

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

# ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2021**

Том  
Vol. **4**

№ **1**

---

*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 обговорюють питання науки та практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватися і піддаватися 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 № 13 від 17.05.2021 р.)*

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

---

**Головний редактор**

**Катерина Юдова-Романова** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Відповідальний секретар**

**Тетяна Совсира** – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Члени редакційної колегії**

**Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Гончарова** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Тетяна Гуменик** – доктор філософських наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Аліна Підліська** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мартина Петрика** – доктор мистецтвознавства, доцент (Вільнюський університет, Литовська Республіка).

**Голова редакційної ради**

**Сергій Безлюбенко** – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Члени редакційної ради**

**Фадель Альмуфайл** – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театального мистецтва, Держава Кувейт); **Наталія Владимірова** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Олександр Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Неллі Корнієнко** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України (Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Ігор Юдкін** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

**Рецензенти**

**Олена Абрамович** – кандидат педагогічних наук, доцент (Київський університет культури); **Тетяна Бойко** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв); **Ганна Веселовська** – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); **Марина Гринишина** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); **Валентина Сосіна** – кандидат педагогічних наук, професор (Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського); **Вікторія Стрельчук** – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури); **Олена Сусленська** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого); **Тетяна Чурпіна** – кандидат педагогічних наук, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв).

---

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

---

**Найменування органу реєстрації  
друкованого видання**

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

**ISSN**

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

**Рік заснування**

2018

**Періодичність**

2 рази на рік

**Засновник/адреса**

Київський національний університет культури і мистецтв,  
вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

**Адреса редакційної колегії**

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

**Видавництво**

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

**Сайт**

artonscene.knukim.edu.ua

**E-mail**

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

**Телефон**

+38(050)3812292

*За точність викладених фактів та коректність  
цитування відповідальність несе автор*

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2021  
© Автори, 2021

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 № 13 от 17.05.2021 г.)*

В соответствии с приказом Министерства образования и науки Украины № 420 от 15.04.2021 научный журнал включен в категорию «Б» Перечня научных профессиональных изданий Украины, в которых могут публиковаться результаты диссертационных работ на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук в области знаний «Искусствоведение» со специальности 026 «Сценическое искусство»

---

**Главный редактор**

*Екатерина Юдова-Романова* – кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина).

**Ответственный секретарь**

*Татьяна Совгира* – кандидат искусствоведения (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина).

**Члены редакционной коллегии**

*Оксана Гарачковская* – доктор филологических наук, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); *Елена Гончарова* – доктор культурологии, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); *Татьяна Гуженюк* – доктор философских наук, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); *Алина Пидлипская* – кандидат искусствоведения, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); *Мартинас Петрикас* – доктор искусствоведения, доцент (Вильнюсский университет, Литовская Республика).

**Председатель редакционного совета**

*Сергей Бездубенко* – доктор философских наук, профессор, почетный академик Национальной академии искусств Украины (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина).

**Члены редакционного совета**

*Фадель Альмуфайл* – доктор философии по педагогическим наукам (Высший институт театрального искусства, Государство Кувейт); *Наталья Владимирова* – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины (Национальная академия искусств Украины, Украина); *Александр Клековкин* – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины (Национальная академия искусств Украины, Украина); *Нелли Корниенко* – доктор искусствоведения, профессор, академик Национальной академии искусств Украины (Национальный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Украина); *Игорь Юдкин* – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины (Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского Национальной академии наук Украины, Украина).

**Рецензенты**

*Елена Абрамович* – кандидат педагогических наук, доцент (Киевский университет культуры); *Татьяна Бойко* – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник (Киевский национальный университет культуры и искусств); *Анна Веселовская* – доктор искусствоведения, профессор (Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины); *Марина Гринишина* – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник (Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины); *Валентина Сосина* – кандидат педагогических наук, профессор (Львовский государственный университет физической культуры имени Ивана Боберского); *Виктория Стрельчук* – кандидат педагогических наук, профессор (Киевский университет культуры); *Елена Сусленская* – кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого); *Татьяна Чурпита* – кандидат педагогических наук, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств).

---

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

---

**Наименование органа регистрации печатного издания**

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

**ISSN**

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

**Год основания**

2018

**Периодичность**

2 раза в год

**Основатель/адрес**

Киевский национальный университет культуры и искусств,  
ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133

**Адрес редакционной коллегии**

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

**Издательство**

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

**Сайт**

artonscene.knukim.edu.ua

**E-mail**

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

**Телефон**

+38(050)3812292

*За точность изложенных фактов и корректность цитирований ответственность несет автор*

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2021  
© Авторы, 2021

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  
(Minutes No 13 from 17.05.2021)*

According to the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 420 from 15.04.2021 scientific journal is included in category “B” of the List of scientific professional publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations for the degree of Doctor and Ph.D. in knowledge “Art” specialty 026 “Stage Art”

---

**Editor in Chief**

**Kateryna Iudova-Romanova** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Executive Secretary**

**Tetiana Sovhyra** – Ph.D. Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Editorial Board**

**Oksana Harachkovska** – Doctor of Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Honcharova** – Doctor of Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Tetiana Humeniuk** – Doctor of Philosophy, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Alina Pidlypska** – Ph.D. in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Martinas Petrykas** – Doctor of Arts, Associate Professor (Vilnius University, Republic of Lithuania).

**Chairman of the Editorial Council**

**Serhii Bezklubenko** – Doctor of Philosophy, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Members of the Editorial Council**

**Fadhel Almuwail** – Doctor of Philosophy in Pedagogical Sciences (Higher Institute of Theater Arts, the State of Kuwait); **Nataliia Vladymyrova** – Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Oleksandr Klekovkin** – Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelly Kornienko** – Doctor of Arts, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (National Center of Theatre Art for Les Kurbas, Ukraine); **Ihor Yudkin** – Doctor of Arts, Senior Researcher, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylskiy of the National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine).

**Reviewers**

**Olena Abramovych** – Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Tetiana Boiko** – Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts); **Hanna Veselovska** – Doctor of Arts, Professor (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine); **Maryna Grynyshyna** – Doctor of Arts, Senior Researcher (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine); **Valentyna Sosina** – Ph.D. in Pedagogical Sciences, Professor (Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskii); **Viktoriiia Strelchuk** – Ph.D. in Pedagogical Sciences, Professor (Kyiv University of Culture and Arts); **Olena Suslenska** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University); **Tetiana Churpita** – Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts).

---

*The scientific journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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 Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

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

artonscene.knukim.edu.ua

artonscene@knukim.edu.ua

iudovakateryna@gmail.com

+38(050)3812292

## ЗМІСТ

## ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

<b>Марина Гринишина, Юлія Раєвська, Микола Боклан</b>	Презентація театрального сюрреалізму: «Убю-король, або Поляки» Альфреда Жаррі (1896)	8
<b>Ольга Верховенко</b>	Особливості жіночого балетного виконавства 1970–1980-х рр. (на прикладі сценічної діяльності Т. Литвинової та С. Приходько)	17
<b>Ділявер Османов, Микола Артюшенко, Дар'я Миколенко</b>	Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва у дзеркалі окремих персоналій	28
<b>Катерина Юдова- Романова</b>	Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації	39

## ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

<b>Тетяна Совгира</b>	Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного образу	55
<b>Ольга Шлемко</b>	Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» як діалог культур	65

## СОДЕРЖАНИЕ

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

<b>Марина Гринишина, Юлия Раевская, Николай Боклан</b>	Презентация театрального сюрреализма: «Убю-король, или Поляки» Альфреда Жарри (1896)	8
<b>Ольга Верховенко</b>	Особенности женского балетного исполнительства 1970–1980-х гг. (на примере сценической деятельности Т. Литвиновой и С. Приходько)	17
<b>Дилявер Османов, Николай Артюшенко, Дарья Миколенко</b>	Киевский муниципальный академический театр оперы и балета для детей и юношества в зеркале отдельных персоналий	28
<b>Екатерина Юдова- Романова</b>	Экспериментальное сценическое пространство: проблемы классификации	39

## ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

6

<b>Татьяна Совгира</b>	Проблемы внедрения новейших цифровых технологий («искусственного интеллекта») в процессе создания роботизированного сценического образа	55
<b>Ольга Шлемко</b>	Международный фестиваль женских монодрам «Мария» как диалог культур	65

## CONTENTS

## ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<b><i>Maryna Grynyshyna, Julia Raevska, Mykola Boklan</i></b>	Presentation of the Theatrical Surrealism: Alfred Jarry's "Ubu-King, or the Polishers" (1896)	8
<b><i>Olha Verkhovenko</i></b>	Peculiarities of Women Ballet Performance 1970–1980s. (on the Example of Stage Activities of T. Lytvynova and S. Prykhodko)	17
<b><i>Diliaver Osmanov, Mykola Artiushenko, Daria Mykolenko</i></b>	Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theatre for Children and Youth in the Mirror of Individual Personalities	28
<b><i>Kateryna Iudova- Romanova</i></b>	Experimental Stage Space: Problems of Classification	39

## PROBLEMS OF PRACTICE

<b><i>Tetiana Sovhyra</i></b>	Problems of Introducing Digital Technologies ("Artificial Intelligence") in the Process of Creating Robotic Stage Image	55
<b><i>Olga Shlemko</i></b>	"Mariia" International Women Monodram Festival as a Dialogue of Cultures	65

DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234229

UDC 792.2:7.037.5

**PRESENTATION OF THE THEATRICAL SURREALISM:  
ALFRED JARRY'S "UBU-KING, OR THE POLISHERS" (1896)****Maryna Grynshyna<sup>1a</sup>, Julia Raevska<sup>2a</sup>, Mykola Boklan<sup>3b</sup>**<sup>1</sup> Doctor in Art Studies, Senior Researcher;

e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

<sup>2</sup> Scientific Researcher; e-mail: yulia.raevskaya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5332-4533<sup>3</sup> National Artist of Ukraine; e-mail: boklan1963@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7550-245X<sup>a</sup> National Academy of Art of Ukraine Modern Art Research Institute, Kyiv, Ukraine<sup>b</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

**The purpose of the article** is to determine the benchmark of the vanguard theatrical movement, which European art criticism reasonably recognized the "Ubu-king, or the Polishers" after Alfred Jarry's tragicomedy, performed in Paris, in the "L'Oeuvre" theatre, managed by Orillien-Marie Lunier-Poe (1896). This performance prompted the playwright to create a new theatrical theory, where the European stage traditional attributes, such as a scenic space, dramatic action organization and acting, have been rethought. Jarry outlined his theory in several articles ("Ubu-king program", "About the inexpediency of the theatrical in the theatre", "Answer on the question about the dramatic art", etc.) and a book "Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien" ("Gestures and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician") (1898, pub. 1911). At the same time in the field of the French culture itself this performance presented the surrealism – one of the powered (in the aesthetic-&artistic sense) historic avant-garde branches. "Ubu-king or the Polishers" stylistic successor was Guillaume Apollinaire's "Tiresias Nipples", in 1917 showed by one of the surrealist pioneers Pierre Albert-Biraud in the Paris stage laboratory "Art and Liberty". **The research methodology** combines elements of the historical-reconstructive and the structural-analytic methods. **The scientific novelty** of the article means the introduction into the scientific use of the Ukrainian theatre researching "one of the most extraordinary French down poet's" (Esslin) a little explored creativity and formation of the clearer understanding of the theatrical surrealism rising. **Conclusions.** Ukrainian theatre studies yet haven't filled the gap regarding the formation of the historical avant-garde culture. Meanwhile, it's an important part of the general cultural process; therefore its study is necessary for the more objective understanding and more resultative using of the achievements of the contemporary Ukrainian stage.

**Keywords:** Alfred Jarry; Orillien-Marie Lunier-Poe; symbolism; surrealism; tragicomedy; guignol aesthetics; puppet style; heraldic decoration; moving abstraction

**Formulation of the problem**

Timeliness of referring to the Jarry's personality as the European theatrical avant-garde, in particular surrealism, forerunner as well as unsolved problems, common for



the entire post-soviet art-studies space (for example, lack of the common system of the ideological and artistic coordinates and clear contextual references, inarticulate periodization) are becoming evident when someone realizes that the contemporary Russian theatre researches prefer a literary position (presented first of all by the Doctor of Philology E. Galtsova), where surrealism is limited to the purely philological exercises by Andre Breton's group. Meanwhile the theatrical origins of the artistic movement, related to the creativity of Alfred Jarry and his direct follower and term's inventor Guillaume Apollinaire, are ignored. Therefore the purpose of the article is to determine the benchmark of the vanguard theatrical movement, which European art criticism reasonably recognized the "Ubu-king, or the Polishers" after Alfred Jarry's tragifarce, performed in Paris, in the "L'Oeuvre" theatre, managed by Orillien-Marie Lunier-Poe (1896). This performance prompted the playwright to create a new theatrical theory, where the European stage traditional attributes, such as a scenic space, dramatic action organization and acting, have been rethought. At the same time in the field of the French culture itself this performance presented the surrealism – one of the powered (in the aesthetic-&artistic sense) historic vanguard's branches. "Ubu-king or the Polishers" stylistic successor was Guillaume Apollinaire's "Tiresias Nipples", in 1917 showed by one of the surrealist pioneers Pierre Albert-Biraud in the Paris stage laboratory "Art and Liberty".

### Analysis of the previous researches and publications

Creativity of Alfred Jarry (1873–1907), on Martin Esslin (2010, p.352) opinion, one of the most extraordinary and eccentric French "damn poet", until now hasn't become the subject of the Ukrainian theatreology special researches. However no study on the theatrical avant-garde topic can ignore his personality and the only one lifetime production of the first play from the trilogy about daddy Ubu. Among the books of the XXI century beginning let's mark G. Veselovska's monography "Ukrainian theatrical avant-garde" (2010) and A. Klekovkin's lexicon "Theatrica" (2012). Meanwhile, even these fundamental scientific works aren't enough to fill the modern theatrical culture lacuna, artificially created in old days.

### The main material presentation

Between 1950s and 1960s Eugen Ionesco (1962, p.222), recognized *anti-drama* creator, talking about the "great artistic revolution of the literature and thoughts, started in 1915 – 1920 and continues to this day", added surrealism to the list of its presentation markers among the scientific discoveries, psychological renovations and abstract art. In 20 years these statements of the leading absurdist were heeded by the researches of the newest (that is, unrealistic or non-mimetic) theatre formation. True, they suggested looking for the dramatic origins of the surrealist movement somewhat earlier – at the end of the 19<sup>th</sup> century, when one of the types of the French theatrical symbolism was directed towards "irrational and irreverent, as if the teasing was hidden in its very primary formula. After the symbolistic poetry [...] unrealistic theatre openly called for turning reality into a dream or a nightmare in a sharp-satirical

view”, – said, for example, John Styan (2003, p.65), meaning tragifarce “Ubu-king, or the Polishers” by Alfred Jarry, in 1894 first presented by the author to the visitors of the famous writer Rashild (Marguerite Emery) literary salon. With this work, American scientist considered, the 21-year-old author “found the way, how to overcome, on one hand, the down-to-earth realism, on the other hand, romantic overestimation of the own capabilities, which characterized some symbolists”.

Instead of this, Jarry himself (2002, p.148) claimed to have argued only with “Peer Gynt” by Great Sly Heinrich Ibsen and complained that this battle of his “Ubu-king” with the former naturalist and present neoromantic just went unnoticed by the contemporaries. He simply didn’t pay attention to the other authors, and yet “prosaic drama in five acts”, where “there was nothing symbolic” (Kosikov comp., 2002, p.479), was brought to the French stage just by symbolists – writers of the respected “Mercur de France”, where famous journalist, publisher and Marguerite Emery’s husband Alfred Walett published the “Ubu-king” in 1896. Even more, to the publication of the extremely original in form and absolutely uncompromising in content dramatic pamphlet by not long ago an unknown author responded the masters of the mostly politically neutral and asocial art movement (in particular, Remy de Gourmont, Stefané Mallarmé, Catulle Mendes, Emile Verhaeren) – the *belle époque* worldview exponents and creators of its culture, whom Jarry didn’t respect too much. Their support, in turn, helped Rashild to persuade artistic director of the “L’Oeuvre” theatre to add “Ubu-king” to the repertoire. However, after reading the text and noticing the recommendations of his literary secretary (part-time actor and substitute director of the troupe) for the future performance Lunier-Poe was completely disoriented. On one hand, he refused to perform the play, which didn’t belong to any literary form, known then” (Guitry, 1999, p.237), and offered Jarry to perform it himself, on the other hand, was about to play the obviously travesty main character as tragic (Jarry, 2002, p.149).

On the 9<sup>th</sup> of December 1896 there was a dress rehearsal, where, attracted by advertising, gathered *all of Paris*. Before the performance started, “small black man in suit not for growth, combed a-la Bonaparte, with pale face and dark, ink-like or deep puddle-like eyes” climbed to the cathedra, set in front of the curtain, and “dryly and firmly” delivered a speech (Rashild, 1928, p.71). Jarry warned the public, that the presented spectacle would be similar to the performance of a fair guignol, where the main character – “ordinary puppet” that one of his teachers turned into “by the will of a schoolboy” – would embody all that is comical and ugly in our world. With the same aim “some actors for two nights” [...] rejected their own faces” and “hid under the protection of a mask to be as accurate as possible, expressing the inner self, the very soul of those dolls”, that would appear in front of the hall “in human growth”. Because, according to the author, stage events took place “in Poland, or simply nowhere”, the theatre manufactured the decorations, which perfectly matched the play’s spirit – on one hand, placed it “in kind of timeless eternity, which made it possible, for example, to shoot with a revolver a thousand god knows what year, on the other hand, allowed the doors to open into the snowy plains under the blue sky, a peaceful fireplace with a heavy clock to turn into the secret passage, and palm trees to bloom under the bed’s canopies for feeding small elephants nesting on shelves”. Also the public had to prepare for that “some of the main characters, for example, monsieur Ubu or Tsar, would

fill the stage space themselves”, riding the cartoon horses, which, Jarry complained, “theater workers painted all last night”. Finally, “to achieve a full correspondence of puppet theatre, it was extremely important to accompany the performance with a real fair music, for which were found trumpets, gongs and one-string tiny violets”. However, due to the lack of time, the orchestra wasn’t formed from them, so “pianos and timpani” had to successfully deal with “all the play’s themes” (Jarry, 2002, p.85-86).

After Jarry finished his speech the curtain parted and the public saw the stage, completely covered with a black row and as if connected to the hall through the switched off ramp. Spectacle’s space was formed by Paul Sérusier and Pierre Bonnard – a symbolistic art-group “Nabis” founders, who tried at the same time to visually convey the travesty-farcical style of the play and to show in maximum economic way the plenty of the acting places (Ubu couple’s apartment, king’s palace, peasant hut, casemate in the fortress, Moscow Tsar chambers, Polish military camp, mountain cave, etc.), which, moreover, were in different latitudes. So the scenery “resembled a child’s drawing: a house, a street and even a heat tropics or arctic zone were on stage simultaneously. Apple-tries blossomed under the blue sky on the backstage; against the blue sky were a fireplace and a closed window. Noisy, bloodthirsty drama’s characters were acting in this space. A bed was painted on the left side, a bare tree stood at its foot, it was snowing. Palm trees grew on the right, doors opened against the heaven, next to the door was hanged a skeleton. Respectable gentleman in the evening suit trifled on tiptoe by the stage and before the every episode clung on the nail a new poster, indicating the place of action” (Symons, 1906, p.161). Next character appearance on the stage through the opened doors of the fireplace was accompanied by a new music theme, played by a small orchestra, hidden in the coulisses and conducted by a composer Claude Terrasse.

Declaring in advance about the puppet-guignol style of his play and the performance after it, their creator seemed to have previously denied anyone’s claims about the plausibility of the plot and vitality of the characters instead making possible the use of forms of travesty, alienation and abstraction, of farcical outrageous techniques, grotesque exaggeration, sharp stage caricaturing. Actors in masks, projected by Jarry, moved and gesticulated on stage as if the puppets, controlled by a puppeteer, or the mechanic devices. When the characters passed through the fireplace doors it meant they wandered through the dungeon or forest and mountain paths, visited Russia or Poland; the outstretched fingers of the actor’s hand pointed to the prison gates; in the fourth act the cavalry attack was depicted by the actors with the horse’s heads, attached to their chests; in the third act, scaring the audience, forty accordingly dressed mannequins in human growth, representing kingdom’s noblemen, financials and officials, were thrown into the stalls, as if into the failure. Very simply but ingenious were solved numerous mass scenes: in some the actors echoed behind the coulisses to make an impression of the loud speech, hum of voices in the crowd, in some (the military ones) alone soldier imitated a whole army.

