійних жанрів, розкриваючи весь діапазон форм взаємодії естради й телебачення.

У полі зору Т. Совгири опиняються два проблемних науково-творчих кола. Перше – це естрадні жанри та форми, перенесені на телеекран чи запозичені телебаченням для екранної інтерпретації (авторка називає це «естрадою на телебаченні»). Передусім це трансляції (репортаж з місця події в момент її звершення без попереднього запису, що фіксує миттєвість сценічного й екранного варіантів естрадного дійства) та адаптації або екранні версії, характерною рисою яких є незбіг часу естрадного номера, концерту чи вистави з часом їхнього екранного існування (естрадне дійство знімають заздалегідь на сцені та готують до виходу

² Станіславська, К.І., 2016. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: НАКККіМ ; Станіславська, К.І., 2007. Особливості існування музики на телебаченні. *Мистецтвознавчі записки*, 11, с.55-62 ; Станіславська, К.І., 2009. Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, с.67-72 ; Станіславська, К.І., 2013. Феномен талант-шоу на сучасному телебаченні. *Культура і сучасність*, 2, с.89-96 ; Станіславська, К.І., 2017. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 21, с.90-93.

на екран з використанням виражальних засобів кіно- та художніх можливостей телемистецтва).

Друге науково-проблемне коло, досліджене авторкою, – це прояви, традиції, жанрово-стильові особливості естрадного мистецтва, використані телебаченням у процесі виробництва оригінального екранного продукту («телевізійна естрада»). Т. Совгира досліджує, якими прийомами, засобами, методами телебачення досягає в таких передачах естетики естради.

Безумовним плюсом роботи у практично-аналітичній частині є залучення широкої української джерельної бази (телевізійних програм, передач і телешоу, вироблених національним телебаченням за часів незалежності). Приємним бонусом видання є кольорові додатки, що дозволяють інформативно та емоційно унаочнити окремі положення дослідження.

Т. Совгира завершує монографію висновком, що естраду й телебачення поєднує передусім фактор невинного руху та розвитку, який логічно віддзеркалюється на безперервній еволюційності інтеграційного феномену телеестради. А сама книга, нам здається, успішно продовжує рух наукової думки в царині проблематики сучасної видовищності.



Наукове видання

Scientific publication

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**Серія:
Сценічне мистецтво**

**Series
in Stage Art**

Науковий журнал

Scientific journal

2019 Том 2 № 2

2019 Volume 2 No 2

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К. В.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K. V.

Літературний редактор
Богущ І. О.

Literary editor
Bogush I. O.

Редактор англomовних текстів
Діброва В. А.

English texts editor
Dibrova V. A.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О. В.

Technical editing
And computer layout
Berezhna O. V.

Підписано до друку: 18.12.2019. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,61. Обл. др. арк. 7,66.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4016

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4016 від 09.10.2014