Absurdity, according to the playwright, cultivated by the French society of that time, reached its apogee in the stage existence of the play’s main character. Daddy Ubu (Firmin Gémier) – fat potbelly with a bald peach-shaped head – hid his face under the mask with an elephant trunk, bald head – under a cauldron hat, which he, becoming a king, covered by a crown. A cane was sticking out of the right pocket of his pants,

a bottle dangled on the belt, and the state scepter was replaced by a toilet brush. His stage behavior was marked by strange, as if uncoordinated, movements and monotone speech without modulations and accents – experienced performer seemed to justify in every way Jarry's statement that Ubu was just a *geste potachique*, that is, the subject of a school mockery of a hated teacher. However, in the introductory speech the author not in vain allowed ironically "to see in monsieur Ubu as many hidden senses as anyone wanted". Lover of the verbal obscenities and chatterbox who always spoke "only stupid phrases with the categoricalness and authority of barbarism" (Levesque, 1951, p.87), coward, troubled only of indigestion, "for the sake of an umbrella, a bonnet and a cloak to the very heels" (Rashild, 1928, p.71) suddenly became a murderer of the royal family, persuaded by the shrill and ignoble mammy Ubu (Louise France) in concierge dress and vulgar hat, decorated with feathers and flowers. However, pulling on with difficulty the royal mantle, until recently fanatically greedy and stupid *fat-belied Punchinello* turned into the cruel despot, who abolished law and justice in the country, thereby absolutizing power to gain an innumerable wealth, exterminated nobles, robbed bankers, extorted taxes from the people with a legion of the *petty extortioners*. "Let's gut the brains, squeeze the juices, cut the ears, shake out the finances and get drunk to death – here it is, life of a flay-flint, here it is, happiness of the Chief publican!" (Jarry, 2002, p.65) – "king Ubu, daddy Ubu [...] personifies the disgusting qualities, that are inherent in bankers, politicians, kings: incredible cynicism and lack of morality that reach the grotesque, instantaneous adaptability to the most incredible situations, pointless, endless, dumb chatter", – Emile Verhaeren (Behar, 2003, p.186) wrote.

"The most original, grandiose cartoon, ever created in the world" (Guitry, 1999, p.237) allegedly caused a loud scandal by dividing the Parisian cultural community into the two opposing camps. During the first two acts of the pre-premiere performance there were favorable applauses in the hall from time to time, and even on the endless *merdre*, which daddy Ubu – Gémier threw from the stage, the audience reacted quite good-naturedly. However, from the beginning of the third act the hall's patience ran out. Famous playwright Georges Courteline, jumping up from his seat and turning to the audience, seemed to give it a signal: "Don't you see that he is mocking us?" There is a noise in the hall. Honored literary critic Francisque Sarcey rises, definitely about to leave the theatre. "You are the old bastard!" – a lady shouts in his ear, frantically punching the arm of a chair. Jean de Tinan applauses and whistles at the same time. Ferdinand Herold, trying to calm down the audience, directs the light from behind the curtains to the stage, then to the hall. "Is this not a joke?" – Jules Lemaitre fearfully asks. "Echo de Paris" literary observer Henri Bauer loudly expresses his admiration. Shouts are heard: "This thing is stronger than Aeschylus!" "That is how you hissed Wagner!" Fernand Greg screams: "You and Shakespeare can't understand!" "You read him first, fool!" – someone immediately answers from the balcony. The hall is roaring for a quarter of an hour, and audience is about to rush to the stage, when suddenly Gémier comes to mind how you can stay safe: he begins to dance and is dancing the jig until the exhausted one falls on the prompter's booth. The stunned hall, coming to its senses, explodes with applause, and the performance ends well (next day, on the 10<sup>th</sup> of December, when the official premiere will take place, Gémier will put in his pocket the conductor's horn and apply it as soon as the hall will make a noise or whistle)" (Kosikov comp., 2002, p.480-481).

However, the tricks of the lead actor didn't affect the Parisian reviewers, who reacted to the "L'Oeuvre" theatre performance purely negatively – as to a vulgar and unsuccessful mystification. An influential "Figaro" reviewer called the spectacle very boring, but capable of "overthrowing the symbolist dictatorship" (Stain, 2003, p.70). Popular literary newspaper "Le Gil Blas" observer stated, that "honoring of the "Ubu-king" text" would mean "contempt for its readers". "In the past the play wouldn't end, apparently our parents were smarter and perhaps more energetic than us", – wrote his colleague from the "Le Soleil". Francisque Sarcey, unofficial head of the French critical guild, who left the theatre one of the first "together with common sense, which was neglected there", expressed his anger in the "Le Temps": "It was an obscene deception that deserved only a scornful silence!" (Zinger, 1990, p.170). "Le Golois" insisted: "We need an immediate disinfection!" (Kosikov comp., 2002, p.481). So, despite the opinion of even the respected, but few supporters of Jarry's play (for example, Catulle Mendès, Henri Bauer, Gustav Khan), that those night took place a great event for the French theatre, Lunier-Poe, irritated by the failure of the play, which damaged the theatre reputation and brought the financial losses, stopped all the contacts with the "Ubu-king" author.

In subsequent years Jarry many times tried to explain French critics the meaning of those dramatic and scenic innovations that he laid in his play. His efforts were in vain, instead in the articles of 1896 – 1900 ("Ubu-king program", "About the inexpediency of the theatrical in the theatre", "Answer on the question about the dramatic art", etc.) was finally formulated an *abstract theatre* program, unprecedented for the European stage of that time. The work, titled at the same time pathetic and ironic "Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien" ("Gestures and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician") (1898, pub. 1911), presented to the artistic community a newly invented pseudoscience *pathaphysics*, designed "to study laws, that govern exceptions and tend to the concepts of another world, that complements our". Its subject was "the world which we can and, probably, should see instead of usual".

According to Jarry (2002, p.346-348), *abstract theatre* was a self-sufficient, self-directed stage art. Its scenic *reality*, formed under the grotesque and paradox laws, had to contradict the everyday life. Dramatist listed several ways of its creation: to fill the space of the spectacle by the *one-person* symbols, its unusual *heraldic* decoration, and existence of the *moving abstracts*. Jarry named his Ubu an example of the *moving abstract*, irrational, synthetic, universal personage, whose characteristic features represented the six main positions of the puppet theatre character. Joining the Maurice Maeterlinck's idea of the *motionless theatre*, he demanded from the French actor the *unlimited* plasticity and *unconditional* playing, that was, the ability to create a personage only with the help of makeup, mask and light.

Thus Alfred Jarry's "Ubu-king" "anticipated many forms of the "subversive art" – Dadaism, surrealism, absurd theatre", however, Martin Esslin (1999, p.359) insisted that "its direct influence, not counting the sensation and scandal, was rather weak". At the same time, on our opinion, it's worth considering the only exception to this statement, namely the farce "Tiresias Nipples" by Guillaume Apollinaire, the work on which the future inventor of the theatrical surrealism began in 1903 – the year of his personal acquaintance with the "Ubu-king" author. In 1917 "no less bright and extravagant play" (Esslin, 2010, p.355) was presented in the Paris stage laboratory "Art and Liberty" by



Pierre Albert-Biraud, one of the surrealistic theatrical movement' pioneers. The spectacle caused no less scandal than the longtime "Ubu-king" premiere and marked the beginning of the very fruitful "surrealistic decade" of the French scene.

**Scientific novelty of the article** means:

1. the introduction into the scientific use of the Ukrainian theatre researching "one of the most extraordinary French down poet's" (Esslin) a little explored creativity;
2. the presentation of the basic postures of Alfred Jarry's "Abstract Theatre" concept;
3. the establishment of the direct following of Alfred Jarry's scenic innovations and surrealistic drama and theatre proposals, contained in Guillaume Apollinaire's play "Tiresias Nipples" and Pierre Albert-Biraud spectacle after it;
4. formation of the clearer understanding of the theatrical surrealism rising.

### Conclusions

Ukrainian theatrology for a long time was forcibly on the margins of the worldwide humanitarian and socio-cultural issues. Now slowly, but steadily this artificially created lacuna is filling. So finding out the ways of forming the theatrical culture of the historical avant-garde, which is a significant part of the general cultural progress of the 20<sup>th</sup> century, is necessary for the more objective understanding and effective use of the achievements of the contemporary Ukrainian theatre.

### REFERENCES

- Behar, H., 2003. *La Dramaturgies d'Alfred Jarry* [The Dramaturgies of Alfred Jarry]. Paris: Honore Champion.
- Esslin, M., 1999. *Teatr na rubezhe vekov (1890–1920)* [Theater at the turn of the century (1890–1920)]. In: J.R. Brown ed., *Illustrirovannaia istoriia mirovogo teatra* [Illustrated history of world theater]. Moscow: Iskusstvo.
- Esslin, M., 2010. *Teatr absurda* [Theater of the absurd]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony.
- Gitri, S., 1999. *Alfred Zharri* [Alfred Jarry]. In: *Memuary shulera i drugoe* [Memoirs of a Sharpie and more]. Translated from French by O.V. Zakharova. Moscow: Iskusstvo.
- Ionesco, E., 1962. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- Klekovkin, O.Iu., 2012. *THEATRICA: leksykon* [THEATRICA: lexicon]. Kyiv: Feniks.
- Kosikov, G. comp., 2002. *Neskolko shtrikhov k portretu Alfreda Zharri* [A few touches to the portrait of Alfred Jarry]. In: Jarry, A. *Ubu-king and other works* [Ubu-king and other works]. Translation: N. Mavlevich. Moscow: B.S.G-Press.
- Levesque, J.-H., 1951. *Alfred Jarry*. Paris: Seghers.
- Rachilde, 1928. *Alfred Jarry ou le Surmâle des Lettres* [Alfred Jarry or the Supermale of Letters]. Paris: Bernard Grasset.
- Stain, D.L., 2003. *Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi* [Modern drama in theory and theatrical practice]. In: *Symvolizm, siurrealizm i absurd* [Symbolism, surrealism and absurdity]. Translated from English N. Kozak. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv.
- Symons, A., 1906. *Studies in Seven Arts*. London: Archibald Constable and Company. [online] Available at: <<https://archive.org/details/studiesinsevenar00symuoft/page/n3/mode/2up>> [Accessed 03 February 2021].

Veselovska, H.I., 2010. *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Kyiv: Feniks.

Zharri, A., 2002. *Ubu-king and other works* [Ubu-king and other works]. Translation: N. Mavlevich. Moscow: B.S.G.-Press.

Zinger, G., 1990. Tragifarsy Alfreda Zharri [Alfred Jarry's Tragiphars]. *Teatr*, 9, pp.168-180.

## ПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО СЮРРЕАЛІЗМУ: «УБЮ-КОРОЛЬ, АБО ПОЛЯКИ» АЛЬФРЕДА ЖАРРІ (1896)

Марина Гринишина<sup>1а</sup>, Юлія Раєвська<sup>2а</sup>, Микола Боклан<sup>3б</sup>

<sup>1</sup> доктор мистецтвознавства, с. н. с.; e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

<sup>2</sup> науковий співробітник; e-mail: yulia.raevskaya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5332-4533

<sup>3</sup> народний артист України; e-mail: boklan1963@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7550-245X

<sup>а</sup> Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна

<sup>б</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета статті** – позначити вихідний пункт авангардистського театрального руху, яким європейське мистецтвознавство обґрунтовано визнало виставу 1896 р. за трагіфарсом Альфреда Жаррі «Убю-король, або Поляки» у паризькому театрі «Творчість» (очільник – Орільєн-Марі Люньє-По). Постановка спонукала автора п'єси до розробки нової театральної теорії, де переосмислювалися традиційні атрибути європейського кону – питання сценічного простору, організації драматичної дії, акторської гри. Альфред Жаррі виклав свою теорію в низці статей («Програма Короля Убю», «Про недоцільність театрального у театрі», «Відповідь на питання про драматичне мистецтво» тощо) та у книзі «Діяння та мовлення доктора Фаустроля, патафізика» (1898, опублік. 1911). У царині власне французької новітньої культури цей спектакль водночас презентував сюрреалізм – одну з потужних (в естетико-художньому сенсі) гілок історичного авангарду. Стильовим спадкоємцем «Убю-короля» стали «Цицьки Терезія» Гійома Аполлінера, у 1917 р. представлені П'єром Альбер-Біро – проводирем сюрреалістичного театру – у паризькій сценічній лабораторії «Мистецтво і свобода». **Методологія дослідження** базується на елементному поєднанні історико-реконструктивного та структурно-аналітичного методів. **Наукова новизна** полягає у введенні в науковий обіг українського театрознавства малодослідженої творчості «одного з найбільш неординарних французьких проклятих поетів» (М. Есслін) та у формуванні чіткішого уявлення про становлення театрального сюрреалізму. **Висновки.** Вітчизняне театрознавство донині не заповнило наукової лакуни щодо формування театральної культури історичного авангарду. Між тим вона є вагомою частиною загальнокультурного поступу ХХ ст., тож її вивчення конче потрібне для об'єктивного осмислення та результативного використання сценічних надбань сучасного вітчизняного театру.

**Ключові слова:** Альфред Жаррі; Орільєн-Марі Люньє-По; символізм; сюрреалізм; трагіфарс; естетика гільолю; маріонетковий стиль; геральдична декорація; крокуюча абстракція

**ПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО СЮРРЕАЛІЗМА:  
«УБЮ-КОРОЛЬ, ИЛИ ПОЛЯКИ» АЛЬФРЕДА ЖАРРИ (1896)****Марина Гринишина<sup>1а</sup>, Юлия Раевская<sup>2а</sup>, Николай Боклан<sup>3б</sup>**<sup>1</sup> доктор искусствоведения, с. н. с.; e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282<sup>2</sup> научный сотрудник; e-mail: yulia.raevskaya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5332-4533<sup>3</sup> народный артист Украины; e-mail: boklan1963@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7550-245X<sup>а</sup> Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, Киев, Украина<sup>б</sup> Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина**Аннотация**

**Цель статьи** – маркировать исходный пункт авангардистского театрального движения, которым европейское театроведение обоснованно признало спектакль 1896 г. по трагифарсу Альфреда Жарри «Убю-король, или Поляки» в парижском театре «Творчество» (художественный руководитель – Орельен-Мари Люнье-По). Постановка побудила автора пьесы разработать новую театральную теорию, в которой переосмысливались традиционные атрибуты европейских подмостков – вопросы сценического пространства, организации драматического действия, актерской игры. Альфред Жарри изложил свою теорию в серии статей («Программа Короля Убю», «Про бесполезность театрального в театре», «Ответ на вопрос о драматическом искусстве» и др.) и в книге «Деяния и речения доктора Фаустроля, патафизика» (1898, опублик. 1911). В области именно французской новейшей культуры спектакль одновременно презентовал сюрреализм – одну из мощных (в эстетико-художественном смысле) ветвей исторического авангарда. Стиливым наследником «Убю-короля» стали «Сосцы Терезия» Гийома Аполлинера, в 1917 г. представленные Пьером Альбер-Биро – пионером сюрреалистического театра – в парижской сценической лаборатории «Искусство и свобода». **Методология исследования** основана на элементарном соединении историко-реконструктивного и структурно-аналитического методов. **Научная новизна** заключается во введении в научный обиход украинского театроведения малоизученного творчества «одного из наиболее неординарных французских проклятых поэтов» (М. Эсслин) и в формировании более четкого представления о становлении театрального сюрреализма. **Выводы.** Отечественное театроведение по сегодняшний день не заполнило научной лакуны относительно формирования театральной культуры исторического авангарда. Между тем она является важной составляющей общекультурного прогресса XX в., потому ее изучение необходимо для более объективного осмысления и более результативного использования сценических обретений современного отечественного театра.

**Ключевые слова:** Альфред Жарри; Орельен-Мари Люнье-По; символизм; сюрреализм; трагифарс; эстетика гиньоля; марионеточный стиль; геральдическая декорация; шагающая абстракция



DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234233  
УДК 792.82(477-25)"197/198":7.071.2-055.2

## ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА 1970–1980-Х РР. (НА ПРИКЛАДІ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Т. ЛИТВИНОВОЇ ТА С. ПРИХОДЬКО)

Ольга Верховенко

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: olenkaverkhovenko.25@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5063-3306

Національний університет фізичного виховання і спорту України, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – вивчити сценічні здобутки провідних солісток столичної балетної сцени – Тетяни Литвинової та Світлани Приходько, які успішно працювали на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка впродовж 1970–1980-х років. **Методологія роботи** базується на таких методах дослідження: загальноісторичному (з метою вивчення історичних процесів, що відбувалися в мистецькому середовищі України впродовж останньої чверті ХХ ст.), історико-культурному (дає змогу дослідити динаміку розвитку виконавської культури танцівників), аналітичному (для опрацювання історіографічних джерел – культурологічної, мистецтвознавчої та театрознавчої літератури), системному (для систематизації відомостей щодо творчого становлення артистів Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка) та ін. **Наукова новизна** публікації полягає в тому, що в ній уперше розглянуто творчі доробки Т. Литвинової та С. Приходько, пов'язані з їх участю в новаторських постановках балетмейстерів останньої чверті ХХ століття. **Висновки.** Шлях у велике мистецтво для Т. Литвинової та С. Приходько відкрився на початку 1970-х рр. з приходом у балетну трупу Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Там до кінця 1980-х рр. вони творили під орудою провідних балетмейстерів того часу: А. Шекери, Г. Майорова, В. Литвинова та інших постановників. Виконавчій манері обох балерин були однаково близькими як ліричні образи (поезія романтичного світу – Одетта-Оділія, Жізель, Мірта, Біла Дама, Сильфіда, Польова русалка), так і партії, сповнені глибокого драматичного звучання (суперечливий світ людських пристрастей – Кармен, Ольга, Ширін, Фрігія, Зарема, Дівчина). До числа особливих сценічних перемог танцівниць увійшли престижні премії II Міжнародного конкурсу артистів балету в Москві, X Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Берліні (Т. Литвинова), Всесоюзного конкурсу балетмейстерів та артистів балету в Москві (С. Приходько).

**Ключові слова:** Т. Литвинова; С. Приходько; український балетний театр; класичний танець

---

### Постановка проблеми

1970–1980-ті рр. увійшли в історію вітчизняного балетного мистецтва як період художнього новаторства не лише в руслі композиторських і балетмейстерських шукань, а й у площині виконавської творчості. Саме в цей відрізок часу

з'явилося чимало балетних творів українських композиторів, наповнених оригінальним симфонічним змістом («Ольга», «Прометей» Є. Станковича, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза, «Спартак» А. Хачатуряна, «Чіполліно» К. Хачатуряна, «Дівчина і Смерть» Г. Жуковського та ін.). Сценічна реалізація останніх відбулася завдяки прагненню балетмейстерів-експериментаторів (А. Шекери, Г. Майорова, В. Литвинова, В. Федотова та ін.) віднайти влучні образні рішення та пластичні вислови. Не останню роль у цьому відіграла фахова діяльність балетних артистів, зокрема провідних солісток, що працювали на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (далі – Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка). У цьому контексті варто насамперед згадати постаті відомих танцівниць театру, які працювали впродовж 1970–1980-х років. Серед них представниці старшого покоління (В. Калиновська, А. Лагода, Н. Руденко, Л. Сморгачова, Е. Стебляк, Н. Уманова) і талановита молодь (Р. Хілько, Т. Таякіна, Г. Кушнірова, Т. Боровик, Т. Білецька, І. Задаянна), творчість яких позначилася появою яскравої галереї нових і добре відомих балетних образів.

Поважне місце серед виконавців 1970–1980-х рр. посіли творчі постаті балерин Тетяни Литвинової та Світлани Приходько, персоналії яких, на жаль, тривалий час залишалися маловідомими для сучасного покоління українських мистецтвознавців.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

18

Заявлену в статті тематику – особливості жіночого балетного виконавства Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка 1970–1980-х рр. – неодноразово обговорювали сучасні українські дослідники, зокрема В. Захарова (2018, с.268-273), А. Підлипська (2018, с.314-317), Н. Семенова (2012, с.189-198), які відтворили панораму спадкоємності мистецьких поколінь, визначили стилістичні маркери в балетному виконавстві артисток Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка; систематизували творчий добуток жінок – танцівниць, педагогів, балетмейстерів, висвітлили їхню роль у становленні вітчизняної школи балету; проаналізували хореографічні образи, створені українськими балеринами, зокрема, розглянули пластичне втілення окремих партій. Заразом постаті Т. Литвинової та С. Приходько залишалися поза колом наукових зацікавлень вітчизняних мистецтвознавців. Згадку про балерин можна знайти лише в монографіях Ю. Станішевського, таких як «Балетний театр України: 225 років історії» (2003), «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (2002), та довіднику, укладеному В. Туркевичем, «Хореографічне мистецтво України в персоналіях» (1999).

Джерелом для підготовки цієї публікації стали відгуки й рецензії радянських театрознавців на події культурного життя Києва 1970–1980-х рр. – М. Кухарчука (1982, с.6-7), М. Варзацької (1987, с.10-12), а також коментарі та спогади педагогів-репетиторів, які працювали з Т. Литвиноюю та С. Приходько (Лукашова, 1977, с.11-12; Стебляк, 2000).

**Мета роботи** полягає у вивченні сценічних здобутків провідних солісток столичної балетної сцени – Тетяни Литвинової та Світлани Приходько, які успішно працювали на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка впродовж 1970–1980-х років.

### Виклад основного матеріалу

Заслужена артистка України Тетяна Литвинова (дів. Чередниченко) народилася 1948 р. у Донецьку. Балету почала навчатися в ранньому дитинстві у місцевому центрі дитячого дозвілля – Палаці піонерів. Чудові природні дані дали змогу Т. Литвиновій вступити до Київського хореографічного училища, де вона здобула фахову хореографічну освіту.

Одразу після закінчення спеціалізованого осередку в 1967 р. Т. Литвинова повернулася на малу Батьківщину – у Донецький ДАТОБ, однак протанцювала на його сцені лише рік. 1968 р. вона виїхала в Москву, де потрапила до складу Державного хореографічного концертного ансамблю «Молодий балет» під керівництвом Ігоря Моїсеєва (тепер – Державний академічний ансамбль народного танцю імені І. Моїсеєва). Там артистка набула цінного практичного досвіду сценічної роботи з відомими у СРСР педагогами й балетмейстерами – А. Мессерером, І. Моїсеєвим, К. Голейзовським та іншими діячами хореографічного мистецтва. Заняття під їх керівництвом сприяли професійному зростанню балерини, стимулювали її на самостійні творчі пошуки.

1971 р. Т. Литвинова повернулася в Україну, де пройшла відбір до балетної трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Розпочавши творчий шлях у кордебалеті, вона під орудою досвідченого педагога-репетитора І. Лукашової досить швидко опанувала сольні партії. Першою провідною роллю для неї стала Фея Бузку в «Сплячій красуні» П. Чайковського. Після неї до репертуару артистки ввійшли й інші образи: Жізель, Мірта («Жізель» А. Адана), Кітрі («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Сильфіда (однойменна вистава Х. Левенсхольда), Біла Дама («Раймонда» О. Глазунова), Польова русалка («Лісова пісня» М. Скорульського), Ольга (однойменна вистава Є. Станковича), Магнолія («Чіполліно» К. Хачатуряна), Королева-мачуха («Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського) та інші партії. За визначенням В. Туркевича (1999, с.122), виконавську манеру артистки вирізняли «академічна строгість, чистота арабеску та надзвичайна пластичність». М. Кухарчук (1982, с.7) наголошував на лірико-романтичній спрямованості сценічних утілень Т. Литвинової, яка реалізовувалася завдяки «вишуканій красі арабесків, атитюдів, жете».

Однією з найкращих сценічних робіт артистки стала партія Одетти-Оділії в «Лебединому озері» П. Чайковського (рис. 1), виконання якої засвідчило високий фаховий рівень зрілості Т. Литвинової як митця, який глибоко розуміє сутність академічної хореографії (з невеликими перервами, артистка готувала партію Одетти-Оділії два з половиною роки). І. Лукашова – педагог-репетитор Т. Литвинової – наголошувала, що класична хореографія є досить близькою танцівниці завдяки наявності в неї прекрасних технічних даних. Адже Т. Литвинова (1977, с.12) мала високий стрибок, стійкі обертання, виразні дрібні пуантові рухи (наприклад, «бісерні па де бурре»), видовжену плавність ліній, надзвичайно кантиленну пластику рук, музичність і чудову акторську зануреність в образ. І. Лукашова, зокрема, зазначала:

«Мені довелося працювати з нею [Т. Литвиновою – авт.] над образом Одетти-Оділії, і хочеться сказати, що це були не просто репетиції, а щоденний, щохвилинний пошук штрихів, які б надали партії лірич-

ності, поетичності, глибокої внутрішньої піднесеності... У всьому відчувалося, що балерина не просто прагнула розширити свій репертуар, а й самовиразитися, добитися того, щоб партія зазвучала в усій красі і глибині». (Ніжна трепетність Одетти, 1977, с.12)



Рис. 1. Микола Прядченко,  
Тетяна Литвинова. «Лебедине озеро»<sup>1</sup>

Радянські театрознавці, які мали змогу спостерігати за Т. Литвиною в цій партії, так само відзначали, що образ розкривався у виконанні балерини, немов «романтична поема». Оскільки в окремих епізодах солістка трагедійно загострювала його, в інших – пом'якшувала, нагадуючи Вмираючого лебедя зі славнозвісної постановки М. Фокіна. Вона змогла передати на сцені, з одного боку, ніжність і трепетність своєї героїні, з іншого – зберегти в ній ту казковість, яка надавала глядачу змогу відчутти кордон між реальністю та поезією небуденності (Кухарчук, 1982, с.7).

Надзвичайне враження справляла артистка в лірико-драматичних партіях, таких як Дівчина («Світанкова поема» В. Косенка), Фрігія («Спартак» А. Хачатуряна), Ширін («Легенда про любов» А. Мелікова). Уже згадуваний М. Кухарчук (1982, с.7) писав про драматичні здібності Т. Литвиної: «Акторська гра

<sup>1</sup> Фотографії у статті з архіву Національної опери України.

Тетяни – лаконічна й, водночас, виразна, емоційно наснажена – позначена благородством і стриманістю у вияві почуттів, романтичною одухотвореністю, завдяки чому її героїні сприймаються як неординарні особистості з глибоким і своєрідним внутрішнім світом». Мистецтвознавець також підкреслював, що легка, граційна й витончена, балерина завжди була помітною на сцені, навіть у невеликих епізодичних ролях. Її мистецтво хвилювало глядача, наповнювало високим естетичним почуттям, вабило багатством і красою танцювальної лексики, чарівною «лебединою» пластикою, яка надавала виконавській манері танцівниці своєрідного колориту (Кухарчук, 1982, с.6).



Рис. 2. Віктор і Тетяна Литвинови. «Корсар», концерт, 1973 р.

1973 р. Т. Литвинова взяла участь у II Міжнародному конкурсі артистів балету в Москві, де посіла третє місце та здобула бронзову медаль хореографічного змагання (рис. 2, 3). Успіх спрямував балерину до участі в балетному конкурсі-фестивалі, який відбувся в межах X Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Берліні (Німеччина).

Після закінчення сценічної кар'єри в 1991 р. Т. Литвинова перейшла на балетмейстерсько-репетиторську роботу в трупу «Павлова-Ніжинський меморіал інтернешенел де Очі» (Японія), згодом працювала в танцювальних колективах у США та Канаді.



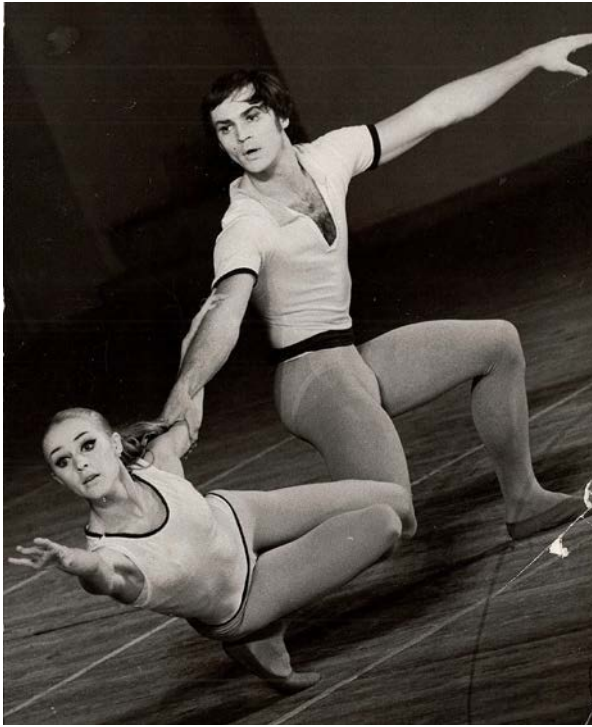


Рис. 3. Віктор і Тетяна Литвинови. Хореографічна мініатюра «Голубі далі», хореограф Генріх Майоров, 1973 р.



Рис. 4. Світлана Приходько

Майже одночасно з приходом до Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка Т. Литвинової свою сценічну кар'єру в театрі розпочала інша балерина – Світлана Приходько (нар. 1955 р.) (рис. 4). 1972 р., після закінчення Київського хореографічного училища (диплом з відзнакою), артистка вступила до балетної трупи, де як початківець традиційно розпочала шлях у велике мистецтво з кордебалету. Поштовхом для подальшого розвитку творчої кар'єри С. Приходько стала її участь у Всесоюзному конкурсі балетмейстерів та артистів балету в Москві, де в парі з В. Федорченком вона продемонструвала високий рівень професійної підготовки в концертному номері «Журавлі». Лейтмотивом останнього стала «поетична одухотвореність, одвічне прагнення польоту, мрія про красу й гармонію життя» (Варзацька, 1987, с.10).

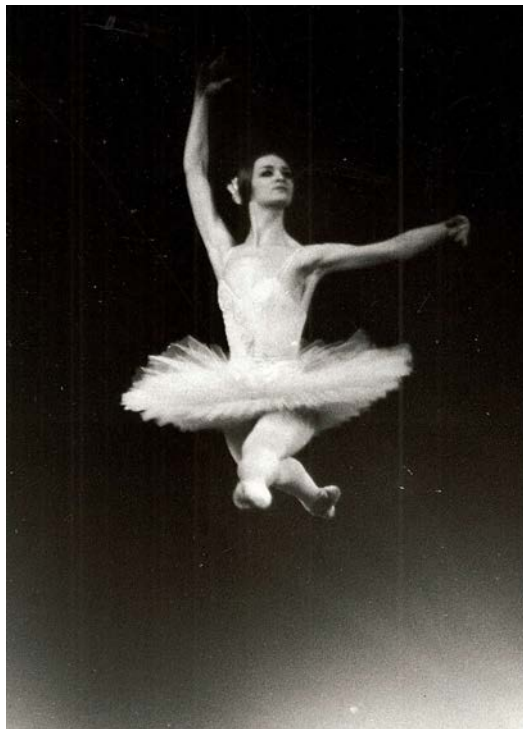


Рис. 5. Світлана Приходько

Поступово С. Приходько набувала досвіду в сольних партіях (рис. 5). Успіху на балетній сцені багато в чому сприяла її робота з досвідченим педагогом-репетитором Е. Стебляк. Саме з нею солістка підготувала ролі Цариці в «Прометей» Є. Станковича, Одетти-Оділії в «Лебединому озері» П. Чайковського, Дівчини в білому в «Болеро» М. Равеля. З приводу останньої партії зазначимо, що сам постановник досить критично поставився до сценічної роботи балерини. Е. Стебляк (дружина А. Шекери) пригадувала: «Як тільки він [А. Шекера – авт.] закінчував роботу – повністю втрачав до неї інтерес... Років п'ять не могла його вмовити подивитися хоча б на виконавицю Світлану Приходько – чудову, як лебедиця. І коли все-таки подивився, підійшов до балерини зі словами: “З ненавістю – відмінно, кохання – ніякого!”» (Поліщук, 2000).

Радянські мистецтвознавці (Ю. Станішевський, М. Варзацька) наголошували, що на сцені С. Приходько демонструвала, з одного боку, яскраве лірико-романтичне обдарування (головні героїні в однойменних балетах «Жізель» А. Адана, «Сильфіда» Х. Левенсхольда), з іншого – вражала проникливим драматизмом (головні ролі в однойменних балетах «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна, «Ольга» Є. Станковича, а також Зарема в «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва та Мехмене Бану в «Легенді про любов» А. Мелікова). Дійсно, С. Приходько могла одночасно хвилювати як благородством ліній, грацією рухів, поетичністю та надзвичайною музичальністю, так і вражати глибиною драматизму, тонкою інтерпретацією нео-

класичного хореографічного репертуару. Мистецтвознавець М. Варзацька писала про неї, що творча індивідуальність балерини яскраво виявлялася в умінні проникливо, художньо глибоко змальовувати своїх героїв. Дослідниця зазначала: «Напрочуд тонко передає вона елегійну печаль Вмираючого лебедя... Вражає холодна велич її Мірти, котра залишається в пам'яті символом фантастичного світу віліс... І зовсім протилежна гама почуттів – Фея Бузку, ця добра чарівниця, котра, мов любляча мати своїх дітей, піклується про казкових персонажів "Сплячої красуні"» (Варзацька, 1987, с.12).

Одне з особливих місць у репертуарі танцівниці посіла партія Ольги з однойменного балету Є. Станковича. Балерина так пояснювала власне ставлення до цього образу: «Для мене головне в балеті – показати особистість, людину складну, з багатим духовним життям, мислячу, хай навіть суперечливу. У моєму репертуарі, чесно кажучи, мені мало що по-справжньому подобається. Єдина роль, в якій я вперше в житті змогла висловитись, – Ольга» (Варзацька, 1987, с.11). Варто зазначити, що С. Приходько пощастило виконувати головну партію в «Ользі» саме на прем'єрному показі в 1982 році. Хореографія балетмейстера А. Шекери допомогла балерині втілити на сцені багатогранний світ сильної жінки, історія життя якої стала поєднанням щастя любові та трагедії розлуки, радістю і відчаєм материнства.

Після закінчення сценічної кар'єри С. Приходько на початку 1990-х рр. перейшла на педагогічну та репетиторську діяльність: працювала в драматичних трупах Києва, зокрема з 1995 р. в Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки.

**Наукова новизна** публікації полягає в тому, що в ній уперше розглянуто творчі доробки Т. Литвинової та С. Приходько, пов'язані з їх участю у новаторських постановках балетмейстерів останньої чверті ХХ століття.

### Висновки

Шлях у велике мистецтво для Т. Литвинової та С. Приходько відкрився на початку 1970-х рр. з приходом у балетну трупу Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Там до кінця 1980-х рр. вони творили під орудою провідних балетмейстерів того часу: А. Шекери, Г. Майорова, В. Литвинова та інших постановників. Виконавчій манері обох балерин були однаково близькими як ліричні образи (поезія романтичного світу – Одетта-Оділія, Жізель, Мірта, Біла Дама, Сильфіда, Польова русалка), так і партії, сповнені глибокого драматичного звучання (суперечливий світ людських пристрастей – Кармен, Ольга, Ширін, Фрігія, Зарема, Дівчина). До числа особливих сценічних перемог танцівниць увійшли престижні премії II Міжнародного конкурсу артистів балету в Москві, X Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Берліні (Т. Литвинова), Всесоюзного конкурсу балетмейстерів та артистів балету в Москві (С. Приходько).

Звернення до творчого доробку видатних українських танцівниць Т. Литвинової та С. Приходько – це лише перша спроба окреслити їх внесок у розвиток вітчизняної та світової хореографії. Безумовним вектором подальших досліджень може стати як поглиблене вивчення виконавської майстерності балерин, так і їхня балетмейстерсько-репетиторська та викладацька діяльність.



**СПИСОК ПОСИЛАНЬ**

- Варзацька, М., 1987. Поліфонія почуттів. *Театрально-концертний Київ*, 2, с.10-12.
- Захарова, В., 2018. Регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті: 90-ті роки ХХ – початок ХХІ ст. (частина I: Київ і Львів). *Культура і сучасність*, 1, с.268-273.
- Кухарчук, М., 1982. Квітне цілою гамою барв. *Театрально-концертний Київ*, 5, с.6-7.
- Ніжна трепетність Одетти, 1977. Інтерв'ю з педагогом-репетитором І. Лукашовою. *Театрально-концертний Київ*, 12, с.11-12.
- Підлипська, А., 2018. Школа жіночого балетного виконавства в Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, с.314-317.
- Поліщук, Т., 2000. Останній з могікан українського балету. *День*, [online] 7 квітня. Доступно: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/ostanniy-iz-mogikan-ukrayinskogo-baletu>> [Дата звернення 6 квітня 2021].
- Семенова, Н., 2012. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. *Культура України*, 39, с.189-198.
- Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю., 2003. *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Туркевич, В., 1999. *Хореографічне мистецтво України в персоналіях*. Київ: Інтеграл.

**REFERENCES**

- Kukharchuk, M., 1982. Kvitne tsiloiu hamoiu barv [Blooms a range of colors]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 5, pp.6-7.
- Nizhna trepetnist Odetty, 1977. Interviu z pedahohom-repetytorom I. Lukashovoiu [Interview with tutor I. Lukashova]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 12, pp.11-12.
- Pidlypska, A., 2018. Shkola zhinochoho baletnoho vykonavstva v Natsionalnii operi Ukrainy im. T. H. Shevchenka [School of female ballet performance at the National Opera of Ukraine. TG Shevchenko]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, pp.314-317.
- Polishchuk, T., 2000. Ostannii z mohikan ukrainskoho baletu [The last of the Mohicans of Ukrainian balle]. *Den*, [online] 7 April. Available at: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/ostanniy-iz-mogikan-ukrayinskogo-baletu>> [Accessed 6 April 2021].
- Semenova, N., 2012. *Osoblyvosti vtillennia vydatnymy ukrainskymy balerynamy khoreohrafichnykh obraziv natsionalnykh baletnykh vystav XX st.* [Features of the embodiment of outstanding Ukrainian ballerinas choreographic images of national ballet performances of the twentieth century]. *Kultura Ukrainy*, 39, pp.189-198.
- Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: history and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Stanishevskiy, Yu., 2003. *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Turkevych, V., 1999. *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy v personaliiakh* [Choreographic art of Ukraine in personalities]. Kyiv: Intehral.

Varzatska, M., 1987. Polifoniia pochuttiv [Polyphony of feelings]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 2, pp.10-12.

Zakharova, V., 2018. Rehionalnyi analiz zhinochoho vykonavstva v ukrainskomu baleti: 90-ti roky XX - pochatok XXI st. (chastyna I: Kyiv i Lviv) [Regional analysis of female performance in Ukrainian ballet: 90s of the XX – beginning of the XXI century. (part I: Kyiv and Lviv)]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.268-273.

---

## ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО БАЛЕТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА 1970–1980-Х ГГ. (НА ПРИМЕРЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Т. ЛИТВИНОВОЙ И С. ПРИХОДЬКО)

**Ольга Верховенко**

кандидат искусствоведения; e-mail: olenkaverkhovenko.25@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5063-3306  
Национальный университет физического воспитания и спорта Украины, Киев, Украина

### Аннотация

**Цель исследования** – изучить сценические достижения ведущих солисток столичной балетной сцены – Татьяны Литвиновой и Светланы Приходько, успешно работавших на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко в течение 1970–1980-х годов. **Методология работы** включает использование следующих методов исследования: общеисторического (с целью изучения исторических процессов, происходивших в художественной сфере Украины на протяжении последней четверти XX в.), историко-культурного (позволяет исследовать динамику развития исполнительской культуры танцовщиков), аналитического (для обработки историографических источников – культурологической, искусствоведческой и театроведческой литературы), системного (с целью систематизации сведений о творческом становлении артистов Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко) и др. **Научная новизна** публикации заключается в том, что в ней впервые рассмотрены творческие достижения Т. Литвиновой и С. Приходько, связанные с участием танцовщиц в новаторских постановках балетмейстеров последней четверти XX века. **Выводы.** Путь в большое искусство для Т. Литвиновой и С. Приходько открылся в начале 1970-х гг. с приходом в балетную труппу Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко. Там до конца 1980-х гг. они творили под руководством ведущих балетмейстеров того времени: А. Шекеры, Г. Майорова, В. Литвинова и других постановщиков. Исполнительской манере балерин были одинаково близки как лирические образы (поэзия романтического мира – Одетта-Одилия, Жизель, Мирта, Белая Дама, Сильфида, Полевая русалка), так и партии, наполненные глубоким драматическим звучанием (противоречивый мир человеческих страстей – Кармен, Ольга, Ширин, Фригия, Зарема, Девушка). В число особенных сценических побед танцовщиц вошли престижные премии II Международного конкурса артистов балета в Москве, X Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине (Т. Литвинова), Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета в Москве (С. Приходько).

**Ключевые слова:** Т. Литвинова; С. Приходько; украинский балетный театр; классический танец

**PECULIARITIES OF WOMEN BALLET PERFORMANCE  
1970–1980S. (ON THE EXAMPLE OF STAGE ACTIVITIES  
OF T. LYTVYNOVA AND S. PRYKHODKO)****Olha Verkhovenko**

*PhD in Art History; e-mail: olenkaverkhovenko.25@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5063-3306  
National University of Physical Education and Sport of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

**Abstract**

**The purpose of the article** is the stage achievements of the leading soloists of the capital's ballet stage – Tatiana Lytvynova and Svetlana Prykhodko, who successfully worked on the stage of Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater (SAOBT) named after T. Shevchenko during the 1970s and 1980s. **Research methods** include the use of the following research methods: general historical (in order to study the historical processes that took place in the artistic environment of Ukraine during the last quarter of the twentieth century), historical and cultural (allowed studying the dynamics of performing dancers' culture), analytical (for historiographical sources are cultural, art and theater literature), system (to systematize information on the artists' creative development of the Kyiv Shevchenko State Theater), etc. **Scientific novelty** of publication consists in the fact that for the first time the creative works of T. Lytvynova and S. Prykhodko related to their participation in innovative productions of choreographers of the last quarter of the 20<sup>th</sup> century are considered. **Conclusions.** The path to great art for T. Lytvynova and S. Prykhodko opened in the early 1970s with the arrival of the ballet troupe of Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater (SAOBT) named after T. Shevchenko. There, until the end of the 1980s, they created under the direction of leading choreographers of the time: A. Shekery, G. Mayorov, V. Lytvynov and other directors. Both lyrical images (poetry of the romantic world is Odette-Odile, Giselle, Myrtle, White Lady, Sylphide, Field Mermaid) and parts full of deep dramatic sound (contradictory world of human passions, Carmen, Carmen, Carmen, Omer) were equally close to the performance style of both ballerinas Shyryn, Phrygia, Zarema, Girl). Among the special stage victories of the dancers were the prestigious prizes of the second International Ballet Competition in Moscow, the tenth World Festival of Youth and Students in Berlin (T. Lytvynova), the All-Union Competition of Ballet Masters and Ballet Artists in Moscow (S. Prykhodko).

**Keywords:** T. Lytvynova; S. Prykhodko; Ukrainian Ballet Theater; classical dance



DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234234  
УДК 792.07:792.5-053.6(477-25)**КИЇВСЬКИЙ МУНІЦИПАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ  
І БАЛЕТУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА У ДЗЕРКАЛІ  
ОКРЕМИХ ПЕРСОНАЛІЙ****Ділявер Османов<sup>1а</sup>, Микола Артюшенко<sup>2а</sup>, Дар'я Миколенко<sup>3б</sup>**<sup>1</sup> заслужений діяч мистецтв України; e-mail: dilyaverosman@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7883-3828<sup>2</sup> заслужений артист України; e-mail: mykolaartushenko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8946-3105<sup>3</sup> e-mail: dariamykolenko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9706-2280<sup>а</sup> Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна<sup>б</sup> Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва, Київ, Україна**Анотація**

У статті розглянуто шляхи творчих особистостей, які працювали в Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва, – солістки Людмили Монастирської, диригента Олексія Баклана, режисера Миколи Мерзлікіна, художника-сценографа Людмили Нагорної. Завдяки власним інтерв'ю з Л. Нагорною з'ясовано, що театр дає змогу отримати досвід сценічної практики та досвід діалогу «глядач – актор». На прикладі роботи режисера М. Мерзлікіна та художниці Л. Нагорної – представників художнього керівництва – визначено, що правильно підібраний репертуар – успіх театру на довгі роки. **Мета роботи** – проаналізувати діяльність КМАТОБ для дітей та юнацтва як платформу для реалізації творчих пошуків молодих митців сцени. **Методологія** полягає в системному використанні комплексних методів дослідження у вивченні творчої біографії особистостей, які працювали в Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва: аналітичного – для опрацювання культурологічної, мистецтвознавчої та театрознавчої наукової літератури, також опрацювання архівних матеріалів; бібліографічного методу; методу наукового спостереження та аналізу; методу теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків дослідження. **Новизна дослідження.** Мистецтвознавче дослідження діяльності Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва на прикладі вивчення творчості Людмили Монастирської, Олексія Баклана, Миколи Мерзлікіна, Людмили Нагорної сприяло виявленню специфіки роботи колективу як платформи для реалізації творчих пошуків молодих митців сцени. **Висновки.** Обґрунтовано важливе значення створення театру як осередку виховання та розвитку молодого покоління не тільки митців, а й глядача. Театр сприяє розкриттю талантів молодих виконавців і постановників; надає змогу для експериментів як у постановочній, так і виконавській царині сценічного мистецтва, зокрема оперно-балетного; прищеплюючи в юних глядачів музичну культуру, сприяє розвитку діалогу «глядач – актор».

**Ключові слова:** Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва; Л. Монастирська; співачка; О. Баклан; диригент; М. Мерзлікін; режисер; Л. Нагорна; художник-сценограф

### Постановка проблеми

На сьогодні видається актуальною проблема вивчення особистості діяча культури. Одним з основних традиційних жанрів є біографія, в якій простежується «розвиток неповторної людської особистості, розкриття її внутрішнього світу в тісному взаємозв'язку з епохою і справою, якій ця особистість себе присвятила» (Павлова, 1990, с.8). Залежно від ставлення автора до подання матеріалу біографії і до особистості свого героя всі біографії умовно поділяють на чотири типи: наукові, науково-популярні, науково-художні та романізовані. Нас цікавить науково-популярна біографія. Тут історична особистість має значення й зацікавлює не сама собою, а залежно від тієї ролі, яку вона грала в конкретних подіях, який внесок зробила в культуру. Власне біографія, тобто життєвий шлях, психологічні особливості, моральні та духовні пошуки, деталі поведінки виявляються другорядними, іноді необов'язковими, якщо вони прямо не впливали на ті чи ті суспільно значущі події.

Безумовно, про діяльність кожного театру можна судити за його артистами. Вони продовжують традиції вокальної школи України, прославляючи її як у Вітчизні, так і за межами.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Роботи К. Власової, І. Драч, О. Зінкевич, Л. Нестеренко, О. Самойленко, В. Рожка, М. Черкашиної-Губаренко та ін. присвячені історико-культурним умовам розвитку музично-театрального мистецтва в Україні 80–90-х років ХХ – початку ХХІ ст.; музикознавчі розвідки М. Бобрової, Г. Конькової, Л. Кияновської, В. Рожка, М. Черкашиної-Губаренко, Г. Черна та ін., в яких ідеться про специфіку музично-драматичних жанрів; періодичні видання (газети, журнали), в яких подано історію та виконавську діяльність Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва та його репертуарну політику.

**Мета статті** – проаналізувати діяльність КМАОБ для дітей та юнацтва як платформу для реалізації творчих пошуків молодих митців сцени.

### Виклад основного матеріалу

Державний дитячий музичний театр засновано в червні 1982 року. Засновниками театру стали відомі музиканти та діячі того часу. Директором новоствореного театру було призначено Івана Васильовича Дорошенка. На посаду головного диригента був призначений народний артист України Євген Васильович Дущенко, посаду головного хормейстера запропонували Михайлові Михайловичу Кречку. Першим головним балетмейстером театру став заслужений артист України Вадим Федотов, першим головним художником призначено Олександра Бурліна. Ці видатні майстри зробили дуже вагомий внесок у формування та становлення нового театрального колективу. Уже після призначень ключових керівників театру почався тривалий процес підбору творчого складу нового колективу. Протягом двох років відбувалася підготовка до відкриття повноцінного

театрального сезону. Прем'єрною виставою, якою відкривали Державний дитячий музичний театр, стала опера «Зима і весна» корифея українського музичного мистецтва Миколи Віталійовича Лисенка.

Театр успішно працює дотепер. За роки свого існування ця установа декілька разів міняла офіційні назви. Так у 2002 році на своє 20-річчя з нагоди ювілею йому було надано статус академічного. Від 2005 року театр змінює свою назву на Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва (далі – КМАТОБ для дітей та юнацтва). А вже у 2019 році театр здійснив ребрендинг, змінив логотип та отримав нову лаконічну назву – Київська опера.

Київський муніципальний театр опери і балету для дітей та юнацтва від початку своєї роботи та дотепер є творчим майданчиком для талановитої молоді. Більшість солістів прийшли на роботу в театр одразу після завершення навчання в музичних і хореографічних закладах освіти. Наразі участь у постановках молодих за віком виконавців у поєднанні з їх високою професійністю сприяє виконанню багатьох постановочних завдань колективу. Адже у виставах театру, репертуар якого орієнтований переважно на дитячу та юнацьку аудиторію, часто присутні персонажі, виконання ролей яких може бути доручено виключно молодим артистам.

О. Москалець у статті «Недитяча доля дитячого театру» наголошує на винятковій місії діячів дитячих театрів і відповідальності митців перед суспільством за виховання молододі генерації глядачів:

«Працювати в такому театрі можуть тільки подвійно обдаровані люди. Дар артистичний має доповнюватися ще певною особливістю жилкою, що дозволяє облишити амбіції в затаєне прагнення до великої сцени. Театр для дітей не терпить фальші, не підпускає до себе “коронованих” цинічних або грошолюбивих людей. Залишитися тут можуть лише беззавітно віддані отому самому “чистому мистецтву”, про яке ми останнім часом, на жаль, звикли говорити хіба що з іронією». (Москалець, 2004)

На теренах театру перші кроки в професії робили відомі артисти, режисери, диригенти, художники та сценографи. Трупа театру складається з кращих представників музичного мистецтва. Цікаво, що завжди пріоритет віддають саме молодим виконавцям. За 39 років існування театру змінилося багато поколінь митців. Для багатьох талановитих виконавців театр став трампліном у світ кращих світових оперних театрів. Солістів-вокалістів зазвичай набирають (така практика наявна і сьогодні) одразу після закінчення вищих музичних закладів освіти. Цікаві творчі долі можна спостерігати на прикладі солістів театру. У цій статті наводимо інформацію про одних, на нашу думку, з найяскравіших митців, які в різні роки творчого життя театру працювали в КМАТОБ для дітей та юнацтва.

Найвідоміша українська оперна співачка сучасності, яка починала свій творчий шлях у КМАТОБ для дітей та юнацтва, народна артистка України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, солістка Національної опери України *Людмила Монастирська*. Її майстерність і талант знані не тільки в нашій країні, а й за межами. Людмила Монастирська співає в найвідоміших театрах світу, таких як Метрополітен-опера, Ла Скала, Опера Бастилія тощо. В інтерв'ю мультимедійній платформі «Ukrinform» співачка зазначила:



«В дитячому театрі своя специфіка роботи. Кого я тільки там не переграла! Але там ти не можеш собі дозволити десь недопрацювати, тому що в залі сидить маленький глядач, і якщо ти сфальшивиш, діти хоч і не “зблукують”, але вони почнуть відволікатися, ховатися під крісла, і повернути їхню увагу буде дуже важко. Тож дитячий театр мене дуже багато чому навчив – це була свого роду путівка в життя і одна з важливих складових моєї творчої кар’єри». (Юрченко, 2015)

Ще одна постать, яка лишила дуже яскравий слід у творчому житті КМАТОБ для дітей та юнацтва, – це видатний диригент, народний артист України *Олексій Баклан*.

Диригент є найвпливовішою фігурою в музичному театрі. Він передає всім виконавцям своє бачення та розуміння музичного образу, об’єднує їх своїм розумінням музичного твору. Під час виконання опери керує всім спектаклем диригент. Режисер не може втрутитися в хід спектаклю, а диригент, навпаки, може, тому що він не тільки керує оркестром, хором, балетом, співаками, щоб вони звучали злагоджено, а й усім, що відбувається на сцені. На плечах диригента лежить уся відповідальність за досконале втілення композиторського, режисерського та його власного задуму всієї оперної постановки.

У 1995 р. на посаду головного диригента призначили Олексія Баклана, учня ушавленого Стефана Турчака. Прихід молодого маестро став новим творчим поштовхом у діяльності колективу. Оркестр театру гастролює за кордоном, бере участь у музичних фестивалях в найславніших концертних залах світу. Олексій Федорович Баклан у 1995–2008 рр. був головним диригентом, а з 2008 по 2012 рр. – художнім керівником театру.

У Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва під орудою маестро було поставлено багато оперних і балетних вистав, а також концертних програм.

Як зазначено вище, співпраця диригента та режисера є дуже тісною. Відмінність оперного режисера від драматичного обумовлена тим, що він працює над постановкою в нерозривному союзі з диригентом.

Одним з найвидатніших оперних режисерів, який працював у КМАТОБ для дітей та юнацтва, був народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка *Микола Мерзлікін* (1936–2006).

З постаттю цього майстра пов’язані одні з найкращих сторінок історії театру. У 1985 р. до Київського дитячого музичного театру прийшов видатний український митець Микола Іванович Мерзлікін, який до останнього подиху був його незмінним головним режисером. Окрім того, що вистави в постановці М. Мерзлікіна одразу ставали подією в житті не тільки міста, а й усієї країни, вони й досі живуть, а справу митця вже продовжують його учні та колеги.

Режисер багато в чому схожий з диригентом оркестру. По-перше, як диригент, він має подумки зібрати ідеал того, як має звучати музика, а режисер має в думках тримати картинку того, якою має бути вистава. По-друге, як і диригент, режисер має передавати своє бачення виконавцям, кожний з яких працює над створенням єдиного бачення. Що цікаво, Микола Іванович, працюючи з вокалістами, які нещодавно закінчили консерваторію, насамперед вимагав від них бути акторами. Адже опера – це театр, а не просто вокальне виконання. З кожним

актором М. Мерзлікін працював із повною самовіддачею та вимагав від них такого ж ставлення.

Побуває думка, що режисура музичного театру – це щось другорядне, вона набагато простіша від режисури драматичної вистави або режисури кіно. М. Мерзлікін у своїх інтерв'ю це категорично заперечує: «На мій погляд, режисура – єдина. Якщо ти режисер, то мусиш вміти і кіно знімати, і оперу ставити, і драматичні вистави. Безперечно, усе має свою специфіку» (Конькова, 2001, с.27).

Специфіка музичного театру в тому, що основні ідеї диктує музика, а не текст, тому дуже важливо дібрати гідний музичний матеріал. А також під матеріал, під ролі підібрати гідний творчий склад солістів. Із цим завданням М. Мерзлікін завжди справлявся з успіхом. Зокрема режисер наголошував:

«Вистава вирішується сучасно, але в традиційно класичному плані. Проблеми, які порушує ця опера, – вічні... Хоча опера називається "Ріголетто", вважаю, що головних героїв тут троє і вони тісно пов'язані між собою. В основі вистави – й трагічні взаємини Герцога та Джільди, й взаємини батька та доньки, й залежність людини від обставин та оточення». (Чайковська упоряд., 2016, с.52)

Юрій Богдашевський писав про Миколу Івановича так: «Миколу Мерзлікіна не можна назвати "благополучним" режисером. Його шлях не устелений трояндами, хоча й вони були. Поряд із схвальними вигуками приборчників завжди лунали не менш гучні голоси противників. Часом ці суперечки набували занадто гострого характеру» (Чайковська упоряд., 2016, с.68). Однак М. Мерзлікін завжди критично ставився до своєї роботи, не звертаючи уваги на відгуки. Він робив те, що добре вмів і знав.

У 1985 р. майже одночасно з Миколою Мерзлікіним в Київському дитячому музичному театрі починає працювати обдарована випускниця Київського художнього інституту *Людмила Нагорна*, для якої вистава О. Костіна «Золоторогий олень» стала першою самостійною роботою.

Людмила Нагорна – заслужений художник України. Від 1985 – художник-постановник Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, від 1992 – головний художник театру. Починала свою творчу діяльність і багато років працювала над створенням образів вистав саме в КМАТОБ для дітей та юнацтва. Як художник-постановник театру поставила на сцені понад 40 вистав і концертних програм.

Л. Нагорна в 1985 році закінчила Київський державний художній інститут (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), театральне відділення, під керівництвом народного художника України Д. Лідера. Звичайно кожен студент після закінчення закладу освіти хоче застосувати свої навички та знання на практиці. Одразу після закінчення закладу вищої освіти Людмила Нагорна спробувала свої сили в Дитячому музичному театрі (нині – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва). У цьому ж театрі дуже стрімко і почалася творча діяльність як художника-постановника одразу з масштабних вистав. Здебільшого вистави дублювалися з Московським державним академічним дитячим музичним театром ім. Н. І. Сац, за аналогією якого і створювався Київський дитячий музичний театр. Спочатку навіть виста-



ви були такі ж самі, як у більш досвідченого побратима (наприклад, «Чарівна музика» М. Мінкова, «Зайчик-листоноша» І. Якушенка).

Вистави передусім призначені для дитячої аудиторії, які не дуже сприймали творчі цехи. Солістам-вокалістам хотілося співати більш серйозний музичний матеріал. У творах, які переносили з театру в театр, спостерігаємо більше розмовних і речитативних фрагментів.

Перші постановки Л. Нагорної – балет «Багряні вітрила» В. Юровського та, як зазначали раніше, опера-балет «Золоторогий олень» О. Костіна (режисер Микола Мерзлікін). Саме співпраця режисера М. Мерзлікіна та художника Л. Нагорної була цікавою і плідною. Художник-постановник у театрі – права рука режисера. Він не тільки втілює режисерський задум, а й разом з ним вигадує, якими художніми засобами передати ідею вистави, її настрої, атмосферу, тандем режисера та художника-сценографа шукає нові ходи, досі ніким не використані.

Вистава «Золоторогий олень» йшла успішно, Л. Нагорна втілила свій задум, незважаючи на невеликі технічні можливості, вона розробила підвісний місток, який не наче розташовувався в Карпатах, тканини символізували гори та вершини смерек, а в колодязі відображався промінь сонця. До речі, такий технічний принцип згодом використали в постановці вистави «Ніч перед Різдвом» М. Римського-Корсакова (режисер Л. Моспан-Шульга, диригент-постановник О. Баклан). Цього разу місток був уже вищий і розташований далі, углиб сцени. Саме ця вистава М. Римського-Корсакова (за однойменною повістю М. Гоголя) стала улюбленою виставою художниці, прем'єра якої відбулася в Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва 27 лютого 2009 року. Постановка ввійшла в низку заходів, присвячених 200-річчю з дня народження Миколи Гоголя. Л. Нагорна створила на сцені театру поетичний образ українського села з традиційними різдвяними атрибутами: «сільські хатки, вкриті шапками снігу, небесні світила, що заспокоїливо виблискують у темному небі, плетені з лози мости-візерунки, віконні рами, за якими Оксана чепуриться до колядок...» (Олтаржевська, 2009). Очевидці вистави звертали увагу на особливу красу, видовищність, колоритність, емоційну насиченість сценографічного рішення вистави. Головним елементом декораційного оформлення стала сплетена з лози конструкція (лозоплетіння – Т. Бабак), що гармонійно поєднувалася з масовими вокальними сценами (хормейстер-постановник, засл. працівник культури України А. Масленнікова) та доповнювалася чудовою музикою М. Римського-Корсакова з українськими народними інтонаціями, виразною грою акторів і незрівняним гоголівським гумором (Велимчаниця, 2009).

У процесі підготовки вистави виникало багато проблем: для втілення замислу театр не має другої висоти, залаштункового простору та фінансового належного забезпечення. Усі ці «але» для художника-постановника, усі нерозв'язні проблеми не завадили успішній постановці вистави.

За роки існування цієї вистави в репертуарі театру змінилося багато акторських складів, однак «Ніч перед Різдвом» – одна з найпопулярніших вистав театру, на яку глядач ходив із задоволенням. Виконавці змінювалися, але вистава продовжувала радувати аудиторію. «Найголовніше в нашій роботі – придумати образ вистави і потім фантазувати на тему цього образу. Це доволі тонка робота, тому первісний задум обростає структурними елементами, перевтілюється

в щось, іноді навіть протилежне, тим самим наповнюючи та розвиваючи виставу» (Конькова, 2001), – зазначає художниця Л. Нагорна.

Для дітей важлива кожна деталь, кожний фрагмент, вони не сприймають «театральних підробок та компромісів», сприймають театр як дійсність. Труднощі роботи саме в дитячому театрі полягають у зацікавленні юного глядача. Для дітей треба робити так само, як і для дорослих, і навіть краще. Безумовно ніхто не розділяє поняття «дитячий» і «недитячий»; усі декорації, костюми створюють по-справжньому, хоча для дитячої аудиторії є моральні заборони, певна цензура.

Особливо останнім часом у дітей присутнє так зване «кліпове» мислення. Дорослі в змозі концентрувати та тримати увагу довгий час, тримати подію, сприймати певний великий вокальний уривок. Юне покоління вже майже втратило це вміння, швидкість життя невгамовно зростає, як і зростає швидкість сприйняття побаченого чи почутого. Діти та підлітки звикли до кліпових моментів, до швидко змінюваних, подієвих мультфільмів, ігор. Неймовірно важко втримати дитячу увагу. Дослідниця українського театру та музикознавець Г. Конькова, аналізуючи сучасну глядацьку театральну аудиторію, наголошувала на її трансформаціях під впливом сучасних соціокультурних процесів:

«Змінилися темпи життя – вони прискорилися, а театр завжди вимагає людину немовби призупинитися, задуматися і стати співучасником театральної дії. Перед телевізором людина пасивна: ти можеш одночасно пити чай, малювати ескізи, думати про щось і при цьому виховувати дітей, в будь-який момент вийти з цієї “другої реальності”, переключити канал... А коли глядач опиняється в театрі, він має стати співучасником тієї дії, яка відбувається на сцені, тобто він має працювати разом із художником, який пропонує йому мову саме таких костюмів та декорацій, з режисером, з композитором, диригентом, вокалістами, які саме сьогодні трактують цю виставу. Тому що сценографія – це, як зараз модно казати, перфоменс. Вся сценографія має бути доведена до стану мистецтва. Кожний фрагмент, навіть, здавалося, найнезначніший предмет має бути цікавим як на картині художника». (Конькова, 2001, с.43)

У наступній постановці опери «Король Дроздобород» (перше прочитання матеріалу; композитор Юрій Шевченко, режисер Дмитро Тодорук) Людмила Нагорна використовує декорації, що часто змінюються та обертаються, за допомогою яких дія і режисерські рішення швидко змінюють одне одного.

Здається, опера – дуже складний вид мистецтва, а все одно не проходить без сліду для дітей. Перший головний диригент театру Є. Дущенко (1925–2011) говорив: «Пробудження в юної людини інтересу до музики, виховання у неї розуміння всіх тонкощів, всієї глибини музичного мистецтва – одна з основних задач колективу» (Шурова, 1985, с.137).

Творчий доробок Людмили Нагорної на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва чималий. Художниця здійснила постановки багатьох опер, балетів, мюзиклів, музично-драматичних вистав.

**Новизна дослідження.** Ураховуючи наведені вище факти з історії Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, пов'язані з творчою діяльністю Людмили Монастирської, Олексія Баклана, Миколи Мерзлікіна,

Людмили Нагорної, унаслідок їх аналітичного осмислення визначено особливості роботи колективу як платформи для реалізації творчих пошуків молодих митців сцени.

### Висновки

Обґрунтовано важливе значення створення театру як осередку виховання та розвитку молодого покоління не тільки артистів, митців, але й глядача. Завдання театру – насамперед шукати молодих, талановитих, професійних, наповнених ідеями творчих особистостей. КМАТОБ для дітей та юнацтва від свого заснування вдало виконує основну місію – виховує в молоді почуття прекрасного, прищеплює культуру та любов до театру, зокрема оперно-балетного.

Виявлено також важливість для колективу дитячого театру опери та балету правильно підбирати музичний матеріал – не зважаючи на дитячу тематику та спрямованість на юного, часто непідготовленого глядача, він має бути високохудожнім. Особливість вистав, які ставлять саме в дитячому музичному театрі, полягає в тому, що вони мають бути пізнаваними, динамічними, яскравими, не затягнуті в часі, зрозумілими тощо.

У Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва глядач особливий, адже діти не сприймають фальші та надмірної метафоричності. Творчому вихованню дітей слід приділяти належну увагу, коли в маленької людини прокидається інтерес до прекрасного, до мистецтва, це потрібно підтримувати. Саме через залучення дітей до перегляду вистави та співучасті в ній можна виховати любов до мистецтва.

Розглянуто творчість видатних особистостей, які працювали в КМАТОБ для дітей та юнацтва і створювали вистави саме для цієї особливої аудиторії глядача – для дітей та юнацтва. Для відомої співачки Людмили Монастирської театр став свого роду путівкою в життя й одним з важливих складників її творчої кар'єри; для видатного диригента сучасності Олексія Баклана КМАТОБ став свого роду творчою платформою для втілення ідей і постановок вистав, які на сьогодні є візитівкою театру. На прикладі роботи представників художнього керівництва, зокрема режисера Миколи Мерзлікіна та художниці-сценографа Людмили Нагорної, визначено, що правильно підібраний репертуар – успіх театру на довгі роки. Саме режисер театру М. Мерзлікін, ставлячи вистави, робив усе, щоб вони відповідали всім критеріям театру для дітей та юнацтва. Сенс діяльності художника-сценографа Л. Нагорної, яка працювала в КМАТОБ для дітей та юнацтва, полягав у прагненні до ідеалу як абсолютної цінності та до фундаментальних цінностей людського буття.

Отже, проаналізувавши творчий шлях окремих персоналій в історичній ретроспективі театру, ми дійшли висновку, що театр часто є точкою творчого відправлення та путівкою в життя для талановитої молоді, надає змогу для експериментів як у постановочній, так і виконавській царині сценічного мистецтва та сприяє розвитку діалогу «глядач – актор».

Театр для дітей та юнацтва як елемент культурного середовища функціонує в діалектичній єдності специфічної самоцінності мистецтва та соціально-культурних потреб суспільства в його бутті. Саме тому змістовні зміни в дитячому театрі є своєрідним відображенням соціально-економічних процесів, що відбуваються в суспільстві.

**СПИСОК ПОСИЛАНЬ**

- Вебер, М., 1994. Рациональные и социологические основания социологии музыки. В: *Избранное. Образ общества*. Москва: Юрист.
- Велимчаниця, О., 2009. Як на київських сценах Гоголя грають. *Кіно-театр*, 3, с.2-3.
- Конькова, Г.В., 2001. Театр: вхід без квитків. В: *Спрага музики: паралелі і час спогадів*. Київ: Комбі-ЛТД. Кн. 1.
- Москалець, О., 2004. Недитяча доля дитячого театру. *ZN.UA*. [online] Доступно: <[https://zn.ua/ukr/ART/nedytacha\\_dolya\\_dityachogo\\_teatru.html](https://zn.ua/ukr/ART/nedytacha_dolya_dityachogo_teatru.html)> [Дата звернення 02 березня 2021].
- Олтаржевська, Л., 2009. «Ніч перед Різдом» за мить до весни. *Україна молода*, 39.
- Павлова, Т.А., 1990. Методологические проблемы. Биографистика в СССР. В: *Историческая биография: сборник обзоров к XVII Международному конгрессу исторических наук* (Мадрид, август 1990). Москва, с.8.
- Чайковська, В. упоряд., 2016. *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. Київ: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія».
- Шурова, Н., 1985. Первый в республике. *Советская музыка*, 7, с.136-138.
- Юрченко, Н., 2015. Людмила Монастирська, солістка Національної опери. *Укрінформ*. [online] Доступно: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1921735-lyudmila-monastirska-solistka-natsionalnoi-operi.html>> [Дата звернення 02 березня 2021].

**REFERENCES**

36

- Chaikovska, V. comp., 2016. Mykola Merzlikin: poshuk doskonalosti [Mykola Merzlikin: the search for perfection]. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House.
- Iurchenko, N., 2015. Lyudmyla Monastyrskya, solistka Natsionalnoi opery [Lyudmila Monastyrskya, soloist of the National Opera]. *Ukrinform*. [online] Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1921735-lyudmila-monastirska-solistka-natsionalnoi-operi.html>> [Accessed 2 March 2021].
- Konkova, H.V., 2001. Teatr: vkhid bez kvytktiv [Theater: entrance without tickets]. In: *Spraha muzyky: paraleli i chas spohadiv* [Sprague music: parallels and hour of spogadiv]. Kyiv: Kombi-LTD. Book 1.
- Moskalets, O., 2004. Nedytiacha dolia dytiachoho teatru [Non-children's destiny of children's theater]. *ZN.UA*. [online] Available at: <[https://zn.ua/ukr/ART/nedytacha\\_dolya\\_dityachogo\\_teatru.html](https://zn.ua/ukr/ART/nedytacha_dolya_dityachogo_teatru.html)> [Accessed 2 March 2021].
- Oltarzhevskaya, L., 2009. "Nich pered Rizdvom" za myt do vesny ["The night before Christmas" a moment before spring]. *Ukraina moloda*, 39.
- Pavlova, T.A., 1990. Metodologicheskie problemy. Biografistika v SSSR [Methodological problems. Biography in the USSR]. In: *Istoricheskaya biografii: sbornik obzorov k XVII Mezhdunarodnomu kongressu istoricheskikh nauk* (Madrid, Avgust 1990) [Historical biography: a collection of reviews to the XVII International Congress of Historical Sciences (Madrid, August 1990)]. Moscow, p.8.
- Shurova, N., 1985. Pervyy v respublike [The first in the republic]. *Sovetskaya muzyka*, 7, pp.136-138.
- Veber, M., 1994. Ratsionalnye i sotciologicheskie osnovaniia sotciologii muzyki [Rational and Sociological Foundations of the Sociology of Music]. In: *Izbrannoe. Obraz obshchestva* [Selected. The Image of Society]. Moscow: Iurist.
- Velymchanytsia, O., 2009. Yak na kyivskykh stsenakh Hoholia hraiut [How Gogol is played on Kyiv stages]. *Kino-teatr*, 3, pp.2-3.

## КИЕВСКИЙ МУНИЦИПАЛЬНЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В ЗЕРКАЛЕ ОТДЕЛЬНЫХ ПЕРСОНАЛИЙ

Дилявер Османов<sup>1а</sup>, Николай Артюшенко<sup>2а</sup>, Дарья Миколенко<sup>3б</sup>

<sup>1</sup> заслуженный деятель искусств Украины; e-mail: dilyaverosman@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7883-3828

<sup>2</sup> заслуженный артист Украины; e-mail: mykolaartushenko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8946-3105

<sup>3</sup> e-mail: dariamykolenko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9706-2280

<sup>а</sup> Луганская государственная академия культуры и искусств, Киев, Украина

<sup>б</sup> Киевский муниципальный академический театр оперы и балета для детей и юношества, Киев, Украина

### Аннотация

В статье рассмотрены пути творческих личностей, которые работали в Киевском муниципальном академическом театре оперы и балета для детей и юношества, – солистки Людмилы Монастырской, дирижера Алексея Баклана, режиссера Николая Мерзликина, художника-сценографа Людмилы Нагорной. Благодаря собственным интервью с Л. Нагорной выяснено, что театр дает возможность получить опыт сценической практики и опыт диалога «зритель – актер». На примере работы режиссера М. Мерзликина и художницы Л. Нагорной – представителей художественного руководства – определено, что правильно подобранный репертуар – успех театра на долгие годы. **Цель работы** – проанализировать деятельность КМАТОБ для детей и юношества как платформу для реализации творческих поисков молодых мастеров сцены. **Методология** заключается в системном использовании комплексных методов исследования в изучении творческой биографии личностей, которые работали в Киевском муниципальном академическом театре оперы и балета для детей и юношества: аналитического – для обработки культурологической, искусствоведческой и театроведческой научной литературы, также обработки архивных материалов; библиографического метода; метода научного наблюдения и анализа; метода теоретического обобщения – для подведения итогов исследования. **Новизна исследования.** Искусствоведческое исследование деятельности Киевского муниципального академического театра оперы и балета для детей и юношества на примере изучения творчества Людмилы Монастырской, Алексея Баклана, Николая Мерзликина, Людмилы Нагорной способствовало выявлению специфики работы коллектива как платформы для реализации творческих поисков молодых мастеров сцены. **Выводы.** Обосновано важное значение создания театра как центра воспитания и развития молодого поколения не только мастеров, но и зрителя. Театр способствует раскрытию талантов молодых исполнителей и постановщиков; дает возможность для экспериментов как в постановочной, так и исполнительской области сценического искусства, в частности оперно-балетного; прививая в юных зрителей музыкальную культуру, способствует развитию диалога «зритель – актер».

**Ключевые слова:** Киевский муниципальный академический театр оперы и балета для детей и юношества; Л. Монастырская; певица; А. Баклан; дирижер; Н. Мерзликин; режиссер; Л. Нагорная; художник-сценограф

**KYIV MUNICIPAL ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATRE FOR CHILDREN AND YOUTH IN THE MIRROR OF INDIVIDUAL PERSONALITIES****Diliaver Osmanov<sup>1a</sup>, Mykola Artiushenko<sup>2a</sup>, Daria Mykolenko<sup>3b</sup>**<sup>1</sup> Honored Artist of Ukraine; e-mail: [dilyaverosman@gmail.com](mailto:dilyaverosman@gmail.com); ORCID: 0000-0001-7883-3828<sup>2</sup> Honored Artist of Ukraine; e-mail: [mykolaartushenko@gmail.com](mailto:mykolaartushenko@gmail.com); ORCID: 0000-0001-8946-3105<sup>3</sup> e-mail: [dariamykolenko@gmail.com](mailto:dariamykolenko@gmail.com); ORCID: 0000-0001-9706-2280<sup>a</sup> Luhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine<sup>b</sup> Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theatre for Children and Youth, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The article considers the ways of creative personalities who worked at the Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theater for Children and Youth – soloist Liudmyly Monastyrska, conductor Oleksii Baklan, director Mykola Merzlikin, set designer Liudmyla Nahorna. Thanks to our own interviews with L. Nahorna, it was found out that the theater provides an opportunity to gain experience of stage practice and experience of dialogue “spectator – actor”. On the example of the work of director M. Merzlikin and artist L. Nahorna – representatives of the artistic management it was determined that the right repertoire is a success of the theater for many years. **The purpose of the article** is to analyze the activity of KMATOB for children and youth as a platform for realization of creative searches of young artists of a scene. **The methodology** consists in the systematic use of complex research methods in the study of creative biographies of individuals who worked at the Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theater for Children and Youth: analytical is for the study of cultural, art and theater scientific literature, as well as the processing of archival materials; bibliographic method; method of scientific observation and analysis; method of theoretical generalization is to summarize the study. **The scientific novelty of the study.** Art study of the Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theater for Children and Youth on the example of studying the work of Liudmyla Monastyrska, Oleksii Baklan, Mykola Merzlikin, Liudmyla Nahorna helped to identify the specifics of the team work as a platform for the creative searches realization of young artists of the stage. **Conclusions.** The importance of creating a theater as a center of education and the young generation development of not only artists but also spectators has been substantiated. The theater helps to reveal the talents of young performers and directors; allows for experiments in both the staging and performing spheres of performing arts, in particular opera and ballet; instilling in young viewers a musical culture, promotes the dialogue development “viewer – actor”.

**Keywords:** Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theatre for Children and Youth; L. Monastyrska; a singer; O. Baklan; a conductor; M. Merzlikin; director; L. Nahorna; artist and scenographer



DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236

УДК 792.05

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР:  
ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ****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 статті** – дослідити, схарактеризувати та класифікувати експериментальні варіанти організації сценічного простору. У процесі дослідження було застосовано такі **методи** наукового пізнання: метод аналізу та синтезу інформації, культуролого-мистецтвознавчий метод (для встановлення зв'язку між варіантами форми сценічного простору та художньо-образним рішенням вистави), а також історичний (для вивчення фактів з історії театру) та порівняльний (для визначення спільних і відмінних характеристик з метою класифікації сценічного простору). Метод синтезу й аналізу інформації використано для детального вивчення та подальшого аналізу досвіду втілення театральних вистав у експериментальному сценічному просторі. Завдяки поєднанню аналізу та синтезу забезпечується комплексний системний підхід до вивчення предмета дослідження – сценічного простору. У процесі дослідження проаналізовано літературні джерела вітчизняних і закордонних авторів з тематики роботи. **Наукова новизна.** Здійснено класифікацію сучасного експериментального сценічного простору за основними хронотопними характеристиками. **Висновки.** Зважаючи на фактологічний аналіз сучасних театральних практик, експериментальний сценічний простір відповідно до його часових і просторових характеристик можна класифікувати таким чином: щодо незмінності розташування на території протягом сталого часу – постійний (стаціонарний) і тимчасовий; щодо переміщення у процесі показу вистави – рухомий (мобільний) і нерухомий; щодо розміщення глядачів та виконавців – імерсійний і дискретний; щодо форми сценічного простору – закритий та відкритий (просто неба); способу розміщення сценічного майданчика щодо публіки – фронтальний, аренний, подіумний. В історії театральних приміщень трапляються непоодинокі випадки адаптації будівель нетеатрального призначення і навіть помешкань до показу вистав.

**Ключові слова:** експериментальний сценічний простір; альтернативний сценічний простір; нетрадиційний сценічний простір; сцена; театр; класифікація

39

**Вступ**

Протягом історії митці сцени – продюсери, постановники, виконавці й автори текстів – постійно прагнуть експериментувати не тільки зі сценічним утіленням

задуму, а й з простором, де на очах глядачів відбувається сценічна дія. Протестні бажання, прагнення художньої новизни, пошуку, що часто-густо супроводжуються матеріально-економічною скрутою театральних колективів, штовхають митців до втілення сценічних постановок в експериментальному, альтернативному щодо традицій, не спроектованому для показу вистав просторі. Так, наприклад, Пітер Брук, висловлюючись щодо художності театральних постановок, наголошував, що творчий пошук, митецька «іскра» може виникнути скоріш у експериментальному сценічному просторі, в якому існує «грубий» театр, а не «священний». «Чудове приміщення не завжди сприяє висіченню іскри, – писав П. Брук (2008, с.671), – тоді як випадковий зал стає чудовим місцем зустрічі, в цьому й полягає загадка театру, проте в розгадуванні цієї загадки єдина можливість перевести її в закономірність». Зрештою думку П. Брука підтримують й інші діячі театру. С. Ленглі (2000, с.72) вбачає причини парадоксу прагнення митців до постійного пошуку нових форм сценічного простору, у тяжінні до експериментів з ним і в менеджерській складовій сценічного мистецтва, в організації театральної справи: «Коли театри стають повністю заформалізованими і мають великий штат, – митці інстинктивно шукають інші місця роботи».

Сценічний простір – це комплексне явище, до характеристик якого, окрім архітектурно-просторових параметрів (місця розташування, форм і розміру сцени, місткості глядацької зали тощо) й історичних передумов створення, належать і показники матеріально-технічного забезпечення художньо-постановочних процесів освоєння митцями цього простору.

Так дослідники та практики театру – М. Г. Єдкін (1974), Ю. О. Мочалов (1981), В. І. Проскураков (2002), О. Я. Ремес (1983), М. А. Френкель (1987) та інші – переважно розглядають сценічний простір суто як простір сцени, тобто майданчика, де розгортається дія в акторському виконанні, яку в режимі реального часу сприймає публіка. Такий підхід зумовлений насамперед тотожним розумінням сценічного простору як простору театральної вистави, в якому постановники та виконавці реальний простір сцени, переважно сцени-коробки, освоюють, переробляють і перетворюють у простір художній.

Питання сценічного простору та його технічного оснащення висвітлені в класичних роботах римського архітектора, механіка, ученого-енциклопедиста Вітрувія (1936); італійського архітектора-маньєриста пізнього Ренесансу, одного з провідних теоретиків архітектури своєї епохи Себастьяно Серліо (1600); Ніколо Саббатіні (1638) – новатора й винахідника у сфері театральної архітектури та декорацій, освітлювальної та сценічної техніки, автора перших складних машин, пристроїв і механізмів для сцени, які створювали реалістичні візуальні та звукові ефекти; Йозефа Фурттенбаха (1640, 1628, 1663) – німецького військового архітектора й інженера, який вивчав також і театральну архітектуру, особливості сценографії та способів створення декорацій, театального освітлення та видовищних феєрверків. У першій половині ХХ ст. машиніст-механік Імператорського Олександрінського театру Ан. О. Петров (1910; 1903; 1925) та М. П. Ізвеків (1940) дослідили й описали технічні можливості сценічного простору та роль техніки в театральному видовищі.

В. В. Базанов (2005) вивчав еволюцію форм сценічного простору, а також театральної техніки та технологій в історично-практичній площині. В. Й. Берьоз-



кін (2011; 2016a; 2016b) досліджував питання теорії та історії сценографії, що тісно пов'язані з питаннями сценічного простору. І. В. Ескузович (2004, с.35) фокусував свої дослідження на акустиці та звуковому забезпеченні сценічного простору. Автор цієї публікації К. В. Юдова-Романова комплексно в теоретично-історичному та практичному ключі вивчає різні аспекти технічного забезпечення оформлення сценічного простору (2017b), зокрема ароматичного (2016, с.29-36), піротехнічного (2018a, с.228-232), пневматичного (2017a, с.242-247), а також критично аналізує та мистецтвознавчо оцінює засоби пластичного оформлення сценічного простору в українському театрі XVII–XIX століть (2018b). Г. І. Веселовська (2019, с.34-36) розглядає комунікативну складову театрального мистецтва в контексті еволюції різних форм сценічного простору. В. І. Проскуряков (1986; 2001) послідовно, глибоко й системно досліджує генезу, тенденції формування типів, визначає принципи та розробляє методи проектування українських театрів, звертаючись і до аспекту пересувних сценічних майданчиків. Американський науковець і театральний практик, автор праць з театального менеджменту й організаційно-управлінської проблематики виконавського мистецтва С. Ленглі (2000, с.71-116) розглядає сценічний простір, «місце для вистав», як складову цілісної системи організації театральної справи у США.

**Мета статті** – дослідити, схарактеризувати та класифікувати експериментальні варіанти організації сценічного простору.

Отже, сьогодні можна стверджувати, що сценічний простір як об'єктивна умова організації сценічного дійства і самостійне мистецьке явище недостатньо вивчений.

### Виклад основного матеріалу

Ставлячи за мету дослідження сценічного простору, варто зауважити, що історія театральної архітектури пов'язана з традиційними й експериментальними формами сценічних майданчиків. Традиційні театральні архітектурні форми попередньо виникали, зароджувалися з експериментальних форм та апробувалися протягом певного часу за допомогою експерименту. Митці для показу вистав прилаштовували нецільові з погляду театального мистецтва приміщення, таким чином «нетеатральні майданчики перетворювались на місця і приміщення, призначені виключно для театру: ландшафти – на класичні театри Греції, готельні двори – на Елізабет-театри, собори та тенісні корти – на європейські театри XVIII століття» (Ленглі, 2000, с.71). Відбираючи експериментальним способом у кожну історичну епоху найкращі, найзручніші оптимальні з погляду експлуатації театральні приміщення, у театральній архітектурі викристалізовувалися та закріплювалися ті чи ті традиційні форми та стали естетичні норми. Тому стає зрозумілим, чому сучасні театральні приміщення значною мірою мають у собі риси античних театрів, зокрема «використання відкритого простору, будівництво авансцени ближче до глядача, що додає спілкуванню більше інтимності» (Ленглі, 2000, с.71). Давньогрецьку традицію будувати театри у складі культових ансамблів з їх храмами, стадіонами, гімназіями, скарбницями, священними джерелами, наприклад у Дельфах, простежуємо в появі у світі в другій половині XX століття багатопрофільних приміщень, що охоплювали театри та гімнастичні зали.

Сучасні новозбудовані театри фактично продовжують традицію принципів побудови архітектурного простору, що вкорінилася ще у XIX столітті: сцена-коробка з оркестровою ямою, сцена-коробка з авансценою, сцена-коробка з розвиненою авансценою, в колі.

Етапи еволюції конфігураційних рішень стаціонарного сценічного простору в європейській театральній традиції від первісної форми до сучасних можна простежити на контурній схемі-малюнку (рис. 1) (McHenry ed., 1997, p.561). Ця класифікація видається цілком правомірною, а такі приміщення можуть відповідати критеріям традиційності, оскільки стали усталеною естетичною нормою.

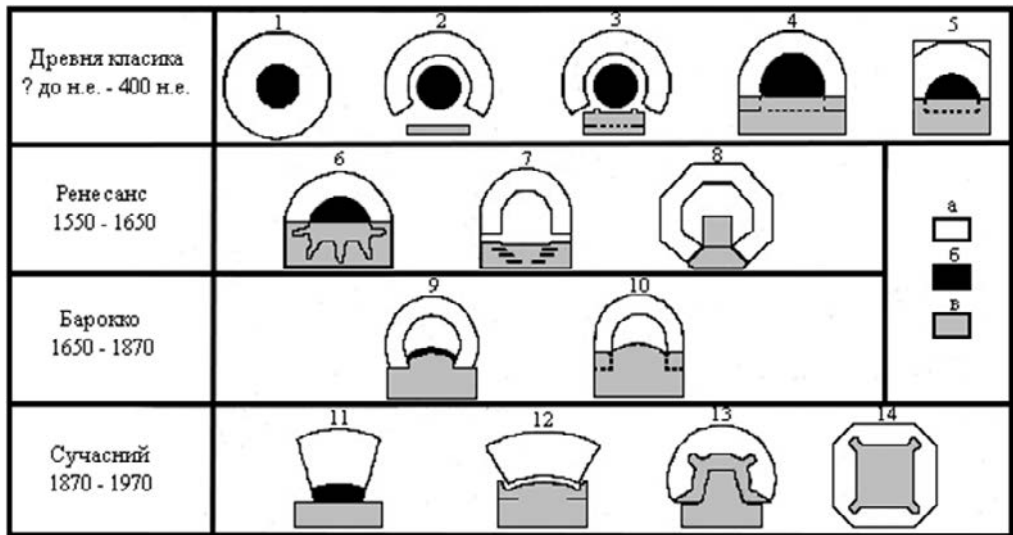


Рис. 1. Контурна схема-малюнок еволюції європейських театральних споруд

1. Первісна (Primitive)
2. Класична грецька (Greek Classical)
3. Грецька елліністична (Greek Hellenistic)
4. Римська (Roman)
5. Одеон (греко-римська) (Odium (Greco-Roman))
6. Множинної перспективи (Multiple vista stage)
7. Єдиної перспективи (Single vista stage)
8. Шекспірівська (Theatre of Shakespeare)
9. Підковоподібна (Horseshoe proscenium stag)
10. Театр Реставрації (Theatre of the Restoration)
11. Сцена-коробка з оркестровою ямою (Fan proscenium stage)
12. Сцена-коробка з авансценою (Fan proscenium-apron-caliper stage)
13. Сцена-коробка з розвиненою авансценою (Thrust stage)
14. В колі (In-the-round stage)
  - а. Зал для глядачів (Auditorium)
  - б. Оркестр (Orchestra)
  - в. Сцена (Stage)

На запропонованій вище схемі подано традиційні форми організації стаціонарного театрального простору. Варто зауважити, що характерною рисою всіх цих стаціонарних театральних приміщень є поділ архітектурного простору на зони: глядацьку та виконавську (площу сцени й оркестру).

Але паралельно з художнім освоєнням традиційного сценічного простору митці з різних об'єктивних чи суб'єктивних причин завжди намагалися шукати для втілення своїх творчих задумів (режисерських і сценографічних) альтернативу традиційним театральним підмосткам, експериментуючи з різними варіантами організації простору для показу вистав.

Пітер Брук у роздумах про закони та природу театру, викладених у збірці лекцій «Порожній простір», поруч із питаннями режисури, акторської майстерності, глядацької аудиторії, театрального менеджменту не обходить і проблеми театральної архітектурного простору й особливостей освоєння цього простору художниками-сценографами. Для П. Брука потенційно сценічним простором, сценою може стати будь-який простір за умови, що в ньому рухається людина, яка спричиняє виникнення театральної дії, та на неї дивляться глядачі. Поняття «театр» у широкому розумінні, за П. Бруком (2008), асоціюється з червоною завісою, софітами, білим віршем, темрявою та певним набором саме театральної атрибутики: театральної каси, фое, відкидних сидінь, рампи, зміни декорацій, антрактів і музики (с.623), люстр, що палають (с.671). Це перший традиційний вид архітектурно-сценічного простору для театральних вистав.

Другий вид – експериментальний або альтернативний, за П. Бруком, – «грубий театр». Характеризуючи народний театр як «грубий», режисер наголошував:

«Форми його [народного театру] змінювались від віку до віку, проте їх об'єднувала грубість. Сіль, піт, шум, запах – театр не в театрі, театр у повозках, на помостах; публіка, яка стоїть, п'є, сидить за столиками, включається в дію, подає репліки. Театр на задвірках, у мансардах, у сараях; підмостки зроблені на один вечір, рване простирадло, протягнуте через всю залу, зашарпана ширма, за якою наспіх переодягаються, – все це об'єднано загальним родовим поняттям Театр». (Брук, 2008, с.671)

П. Брук (2008, с. 697), простежуючи тенденції в розвитку театрального мистецтва, які багато в чому зумовлені часовими суспільними трансформаціями, дійшов висновку, що «сьогодні грубість ближче до життя, а святість далі від неї, ніж у будь-яку з епох».

У 1950-60-х роках у США як контрдія на зростання вартості бродвейських постановок зростає кількість позабродвейських театрів, а на початку 60-х років розгортається загальнонаціональний рух неприбуткових професійних театрів. С. Ленглі наголошує: «В той час ця діяльність була відома під узагальноною назвою “експериментальний” театр, який асоціювався з неприбутковими театральними майданчиками типу церкви, горища, гаражів, кафе, ресторанів та вільних складських приміщень». Учений вважає, що «експериментальний аспект цього руху базувався скоріше на економічній необхідності, ніж на художніх цінностях» (Ленглі, 2000, с.71). Однак саме домінування в діяльності неприбуткових професійних театрів експериментально-мистецької складової над

комерційною робить їх найбільш творчо прогресивними, «дає найбільше можливостей для творчого пошуку» (Ленглі, 2000, с.27).

Сучасні театральні практики стрімко розвивають цей напрямок освоєння нетрадиційного, експериментального, альтернативного сценічного простору.

Валерій Пацунов (2018, с.15-19), розглядаючи експериментальний, альтернативний сценічний простір як детермінанту нової сценографічної лексики, наводить декілька прикладів з власного постановочного досвіду та із закордонних сценічних практик освоєння театральними митцями нетрадиційних, експериментальних сценічних майданчиків.

Створення лазерного та світлового шоу на гранях єгипетських пірамід та постановка опери «Аїда» Дж. Верді (1987 рік) на фоні пірамід Гізи та Великого Сфінкса відбувалися на сценічному просторі, який можна характеризувати як тимчасовий, дискретний, відкритий і фронтально розміщений щодо аудиторії.

Режисер-постановник В. Пацунов у тандемі з художником-постановником Д. Лідером задумували аналогічний за масштабом, але у вітчизняному історичному контексті проєкт сценічного втілення «Слова про Ігорів похід» на руїнах Успенського собору Києво-Печерської лаври. Сценічний простір постановники замислили також як тимчасовий, дискретний, відкритий, фронтально розміщений щодо глядачів. Примітно, що як і у прикладі застосування руїн єгипетських пам'яток як фонових декорацій, так і у варіанті київських використовували світлові спецефекти: у Каїрі – лазерну техніку для створення шоу, у Києві – «місячне затемнення, що віщувало поразку Ігорових військ, мало творитися у просторі неба за допомогою надпотужних авіаційних світлових прожекторів часів Другої світової війни, що функціонували на той час у аеропорту “Жуляни”» (Пацунов, 2018, с.17). Ескіз декорацій Д. Лідера (2004) з променями над руїнами собору опубліковано у збірці праць художника «Театр для себе».

Прикладом використання історичної пам'ятки архітектури XI століття – проїзду київських Золотих воріт – з метою створення стаціонарного (переважно саме тут відбувалися репертуарні вистави Київського театру поезії), нерухомого, дискретного, закритого, експериментального сценічного простору може слугувати постановка п'єси «Золоті ворота» за поемою Л. Горлача (Київський театр поезії, 1985, реж. В. Пацунов) (Липський, 1985).

Про освоєння експериментального сценічного простору, тимчасового, нерухомого, дискретного, закритого, фронтального, та особливості режисерсько-сценографічної лексики в ньому під час постановки вистави «Калігула» А. Камю (Київський театр «Золоті ворота», 1983 рік) на східцях столичного Національного центру ділового та культурного співробітництва «Український дім» згадує В. Пацунов (1993, с.8-9). Режисерові вдалося не просто вдало мізансценічно виправдати запропонований новий нетрадиційний східчастий сценічний простір, але й вибудувати у ньому засобами сценографії конфлікт – «один з найжорстокіших в історії людства імператорів Калігула катував своїх патрициїв на фоні величезного багряного панно: “Промова Леніна на III з'їзді комсомолу”» (Пацунов, 2018, с.18).

Згодом режисерська фантазія дала змогу режисерові через проведення декількох репетицій перенести виставу «Калігула» на подіум Київського будинку

моделей одягу. У такому разі ми можемо говорити про адаптацію постановки до дещо іншого сценічного простору – також тимчасового, нерухомого, дискретного, закритого, але не з фронтальним розміщенням глядачів, а комбінованим – фронтально-подіумним. Пластичні зонги виконували напівоголені манекенниці в екстравагантних сукнях на подіумній ділянці сцени.

Продовжуючи режисерські експерименти з освоєння нових майданчиків для показу вистав, В. Пацунов ставить виставу в тимчасовому, нерухомому, дискретному, відкритому, аренного типу експериментальному сценічному просторі – на дереві: «Красуня сидить на високій вишні та збирає в кошик соковиті ягоди. До вишневого дерева підходить юнак на ходулях...» (Пацунов, 2018, с.19). Сценічна дія розвивається далі безпосередньо на дереві.

Іншим прикладом такого ж, але фронтального, експериментального сценічного простору може слугувати простір вистави «про злодіїв-грабіжників на вертикальній стіні реального триповерхового будинку з використанням вікон, канатів та [виконанням] карколомних трюків» (Пацунов, 2018, с.19).

Зразком постійного (але не стаціонарного), рухомого, імерсійного, просто неба та без будь-якого сценічного майданчика експериментального сценічного простору може слугувати спектакль-променада «Час» від компанії «U!Zahvati» режисерки П. Бараніченко. 2018 року національна компанія «U!Zahvati» запропонувала глядачам новий для нашої країни жанр – синтез екскурсії містом, радіовистави та театралізованої процесії. Вистава-променада, в анотації до якої написано: «Виводимо глядача із затяжної культурної коми», – привернула до себе увагу навіть людей, абсолютно далеких від театру. Зібравшись у Києві на Пішохідному мості, група з 35 осіб одягає навушники. Слухаючи гіда, вони починають маршрут. Пересуваються Києвом, де кожна будівля, вітрина, лавка завдяки аудіозапису трансформується зі звичних архітектурних форм у красномовну декорацію. Формат імерсійної вистави-променаду передбачає повне залучення глядачів у процес. Акторами вистави стають випадкові перехожі, а сценою – місто (U!Zahvati).

Прикладом тимчасового, рухомого, дискретного, закритого, фронтального експериментального сценічного простору може бути вистава «в салоні лімузину персонально для однієї сім'ї» (Пацунов, 2018, с.19). Тимчасового, нерухомого, дискретного, закритого, фронтального, експериментального, портативного сценічного простору – «моновистава в телефонній будці на фестивалі в Единбурзі [...], в планетарії під "зоряним небом" (Київський театр "Золоті ворота")» (Пацунов, 2018, с.19).

До експериментального можна зарахувати й спектакль «Яго» за В. Шекспіром Театру на Подолі (1994 рік, режисер В. Малахов), який свого часу підкорив Единбург – актори грали в старовинному вікторіанському басейні (Пацунов, 2018, с.19).

Світова пандемія COVID-19 спонукала діячів сцени до пошуків нових форм контакту з аудиторією, а відтак і до апробації нових форм сценічного простору. Так невелика труппа митців «Живи у вогні» (*Vivre dans le feu*) вирішила організувати низку пересувних оперних концертів «Концерт під твоїми вікнами» у дворах будинків. З метою дотримання санітарних карантинних вимог усі глядачі зали-

шалися вдома та спостерігали за виступом музикантів зі своїх вікон. Декорації в стилі «грубого» театру, за Пітером Бруком, було спрощено до трьох різнокольорових килимків, рослин і піаніно, установлених посеред подвір'я. Учасники експериментального проекту свідчать про успіх таких акцій серед глядачів, однак зауважують про незручності обмежень хронометражу виступів комендантською годиною та надмірну залежність від примх погоди – на деяких концертах доводилося виступати під дощем, а піаніно накривати брезентом чи парасолями (Fritel, 2021). Сценічний простір, що його освоюють французькі артисти, можна трактувати як сучасний варіант освоєння експериментального тимчасового, дискретного, відкритого, аренного або фронтального сценічного простору, оскільки історичний досвід виступів мандрівних артистів у дворах будинків простежується від зародження театрального мистецтва.

П. Брук (2008, с.683), досліджуючи питання театрального стилю, згадує свої післявоєнні враження, як у Гамбурзі, де було зруйновано всі театри, він «одного разу на горіщі [...] бачив постановку "Злочин і кара", що залишила у пам'яті митця одне з найсильніших вражень». Актор, який сидів у кріслі й майже торкався колінами глядачів, напівінтимна манера акторського виконання, натуральна природа звуків створювали імерсійну атмосферу. Режисер свідчить: «Ми всі були залучені в драму» (Брук, 2008, с.683). Горіще нагадувало Єлизаветинську сцену – «це була нейтральна відкрита платформа, просто майданчик з декількома дверима». Такий експериментальний сценічний простір надавав змогу режисерові «пропускати глядача через нескінченну низку різноманітних ілюзій», перенести у «Всесвіт актора і глядачів XVI століття». «Така сцена спрацьовувала, як чудова філософська машина», – зазначає П. Брук (2008, с.683).



Рис. 2. Охоронна дошка на приміщенні  
Одеського обласного академічного російського драматичного театру  
(фото К. Юдової-Романової, 2018)



Іноді традиційний сценічний простір можуть облаштовувати в непередбачених попередньо, тобто не спроектованих для показу театральних постановок приміщеннях. Це досить широкий спектр, починаючи від культових приміщень (готичний костел при монастирі францисканців було перетворено на перший у Львові стаціонарний театр (1787–1872), в якому було обладнано 36 лож, 114 крісел і по 200 місць у партері та галереї; театр у будівлі костелу перебував до середини XIX ст.), складів (для влаштування в Ярославні у 1750 році першого російського драматичного театру було обрано комору з кам'яними склепіннями, в якій зберігалися шкіряні товари; у коморі облаштували підмостки та місця для глядачів, обставили сцену декораціями, освітили комору площками), скетінг-рингу<sup>1</sup> (Одеський обласний академічний російський драматичний театр, рис. 2.) і до перебудованих кінотеатрів (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, Київський академічний молодий театр та інші) та квартир. Наприклад, «Башенний театр» – назва декадентського театального гуртка, заснованого письменником В. Івановим в Петербурзі, що існував у 1909–1910-х роках. Вистави влаштовували на квартирі В. Іванова, розташованій у верхній частині будинку – вежі (звідси й назва). Як видно на фото (рис. 3), сценічний простір цього театру можна трактувати як перенесення традиційної сцени-коробки в умови не спроектованого під театр приміщення – квартири. Активним учасником гуртка був Всеволод Меєрхольд. Популярність «Башенний театр» здобув через спектакль «Поклоніння хресту» (1910 рік) П. Кальдерона (у пер. К. Д. Бальмонта; реж. Всеволод Меєрхольд, художник С. Ю. Судейкін).



Рис. 3. Всеволод Меєрхольд (крайній праворуч) з учасниками вистави «Поклоніння хресту» П. Кальдерона. «Башенний театр». Петербург. 1910 р. (Мейєрхольд, 1968)

<sup>1</sup> Скетінг-ринг (англ. skating-ring) – спеціальний майданчик (частіше в закритому приміщенні) з гладкою асфальтованою підлогою для катання на особливих роликівих ковзанах.

**Наукова новизна.** Це дослідження є першою спробою класифікувати сучасний нетрадиційний сценічний простір. Оскільки сучасні театральні практики стрімко розвиваються в напрямку пошуку альтернативних сценічних майданчиків, безумовним постає питання подальшого поглибленого дослідження цієї проблеми як з боку театрознавців, так і архітекторів.

### Висновки

З огляду на сучасні театральні практики експериментальний сценічний простір відповідно до хронотопних його характеристик можна класифікувати таким чином:

- щодо незмінності розташування на території протягом сталого часу – постійний (стаціонарний) і тимчасовий;
- щодо переміщення у процесі показу вистави – рухомий (мобільний) і нерухомий;
- щодо розміщення глядачів і виконавців – імерсійний та дискретний;
- щодо форми сценічного простору – закритий і відкритий (просто неба);
- способу розміщення сценічного майданчика щодо публіки – фронтальний, арений, подіумний.

В історії театральних приміщень часто трапляються випадки адаптації нетеатрального призначення будівель і навіть помешкань до показу вистав.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Базанов, В.В., 2005. *Технология сцены*. Москва: Импульс-свет.
- Березкин, В.И., 2011. *От истоков до середины XX века*. В: *Искусство сценографии мирового театра*. Москва: URSS.
- Березкин, В.И., 2016а. *Вторая половина XX века. В зеркале Пражских Квадриеннале 1967-1999 годов*. В: *Искусство сценографии мирового театра*. Москва: Едиториал УРСС.
- Березкин, В.И., 2016б. *Мастера XVI-XX вв.* В: *Искусство сценографии мирового театра*. Москва: Едиториал УРСС.
- Брук, П., 2008. *Пустое пространство*. В: С.К. Никулин и Л.А. Пичхадзе, сост. *Искусство режиссуры. XX век*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, с.623-730
- Веселовська, Г.І., 2019. *Театр як комунікативна система*. В: *Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі XXI століття*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, Україна, 19 квітня 2019. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, с.34-36.
- Витрувий, 1936. *Десять книг об архитектуре*. [online] Доступно: <<http://antique.totalarch.com/vitruvius>> [Дата обращения 24 апреля 2021].
- Извеков, Н.П., 1940. *Техника сцены*. Москва: Искусство.
- Ленгли, С., 2000. *Театральный менеджмент і продюсерство. Американський досвід*. Київ: Компас.
- Липський, О., 1985. Народний артист СРСР Костянтин Степанков та Валентин Шестопалов у виставі «Золоті ворота» Л. Горлача, Київський театр поезії. *Український театр*, 5.
- Лідер, Д., 2004. *Театр для себе*. Київ: Факт.

- Мейерхольд, В.Э., 1968. *Статьи письма речи беседы: Ч. 1. 1891-1917.* [online] Москва: Искусство. Доступно: <<https://refdb.ru/look/1021731-pall.html>> [Дата обращения 24 апреля 2021]
- Мочалов, Ю., 1981. *Композиция сценического пространства. (Поэтика мизансцены).* Москва: Просвещение.
- Мы – команда. *U!Zahvati*, [online] Доступно: <<https://uzahvati.com.ua/>> [Дата обращения 10 апреля 2021].
- Пацунов, В.П., 2018. Альтернативний сценічний простір як детонатор нової сценографічної лексики. В: *Проблеми теорії і практики сценічного мистецтва XXI століття.* Матеріали науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і магістрів. Київ, Україна, 19 квітня 2019. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, с.15-19.
- 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.* Санкт-Петербург: Государственное издательство.
- Проскуряков, В., 1986. *Универсальные передвижные театры: (Принципы типологии и проектирования).* Диссертация кандидата наук. Центральный научно-исследовательский институт экспериментального проектирования жилища.
- Проскуряков, В.І., 2001. *Архітектура українського театру. Простір і дія.* Львів: Львівська політехніка.
- Проскуряков, В.І., 2002. *Принципи розвитку архітектурної типології українського театру.* Дисертація доктора архітектури. Національний університет "Львівська політехніка".
- Ремез, О.Я., 1983. *Мастерство режиссёра: Пространство и время спектакля.* Москва: Просвещение.
- Театр «Золоті ворота», 1993. «Калігула» А. Камю, режисер В. Пацунов, Київський театр «Золоті ворота»: сцени з вистави [фотоілюстрація]. *Український театр*, 1.
- Френкель, М.А., 1987. *Пластика сценического пространства: (Некоторые вопросы теории и практики сценографии).* Киев: Мистецтво.
- 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., 2017а. Пневматичні засоби конструювання сценічного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, с.242-247.
- Юдова-Романова, К.В., 2017б. *Технічні засоби оформлення сценічного простору.* Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Юдова-Романова, К.В., 2018а. Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, с.228-232.

- Юдова-Романова, К.В., 2018b. Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2, с.72-92.
- Fritel, L., 2021. Covid oblige, une troupe de musiciens se produit dans les cours d'immeubles. *Le Figaro*. [online] 03 March. Available at: <<https://www.lefigaro.fr/musique/covid-oblige-une-troupe-de-musiciens-se-produit-dans-les-cours-d-immeubles-20210314>> [Accessed 10 April 2021]
- Furtenbach, J., 1663. Mannhaffter Kunst-Spiegel. *Schultes*. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8775>> [Accessed 10 April 2021].
- Furtenbach, J., 1628. Architectura Civilis. *Saur*. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-9950>> [Accessed 10 April 2021].
- Furtenbach, J., 1640. Architectura Recreationis, das ist, Von allerhand nutzlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen. *Schultes*. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8866>> [Accessed 10 April 2021].
- McHenry, R., ed., 1997. Theatrical Production. *The New Encyclopædia Britannica*, 28, pp.554-608.
- Sabbattini, N., 1638. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. – Ravenna: per Pietro de'Paoli, e Gio. Battiffa Giouannelli Stampatori Camerali. [online] Available at: <<https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/168>> [Accessed 10 April 2021].
- Serlio, di S., 1600. *Tutte l'opera d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese Doue si trattano in disegno, quelle cose, che sono piu necessaيرة all'Architetto. Heredi di Francesco de' Franceschi*. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-370>> [Accessed 10 April 2021].

## REFERENCES

- Bazanov, V.V., 2005. *Tekhnologija stseny* [Scene technology]. Moscow: Impuls-svet.
- Berezkin, V.I., 2011. Ot istokov do serediny XX veka [From the origins to the middle of the XX century]. In: *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra* [The art of scenography of the world theater]. Moscow: URSS.
- Berezkin, V.I., 2016a. Vtoraia polovina XX veka. V zerkale Prazhskikh Kvadriennale 1967-1999 godov [The second half of the twentieth century. In the mirror of the Prague Quadrennial 1967-1999]. In: *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra* [The art of scenography of the world theater]. Moscow: Editorial URSS.
- Berezkin, V.I., 2016b. Mastera XVI-XX vv [Masters of the 16th-20th centuries]. In: *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra* [The art of scenography of the world theater]. Moscow: Editorial URSS.
- Bruk, P., 2008. Pustoe prostranstvo [Empty space]. In: S.K. Nikulin and L.A. Pichkhadze, comp. *Iskusstvo rezhissury. XX vek* [The art of directing. XX century]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, pp.623-730.
- Edkin, M.G., 1974. O diapazone prostranstvenno-vremennykh reshenii v iskusstve oformleniia stseny (opyt analiza tvorcheskogo naslediiia sovetskoi teatralnoi dekoracii) [On the range of space-time solutions in the art of stage design (the experience of analyzing the creative heritage of Soviet theatrical scenery)]. In: *Ritm, prostranstvo i vremia v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad: Nauka, pp.209-219.
- Ekskuzovich, I.V., 2004. Ob akustike v teatre Maksa Reinkhardta [About acoustics in the Max Reinhardt theater]. *Stcena*, 5, p.35.

- Frenkel, M.A., 1987. *Plastika stsenicheskogo prostranstva: (Nekotorye voprosy teorii i praktiki stsenografii)* [Plastics of the stage space: (Some questions of the theory and practice of scenography)]. Kyiv: Mistetctvo.
- Fritel, L., 2021. Covid oblige, une troupe de musiciens se produit dans les cours d'immeubles. *Le Figaro*. [online] 03 March. Available at: <<https://www.lefigaro.fr/musique/covid-oblige-une-troupe-de-musiciens-se-produit-dans-les-cours-d-immeubles-20210314>> [Accessed 10 April 2021].
- Furtenbach, J., 1663. Mannhaffter Kunst-Spiegel. *Schultes*. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8775>> [Accessed 10 April 2021].
- Furtenbach, J., 1628. Architectura Civilis. *Saur*. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-9950>> [Accessed 10 April 2021].
- Furtenbach, J., 1640. Architectura Recreationis, das ist, Von allerhand nutzlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen. *Schultes*. [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8866>> [Accessed 10 April 2021].
- Iudova-Romanova, K.V., 2016. Olfaktorna synesteziia v stsenichnomu mystetstvi [Olfactory synesthesia in the performing arts]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 19, pp.29-36.
- Iudova-Romanova, K.V., 2017a. Pnevmatychni zasoby konstruiuvannia stsenichnoho prostoru [Pneumatic means of designing stage space]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, pp.242-247.
- Iudova-Romanova, K.V., 2017b. *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnoho prostoru* [Technical means of registration of stage space]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKIM.
- Iudova-Romanova, K.V., 2018a. Dizain stsenichnoho prostoru vohnianymy zasobamy konstruiuvannia [Design of stage space by fiery means of construction]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, pp.228-232.
- Iudova-Romanova, K.V., 2018b. Zasoby plastychnoho oformlennia stsenichnoho prostoru (z istorii ukrainskoho teatru) [Means of plastic design of stage space (from the history of Ukrainian theater)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2, pp.72-92.
- Izvekov, N.P., 1940. *Tekhnika stseny* [Scene technique]. Moscow: Iskusstvo.
- Lenhli, S., 2000. *Teatralnyi menedzhment i produserstvo. Amerykanskiy dosvid* [Theater management and production. American experience]. Kyiv: Kompas.
- Lypskiy, O., 1985. Narodnyi artyst SRSR Kostiantyn Stepankov ta Valentyn Shestopalov u vystavi "Zoloti vorota" L. Horlacha, Kyivskiy teatr poezii [People's Artist of the USSR Konstantin Stepankov and Valentin Shestopalov in the play "Golden Gate" by L. Gorchach, Kyiv Poetry Theater]. *Ukrainskyy teatr*, 5.
- Lider, D., 2004. *Teatr dlia sebe* [Theater for yourself]. Kyiv: Fakt.
- McHenry, R., ed., 1997. Theatrical Production. *The New Encyclopædia Britannica*, 28, pp.554-608.
- Meierkhold, V.E., 1968. *Stati pisma rechi besedy: Ch. 1. 1891-1917* [Conversation speech writing articles: Part 1. 1891-1917]. [online] Moscow: Iskusstvo. <<https://refdb.ru/look/1021731-pall.html>> [Accessed 10 April 2021].
- Mochalov, Iu., 1981. *Kompozitsiia stsenicheskogo prostranstva. (Poetika mizanstseny)* [The composition of the stage space. (Poetics of mise-en-scène)]. Moscow: Prosveshchenie.
- My – komanda [We are a team]. *UIZAHVATI*. [online] Available at: <<https://uzahvati.com.ua/>> [Accessed 10 April 2021].

Patsunov, V.P., 2018. Alternatyvnyi stsenichniy prostir yak detonator novoi stsenografichnoi leksyky [Alternative stage space as a detonator of new scenographic vocabulary]. In: *Problemy teorii i praktyky stsenichnoho mystetstva XXI stolittia* [Problems of theory and practice of performing arts of the XXI century]. Proceedings of the scientific-practical conference of faculty, graduate students and masters. Kyiv, Ukraine, 19 April 2018. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, pp.15-19.

Petrov, A.A., 1903. *Ustroivo teatralnoi stseny* [Theatrical stage arrangement]. St. Petersburg: Tipografiia Glavnogo upravleniia udelov.

Petrov, A.A., 1910. *Teatralnaia tekhnika s prilozheniem pravil ustroistv, oborudovaniia i sodержaniia teatrov* [Theatrical technique with the application of the rules for the devices, equipment and maintenance of theaters]. St. Petersburg: Tipografiia Glavnogo upravleniia udelov.

Petrov, A.A., 1925. *Ustroivo i oborudovanie malykh teatralnykh stsen: gorodskikh, selskikh i derevenskikh* [The device and equipment of small theater stages: urban, rural and rural]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo.

Proskuriakov, V., 1986. *Universalnye peredvizhnye teatry: Printsipy tipologii i proektirovaniia* [Universal traveling theaters: Principles of typology and design]. Ph.D. thesis. Tsentralnyi nauchno-issledovatel'skii institut eksperimental'nogo proektirovaniia zhilishcha.

Proskuriakov, V.I., 2001. *Arkhitektura ukrainskoho teatru. Prostir i diia* [Architecture of the Ukrainian theater. Space and action]. Lviv: Lvivska politekhnika.

Proskuriakov, V.I., 2002. *Pryntsypy rozvytku arkhitekturnoi typolohii ukrainskoho teatru* [Principles of development of the architectural typology of the Ukrainian theater]. PhD Dissertation. Natsionalnyi universytet "Lvivska politekhnika".

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: per Pietro de'Paoli, e Gio. Battista Giouannelli Stampatori Camerali.* [online] Available at: <<https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/168>> [Accessed 10 April 2021].

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. Heredi di Francesco de' Franceschi.* [online] Available at: <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-370>> [Accessed 10 April 2021].

Teatr "Zoloti vorota", 1993. "Kalihula" A. Kamiu, rezhyser V. Patsunov, Kyivskiy teatr "Zoloti vorota": stseny z vystavy ["Caligula" by A. Camus, directed by V. Patsunov, Kyiv Theater "Golden Gate": scenes from the play] [photo illustration]. *Ukrainskyi teatr*, 1.

Veselovska, H.I., 2019. Teatr yak komunikatyvna systema [Theater as a communication system]. In: *Stsenichne mystetstvo u svitovomu kulturnomu prostori XXI stolittia* [Performing Arts in the world cultural space of the XXI century], Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical conference. Kyiv, Ukraine, 19 April 2019. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, pp.34-36.

Vitruvii, 1936. *Desiat knig ob arkhitekture* [Ten books on architecture]. [online] Available at: <<http://antique.totalarch.com/vitruvius>> [Accessed 10 April 2021].



## ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО: ПРОБЛЕМЫ КЛАССИФИКАЦИИ

Екатерина Юдова-Романова

кандидат искусствоведения, доцент;

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

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

### Аннотация

**Цель статьи** – исследовать, охарактеризовать и классифицировать экспериментальные варианты организации сценического пространства. В процессе исследования были применены следующие **методы** научного познания: метод анализа и синтеза информации, культуролого-искусствоведческий метод (для установления связи между вариантами формы сценического пространства и художественно-образным решением спектакля), а также исторический (для изучения фактов из истории театра) и сравнительный (для определения общих и отличительных характеристик с целью классификации сценического пространства). Метод синтеза и анализа информации был использован для детального изучения и дальнейшего анализа опыта реализации театральных представлений в экспериментальном сценическом пространстве. Благодаря сочетанию анализа и синтеза обеспечивается комплексный системный подход к изучению предмета исследования – сценического пространства. В процессе исследования были проанализированы литературные источники отечественных и зарубежных авторов по тематике работы. **Научная новизна.** Осуществлена классификация современного экспериментального сценического пространства по основным хронотопным характеристикам. **Выводы.** Исходя из фактологического анализа современных театральных практик, экспериментальное сценическое пространство в соответствии с его временными и пространственными характеристиками можно классифицировать следующим образом: относительно неизменности расположения на территории в течение значительного времени – постоянный (стационарный) и временный; относительно перемещения в процессе показа спектакля – подвижной (мобильный) и неподвижный; по размещению зрителей и исполнителей – иммерсионный и дискретный; по форме сценического пространства – закрытый и открытый (под открытым небом); по способу размещения сценической площадки относительно публики – фронтальный, аренный, подиумный. В истории театральных помещений встречаются отдельные случаи адаптации зданий нетеатрального назначения и даже жилых помещений к показу спектаклей.

**Ключевые слова:** экспериментальное сценическое пространство; альтернативное сценическое пространство; нетрадиционное сценическое пространство; сцена; театр; классификация

**EXPERIMENTAL STAGE SPACE: PROBLEMS OF CLASSIFICATION****Kateryna Iudova-Romanova***Ph.D. in Art History, 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 article** is to investigate, characterize and classify experimental variants of stage space organization. The following **methods** of scientific knowledge have been used in the research process: method of analysis and synthesis of information, cultural and art method (to establish a connection between the variants of the form of the stage space and the artistic and figurative solution of the performance), as well as historical (to study the facts of the history of the theater) and comparative (to determine common and different characteristics in order to classify the stage space). The method of synthesis and analysis of information is used for detailed study and further analysis of the experience of theatrical performances in the experimental stage space. Due to the combination of analysis and synthesis, a comprehensive systematic approach to the study of the research subject is stage space. In the course of the research the literary sources of domestic and foreign authors on the subject of work have been analyzed. **Scientific novelty.** The classification of modern experimental stage space according to the main chronotopic characteristics has been carried out. **Conclusions.** Given the factual analysis of modern theatrical practices, experimental stage space according to its temporal and spatial characteristics can be classified as follows: regarding the invariability of the location on the territory for a permanent time is permanent (stationary) and temporary; regarding the movement in the process of showing the play is movable (mobile) and immovable; regarding the placement of spectators and performers is immersive and discrete; regarding the shape of the stage space is closed and open (open air); way of placing the stage in relation to the audience is front, arena, podium. In the history of theater premises there are many cases of adaptation of non-theatrical buildings and even apartments to show performances.

**Keywords:** experimental stage space; alternative stage space; non-traditional stage space; scene; theater; classification



DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234237

УДК 792.028:004.896

## ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ («ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ») У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ РОБОТИЗОВАНОГО СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Тетяна Совгира

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: stisovgyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** полягає у визначенні, аналізі та систематизації наявного досвіду використання цифрових технологій, що нині іменуються «штучним інтелектом», у процесі створення видовищ. Відповідно до визначеної мети заплановано розв'язання таких взаємопов'язаних завдань: сформулювати основний понятійно-категоріальний апарат із цієї тематики; визначити функціональну складову діяльності механізованих організмів (роботів) щодо їх можливого застосування у видовищних заходах; простежити й узагальнити досвід використання цифрових технологій, зокрема «штучного інтелекту», у процесі створення роботизованого сценічного образу. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході та спирається на поєднання кількох методів: аналітичного – під час розгляду історичної, філософської, культурологічної та мистецтвознавчої літератури з предмета дослідження; теоретично-концептуального методу – під час аналізу понятійно-термінологічної системи дослідження та виявлення особливостей упровадження технології «штучного інтелекту» в процесі створення видовищних форм; порівняльно-типологічного – для порівняння специфіки функціонування механізованих «акторів» з акторською майстерністю людей-акторів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглянуто специфіку використання цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, у процесі створення сценічного видовища. **Висновки.** Виявлено, що автономія роботизованих механізмів можлива, адже новітні моделі роботів здатні сканувати простір, осіб навколо себе та за певним алгоритмом реагувати в потрібний момент. Ці можливості наближують андроїда до реального актора в сценічному просторі. Імпровізація як характерна особливість акторської майстерності буде являти собою прояв автономності дій і «реакцій» роботів. Роботизований механізм у сценічному просторі є експериментально-дослідницькою платформою. Проекти спрямовані на вивчення можливостей функціонування роботизованої техніки в умовах сценічного простору, специфіки взаємодії людської та механізованої діяльності, а разом – дослідження питань соціальної футурології. Робот вповні може функціонувати як унікальний технічний інваріант актора-виконавця в сценічній постановці чи артінсталяції.

**Ключові слова:** цифрова технологія; театр; штучний інтелект; робот; актор

### Постановка проблеми

На сучасному етапі українське мистецтво переживає технологічну модернізацію. Трансформаційні процеси, пов'язані з технічним прогресом у суспільстві, детермінують зміну специфіки усталених художніх напрямів і появу синтетичних мистецьких новоутворень. Технічні інновації проникають і в сценічний простір: створюються інтерактивні вистави із застосуванням цифрових технологій, світлові та голографічні шоу-програми, візуальні інсталяції тощо. Однак серед усіх креативних винаходів найбільш інноваційною є технологія «штучного інтелекту», за допомогою якої створюють роботизовані механізми, що давно вже використовують у сценічному просторі як актора-виконавця.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблему технічних інновацій у сценічному мистецтві описано у вітчизняних наукових розвідках Г. Липківської (2018), К. Юдової-Романової, Ю. Аленіної (2019), В. Стрельчук, Ю. Чубукової (2019) та інших. Однак автори не приділяють уваги проблемі впровадження технології «штучного інтелекту» в сценічному просторі.

Натомість у закордонних працях це питання часто порушують, зокрема автори розглядають досвід європейських і східних театральних установ у використанні роботизованих механізмів як акторів-виконавців. Японська дослідниця Ю. Сан на прикладі комедійної вистави «Бакаробо» (постановники: М. Денкі (*Meiwa Denki*), агенція Йошімото Креатів (*Yoshimoto Creative Agency*), Tokyo, 2007–2008 pp.) досліджує функціональну складову роботизованих механізмів у процесі організації театального видовища. А. Волков у праці «Робототехнічні та мехатронні системи театральної машинерії» (2007) досліджує технологічну складову театральної машинерії. С. Колтон та Г. Віггінс (Colton and Wiggins, 2012), Х. Найт (Knight, 2011, pp.42-51), А. Легерська (Legierska, 2014) аналізують можливість використання роботів у масовій культурі.

Водночас ці питання мають здебільшого дискусійний характер. У дослідженнях З. Паре (Paré, 2015), Х. Парсонс та Г. Керслі (Parsons and Kearsley, 1982, pp.535-552) вказано, що роботизовані механізми на сцені можуть виконувати лише запрограмовані маніпуляції, натомість науковці С. Колтон, Г. Віггінс та Дж. М'юнгхун (Myounghoon, 2017, p.5) наполягають на автономності та можливості «імпровізації» андроїдів в умовах сценічного простору. Детальний огляд функціонування механізованих систем подано у фундаментальних працях видатних математиків Н. Вінера (1983) та В. Глушкова (1964), М. Новотарського та Б. Нестеренка (2004).

Аналіз літератури з обраної тематики засвідчує наявність різноманіття думок щодо проблеми впровадження технології «штучного інтелекту» у сценічному мистецтві, принципів організації роботизованих вистав і ролі механізованих «акторів» у процесі створення сценічного видовища. Визначені питання свідчать про нагальну необхідність дослідження функціонування цієї технології в межах сценічного простору.

**Мета дослідження.** На основі аналізу наявних театральних постановок і перфомансів, створених з використанням технологій «штучного інтелекту», та дже-

рельної бази з відповідної теми дослідження з'ясувати проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного образу. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких взаємопов'язаних завдань: сформулювати основний понятійно-категоріальний апарат із цієї тематики; визначити функціональну складову діяльності механізованих організмів (роботів) щодо їх можливого застосування в театральновидовищних заходах; простежити й узагальнити досвід використання «штучного інтелекту» в організації театральновидовищних заходів.

### Виклад основного матеріалу

З часів античності людство постійно перебуває в пошуках унікальної технології, яка б спрощувала виробничу та творчу діяльність. Згадаймо про персонажа з єврейської міфології Голема, якого за легендою створили рабини-кабалісти. Цей персонаж з єврейської міфології начебто виконував певні дії після «програмування» його кабалістичними заклинаннями. У разі збою такого «програмування» Голем трощив усе навколо. Ця антична легенда створення певного винаходу, а також його програмування (кодування) стала можливою в умовах сучасного світу. Нині технологія, яку заведено називати «штучний інтелект», не є легендою і навіть вигадкою, а являє собою реалію, створену на основі ІТ-розробок сучасних інженерів та конструкторів.

Леонардо да Вінчі ще у 1495 році створює ескізи робота, який за будовою схожий на людину та повинен функціонально відтворювати її діяльність. Учений називає свій механізм «автоматом». Однак невідомо, чи був реалізований той ескіз, як й інші нариси винаходів науковця та митця Леонардо да Вінчі.

Відтоді думка про створення роботизованої техніки, яка б полегшувала людську діяльність, не полишає науковців. У дзеркалі наукової критики з'являється поняття «естетичне обчислення» (з англ. *«aesthetic computing»*), що являє собою системний підхід до вивчення взаємовідносин між інноваційними цифровими технологіями та мистецтвом, «застосування теорії і практики мистецтва до обчислювальної техніки» (Shem-Shaul, et al., 2003). Згідно з цими дослідженнями цифрові й обчислювальні технології впливають на мистецтво та естетику, розширюючи наші виміри сприйняття, у той час як мистецтво й естетика також впливають на цифрові технології, розширюючи уявлення про обчислювальний процес.

Згодом до цифрових розробок посилюється інтерес і з боку масової культури. Використання технології «штучного інтелекту» стає можливою на сценічних підмостках. Зокрема, роботизована техніка з'явилася у двадцятихвилинній виставі «Я, працівник» (2008 р., м. Осака, Японія), що створена за мотивами п'єси японського драматурга Орідзи Хірата (Nishiguchi et al., 2017, pp.158-166).

Роботи були запрограмовані проговорювати текст у конкретні моменти, переміщуватися та здійснювати певні маніпуляції відповідно до сюжетної лінії вистави. Однак цей випадок засвідчив, що саме тоді робот не міг зрівнятися з людиною у виконавських здібностях. Адже акторська майстерність передбачає вміння переконати глядача в правдивості та реалістичності створеного акторського образу. Механізований організм не міг виконати цю функцію, натомість надавав

дійству надзвичайну видовищність та оригінальність подачі змістового матеріалу п'єси.

Згодом у сценічній практиці здійснюють експериментальні спроби програмування роботизованої техніки за допомогою технології «штучного інтелекту». Роботи на сцені почали повторювати рухи реальних акторів, завдяки чому створювалася ілюзія взаємодії реальних і механізованих акторів. За допомогою алгоритмічного аналізу роботизовані організми нині можуть сканувати дії об'єктів і на основі отриманих даних здійснювати власні операції (Совгира, 2020). У цьому разі діяльність роботизованого механізму може дати унікальні результати, які людина не передбачає.

Англійська компанія «Engineered Arts» створила у 2014 р. *RoboThespian* – першого у світі робота-актора, який на відміну від своїх попередників був дуже схожим на людину та здатним повторювати рухи реальних акторів. За допомогою технології захоплення руху («*motion capture*») механізм міг імітувати рухи будь-кого в аудиторії. Ця особливість стала можливою завдяки наявності в корпусі «механізованого актора» датчиків сканування та аніматроніка. У такий спосіб роботи сканували мову тіла, вік, настрої людей, які їх оточують, та могли реагувати відповідно. Робот міг читати текст і додавати відповідне вираження обличчя (інтерфейсу), співати, танцювати, не відчуваючи фази страху.

Спочатку *RoboThespian* у театральній справі використовували лише як «гіда» в театрі, який повинен був запрошувати глядачів до перегляду, інформувати їх щодо змісту вистави та пропонувати програми запланованої вистави. Перша партія складалася всього з п'ятнадцяти роботів, які миттєво розкупили адміністративні групи театрів, університетів і музеїв. Невдовзі інноваційна техніка зацікавила й режисерсько-постановочну групу. Так, у 2013 р. поставили виставу «Зловісна долина» («*Uncally Valley*») Франческі Таленті (*F. Talenti*) (Італія) з використанням *RoboThespian* на сценічних підмостках. В основу фантастичного сюжету покладено історію людини, яка погоджується завантажити свою особистість у робота в обмін на гроші. Тож використання робота в сценічній постановці цілком виправдовує розвиток подій у п'єсі. Сам режисер-початківець зізнався, що працювати з технологією «штучного інтелекту» було непросто через несвоєчасну реакцію та неприродність дій роботизованого гаджета. З 2017 р. вистава «Спілікін» («*Spillikin*») театру «Пайплін» («*Pipeline*») в Единбурзі також проходить за участі *RoboThespian* (Hickey, 2014).

У результаті аналізу специфіки функціонування *RoboThespian* виявлено, що робота сучасного роботизованого механізму на сцені має кілька переваг над людською виконавською діяльністю. По-перше, за функціональною складовою винахід є ефективнішим та економнішим, адже йому не потрібні перерви на сон, харчування чи відпочинок. По-друге, «механізована робота» можна запрограмувати на дії та промову будь-якою мовою, отже, такий «працівник» є універсальним. Пізні версії роботів демонструють більш ніж 30 варіацій руху й емоцій, що достатньою мірою доповнює текст. Робот може функціонувати за будь-яких погодних умов (навіть під дощем).

Водночас для «гри на сцені» важливою є взаємодія з глядачем і партнером. Натомість робот «*Engineered Arts*» може тримати зоровий контакт зі співрозмов-



ником завдяки наявності відповідних датчиків сканування. Ця функція надає механізованому роботу особливість телеприсутності.

У процесі дослідження переходимо від аналізу конкретних особливостей функціонування роботів у сценічному просторі до з'ясування більш глибоких питань мистецтвознавчого аспекту, в тому числі – до аналізу можливого спілкування та взаємодії роботизованого організму з реальним актором на сценічних підмостках.

На нашу думку, нині вже є кілька проєктів, в яких створено ілюзію безпосереднього спілкування між актором і роботом. Японський режисер Х. Ішігуро (*H. Ishiguro*) в експериментальному театральному проєкті «Актор-робот» («*Robot Actor*») спробував показати, як люди та механізми можуть розмірковувати над соціально-культурними проблемами в майбутньому (Паре, 2015, с.143-162). Дивоглядно, що в цій виставі роботи чи не вперше мали «грати» різні ролі (робот-«людина», робот-«тварина» тощо) й активно взаємодіяти з партнерами та навколишнім середовищем (роботи рукостискання, грати у футбол, повертатися до співрозмовника, змінювати локації). Таким чином у дійстві створювалась ілюзія, що для роботів можлива часткова свобода волі та автономія (імпровізація). За словами розробників К. Огави, К. Таури та Х. Ішігуро, на глядацьку аудиторію справляли більші враження виступи андроїдів, аніж номери реальних акторів (Ogawa, Taura and Ishiguro, 2012, с.565-570). Схожі експериментальні спроби взаємодії, спілкування та навіть любовних перипетій між актором і машиною спостерігаємо у виставі «Спілікін» («*Spillikin*», 2017 р.) театру «Пайплін» («*Pipeline*») в Единбурзі.

Науковець Е. Найт (Knight, 2011, с.42-51) визначила критично важливі компоненти для кращого програмування роботів для театральних підмостків: здійснення відповідних жестів, вираження емоцій, метафори руху, спілкування із зовнішніми емоціями, соціальний інтелект, зворотний зв'язок з аудиторією та машинний гумор. Роботи мають здійснювати рухи та змінювати інтонаційно голос для кращої передачі відповідних емоцій.

Ці поодинокі випадки використання роботів у театральних постановках засвідчують можливість і необхідність залучення технології «штучного інтелекту» в сценічний простір. Однак вартість таких експериментів є вкрай високою. На нашу думку, через це прояви впровадження штучного інтелекту в театрі є поодинокими. Нині один робот коштує понад вісімдесят тисяч доларів.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглянуто специфіку використання цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, у процесі створення сценічного видовища.

## Висновки

У результаті проведеного дослідження виявлено часткову самостійність роботів, яких заздалегідь запрограмувала людина. Автономія роботизованих механізмів можлива, адже новітні моделі роботів здатні сканувати простір, осібно навколо себе та за певним алгоритмом реагувати в потрібний момент. Ці можливості наближують андроїда до реального актора в сценічному просторі. Ім-

провізація як характерна особливість акторської майстерності буде являти собою прояв автономності дій та «реакцій» роботів.

Роботизований механізм у сценічному просторі є експериментально-дослідницькою платформою. Проекти спрямовані на вивчення можливостей функціонування роботизованої техніки в умовах сценічного простору, специфіки взаємодії людської та механізованої діяльності, а разом – дослідження питань соціальної футурології. З'ясовано, що технологію «штучного інтелекту» в сценічних постановках активно використовують режисери Англії, Шотландії, Польщі, Японії та Китаю. Однак ці поодинокі випадки використання роботів у театральних постановках засвідчують можливість і необхідність залучення технології «штучного інтелекту» в сценічний, зокрема український, простір. Незважаючи на високу вартість технічних експериментів, андроїди на сцені мають значні перспективи впровадження в Україні. Робот вповні може функціонувати як унікальний технічний інваріант актора-виконавця в сценічній постановці чи артінсталяції.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Винер, Н., 1983. *Кибернетика или управление и связь в животном и машине*. Москва: Наука.
- Глушков, В.М., 1964. *Введение в кибернетику*. Киев: АН УССР.
- Липківська, Г., 2018. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, с.103-115. doi: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964>
- Новотарський, М.А. та Нестеренко, Б.Б., 2004. Штучні нейронні мережі: обчислення. *Праці Інституту математики НАН України*, 50.
- Совгира, Т.І., 2020. Принципи використання цифрових технологій в культурно-мистецькій практиці. *Культура і сучасність*, 1, с.39-42.
- Чубукова, О.Ю., 2015. Кибернетика: від простих систем та технологій до кіберсередовища. *Актуальні проблеми економіки*, 12, с.33-28.
- Юдова-Романова, К. та Аленіна, Ю., 2019. Модернізація театального простору: сучасний вітчизняний мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити*, 1 (145), с.259-265.
- Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2(1), с.52-72. doi: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749
- Belezina, J., 2011. *Robotthespian humanoidní robotpřináší lidské představení. Robotika*. [online] Доступно: <<https://cs.inforandum.com/robotthespian-humanoid-robot-delivers-human-like-stage-performances-88348>> [Дата звернення 15 квітня 2021].
- Bruce, A., Knight, J., Listopad, S., Magerko, B. and Nourbakhsh, I.R., 2000. Robot improv: Using drama to create believable agents. In: *Proceedings of the IEEE International Conference on Robotics and Automation (ICRA'00)*, pp. 4002-4008.
- Colton, S. and Wiggins, G.A., 2012. Computational creativity: The final frontier? In: *Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence*, pp. 21-26.
- Hickey, S., 2014. *RoboThespian: the first commercial robot that behaves like a person*. [online] Available at: <<https://www.theguardian.com/technology/2014/aug/17/robotthespian-engineered-arts-robot-human-behaviour>> [Accessed 10 March 2021].

- Knight, H., 2011. Eight lessons learned about non-verbal interactions through robot theater. In: *Proceedings of the International Conference on Social Robotics*, pp.42-51.
- Legierska, A., 2014. The Rise of Robotic Theatre. *Culture*. [online] Available at: <<https://culture.pl/en/article/the-rise-of-robotic-theatre>> [Accessed 10 March 2021].
- Myoungsoon, J., 2017. Robotic Arts: Current Practices, Potentials, and Implications *Multimodal Technologies Interact*, 1(2), p.5. doi:10.3390/mti1020005
- Nishiguchi, S., Ogawa, K., Yoshikawa, Y., Chikaraishi, T., Hirata, O. and Ishiguro, H., 2017. Theatrical approach: Designing human-like behaviour in humanoid robots. *Robotics and Autonomous Systems*, 89, pp.158-166.
- Ogawa, K., Taura, K. and Ishiguro, H., 2012. Possibilities of androids as poetry-reciting agent. In: *Proceedings of the 21st IEEE International Symposium on Robot and Human Interactive Communication*, pp.565-570.
- Paré, Z., 2015. Robot actors: Theatre for robot engineering. *Theatres du Posthumain*, pp.143-162.
- Parsons, H.M. and Kearsley, G.P., 1982. Robotics and human factors: Current status and future prospects. *Human Factors: The Journal of the Human Factors and Ergonomics Society*, 24, pp.535-552. doi: 10.1177/001872088202400504.
- Reeve, J., 2014. *Understanding Motivation and Emotion*. Wiley: Hoboken.
- Shem-Shaul, N.B., Bertelsen, O.W., Bolter, J., Bruns, W., Bureaud, A., Diehl, S., Dombois, F., Ebert, A., Edmonds, E. and Entacher, K., 2003. Aesthetic computing manifesto. *Proceedings of the Dagstuhl Workshop on Aesthetic Computing*. Germany.
- Sone, Yu., 2012. *Double Acts: human-robot performance in Japan's Bacarobo Theatre*. London: Cambridge.

## REFERENCES

---

- Belezina, J., 2011. Robothespian humanoidní robotpřináší lidské představení. *Robotika*. [online] Available at: <<https://cs.inforandum.com/robothespian-humanoid-robot-delivers-human-like-stage-performances-88348>> [Accessed 15 April 2021].
- Bruce, A., Knight, J., Listopad, S., Magerko, B. and Nourbakhsh, I.R., 2000. Robot improv: Using drama to create believable agents. In: *Proceedings of the IEEE International Conference on Robotics and Automation (ICRA'00)*, pp.4002-4008.
- Chubukova, O.Iu., 2015. Kibernetika: vid prostykh system ta tekhnologii do kiberseredovyshcha [Cybernetics: from simple systems and technologies to cybertressing]. *Aktualni problemy ekonomiky*, 12, pp.33-28.
- Colton, S. and Wiggins, G.A., 2012. Computational creativity: The final frontier? In: *Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence*, pp. 21-26.
- Glushkov, V.M., 1964. *Vvedenie v kibernetiku* [Introduction to cybernetics]. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine.
- Hickey, S., 2014. RoboThespian: the first commercial robot that behaves like a person. *Support the Guardian*. [online] Available at: <<https://www.theguardian.com/technology/2014/aug/17/robothespian-engineered-arts-robot-human-behaviour>> [Accessed 10 March 2021].
- Iudova-Romanova, K. and Alenina, Yu., 2019. Modernizatsiia teatralnogo prostoru: suchasnyi vitchyzniani mystetstvovnavchyi kontekst [Modernization of theatrical space: modern domestic art criticism]. *Narodoznavchi zoshyty*, 1 (145), pp.259-265.

- Iudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directorate innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(1), pp.52-72. doi: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749.
- Knight, H., 2011. *Eight lessons learned about non-verbal interactions through robot theater*. In: Proceedings of the International Conference on Social Robotics, pp.42-51.
- Legierska, A., 2014. The Rise of Robotic Theatre. *Culture*. [online] Available at: <<https://culture.pl/en/article/the-rise-of-robotic-theatre>> [Accessed 10 March 2021].
- Lypkivska, H., 2018. Mulymediini zasoby na suchasni teatralni stseni [Multimedia on the modern theater stage]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 1, pp.103-115. doi: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964>.
- Myounghoon, J., 2017. Robotic Arts: Current Practices, Potentials, and Implications. *Multimodal Technologies Interact*, 1(2), p.5. doi:10.3390/mti1020005.
- Nishiguchi, S., Ogawa, K., Yoshikawa, Y., Chikaraishi, T., Hirata, O. and Ishiguro, H., 2017. Theatrical approach: Designing human-like behaviour in humanoid robots. *Robotics and Autonomous Systems*, 89, pp.158-166.
- Novotarskyi, M.A. and Nesterenko, B.B., 2004. Shtuchni neuronni merezhi: obchyslennia [Artificial neural networks: computation]. *Pratsi Instytutu matematyky NAN Ukrainy*, 50.
- Ogawa, K., Taura, K. and Ishiguro, H., 2012. Possibilities of androids as poetry-reciting agent. In: *Proceedings of the 21st IEEE International Symposium on Robot and Human Interactive Communication*, pp.565-570.
- Paré, Z., 2015. Robot actors: Theatre for robot engineering. *Theatres du Posthumain*, pp.143-162.
- Parsons, H.M. and Kearsley, G.P., 1982. Robotics and human factors: Current status and future prospects. *Human Factors: The Journal of the Human Factors and Ergonomics Society*, 24, pp.535-552. doi: 10.1177/001872088202400504.
- Reeve, J., 2014. *Understanding Motivation and Emotion*. Wiley: Hoboken.
- Shem-Shaul, N.B., Bertelsen, O.W., Bolter, J., Bruns, W., Bureaud, A., Diehl, S., Dombois, F., Ebert, A., Edmonds, E. and Entacher, K., 2003. Aesthetic computing manifesto. *Proceedings of the Dagstuhl Workshop on Aesthetic Computing*. Germany.
- Sone, Yu., 2012. *Double Acts: human-robot performance in Japan's Bacarobo Theatre*. London: Cambridge.
- Sovhyra, T.I., 2020. Pryntsypy vykorystannia tsyfrovoykh tekhnolohii v kulturno-mystetskii praktytsi [Principles of using digital technologies in cultural and artistic practice]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.39-42.
- Viner, N., 1983. *Kibernetika ili upravlenie i sviaz v zhivotnom i mashine* [Cybernetics or management and contact in the animal and car]. Moscow: Nauka.

## ПРОБЛЕМЫ ВНЕДРЕНИЯ НОВЕЙШИХ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ («ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА») В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ РОБОТИЗИРОВАННОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Татьяна Совгира

кандидат искусствоведения;

e-mail: stisovgyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

### Аннотация

**Цель исследования** заключается в определении, анализе и систематизации имеющегося опыта использования цифровых технологий, именующихся «искусственным интеллектом», в процессе создания зрелищ. Согласно определенной цели запланировано решение следующих взаимосвязанных задач: сформулировать основной понятийно-категориальный аппарат по данной тематике; определить функциональную составляющую деятельности механизированных организмов (роботов) относительно их возможного применения в зрелищных мероприятиях; проследить и обобщить опыт использования цифровых технологий, в частности «искусственного интеллекта», в процессе создания роботизированного сценического образа. **Методология исследования** базируется на комплексном подходе и опирается на сочетание нескольких методов: аналитического – при рассмотрении исторической, философской, культурологической и искусствоведческой литературы по предмету исследования; теоретико-концептуального метода – при анализе понятийно-терминологической системы исследования и выявлении особенностей внедрения технологии «искусственного интеллекта» в процессе создания зрелищных форм; сравнительно-типологического – для сравнения специфики функционирования механизированных «актеров» с актерским мастерством людей-актеров. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые рассматривается специфика использования цифровых технологий, в частности искусственного интеллекта, в процессе создания сценического зрелища. **Выводы.** Выявлено, что автономия роботизированных механизмов возможна, ведь новейшие модели роботов способны сканировать пространство, людей вокруг себя и по определенному алгоритму реагировать в нужный момент. Эти возможности приближают андроида к реальному актеру в сценическом пространстве. Импровизация как характерная особенность актерского мастерства будет представлять собой проявление автономности действий и «реакций» роботов. Роботизированный механизм в сценическом пространстве является экспериментально-исследовательской платформой. Проекты направлены на изучение возможностей функционирования роботизированной техники в условиях сценического пространства, специфики взаимодействия человеческой и механизированной деятельности, а вместе с тем – исследование вопросов социальной футурологии. Робот полностью может функционировать как уникальный технический инвариант актера-исполнителя в сценической постановке или арт-инсталляции.

**Ключевые слова:** цифровая технология; театр; искусственный интеллект; робот; актер

## PROBLEMS OF INTRODUCING DIGITAL TECHNOLOGIES (“ARTIFICIAL INTELLIGENCE”) IN THE PROCESS OF CREATING ROBOTIC STAGE IMAGE

Tetiana Sovhyra

*Ph.D. in Art History;*

*e-mail: stisovgyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361*

*Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the article** is to identify, analyse and systematize the existing experience of using digital technologies, now called “artificial intelligence”, in the process of creating spectacles. According to a specific goal, it is planned to solve the following interrelated tasks: to formulate the basic conceptual and categorical apparatus on this topic; to determine the functional component of the activity of mechanized organisms (robots) in relation to their possible use in entertainment events; trace and summarize the experience of using digital technologies, in particular, “artificial intelligence” in the process of creating a robotic stage image. **The research methodology** is based on an integrated approach and relies on a combination of several methods: analytical is to considering the historical, philosophical, cultural and art history literature on the subject of research; theoretical and conceptual method are to analyse the conceptual and terminological system of research and identifying the features of the introduction of AR technology in the process of creating spectacular forms; comparative typological is to compare the specifics of the functioning of mechanized “actors” with the acting skills of human actors. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the specifics of the use of digital technologies, in particular artificial intelligence, in the process of creating a stage show has been considered. **Conclusions.** It has been revealed that the autonomy of robotic mechanisms is possible, because the latest models of robots are able to scan space, a person around them and, according to a certain algorithm, react at the right time. These capabilities bring the android closer to the real actor in the stage space. Improvisation as a characteristic feature of acting will be a manifestation of the actions autonomy and “reactions” of robots. The robotic mechanism in the stage space is an experimental research platform. The projects are aimed at studying the possibilities of the functioning of robotic technology in the conditions of the stage space, the specifics of the human interaction and mechanized activity, and at the same time – the study of social futurology issues. The robot can fully function as a unique technical invariant of an actor performer in a stage production or art installation.

**Keywords:** digital technology; theatre; artificial intelligence; robot; actor



DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234239

УДК 792.081:7.079(100)(477)

**МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЖІНОЧИХ МОНОДРАМ «МАРІЯ»  
ЯК ДІАЛОГ КУЛЬТУР****Ольга Шлемко***кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України;**e-mail: olgateren@ukr.net; ORCID: 0000-0002-3431-4521**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна***Анотація**

**Мета дослідження** – виявити генезу та динаміку сучасного розвитку Міжнародного фестивалю жіночих монодрам «Марія», визначити його місце і роль у системі театрального фестивального руху України та Європейського Співтовариства, з'ясувати специфіку організаційної, мистецької та соціокультурної складової фестивалю. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні системного, театрознавчого та культурологічного підходів, а також низки методів: культурно-історичного, класифікації, проблемно-хронологічного, спостереження, порівняння. **Наукова новизна** дослідження полягає в його системності, комплексності, здійсненні класифікації театральних фестивалів і ґрунтовному аналізі складових фестивалю «Марія», з'ясуванні його феномену. **Висновки.** Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія» – єдиний в Європі жіночий фестиваль моновистав, територія діалогу та полілогу, успішного проекту, який об'єднує мисткинь різних країн і різних культур, територія культурної дипломатії, наповнена певними смислами, енергіями. Репертуар фестивальных моновистав відзначається різножанровістю, високим професіоналізмом виконавців, сучасним режисерським прочитанням. Це організований на високому рівні щорічний культурно-мистецький форум, у межах якого відбуваються науково-творчі конференції та круглі столи, майстер-класи, тематичні виставки, творчі дискусії, презентації книг з теорії та історії театру. Фестиваль сприяє інтеграції українського театру до європейського культурного простору, надає глядачам можливість побачити кращі моновистави за участі українських і зарубіжних виконавців.

**Ключові слова:** моновистава; монодрама; жіночий; акторка; фестиваль «Марія»; міжнародний; Лариса Кадирова

**Постановка проблеми**

Стрімкий розвиток театрального фестивального руху в Україні у найрізноманітніших проявах змушує науково осмислити це мистецьке та соціокультурне явище. Особливе місце у фестивальному русі посідає Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія», а тому його системне та комплексне дослідження сприятиме ефективнішому використанню потенціалу фестивалю,

подальшому розвитку жанру моновистав і в цілому театрального мистецтва України.

### Аналіз досліджень і публікацій

Теоретичне обґрунтування жанру моновистави та її сценічного втілення стало предметом наукового осмислення М. Євреїнова, В. Яхонтова, С. Юрського, Н. Кримової, Д. Катишевої, Р. Колосова, І. Волицької, Ж. Бортнік, Т. Джурової, У. Рой та ін.

Уперше теоретичне обґрунтування монодрами здійснив 1908 р. М. Євреїнов у своїй доповіді «Вступ в монодраму». Митець, пророкуючи монодрамі найближче майбутнє, розумів під цим поняттям «такого роду драматичну виставу, у якій світ, що оточує дійову особу, є таким, яким сприймає його дійова особа в будь-який момент її сценічного буття» (Євреїнов, 1909, с.15). На думку М. Євреїнова (1909, с.15), «наріжний камін монодрами – переживання дійової особи на сцені, що обумовлює тотожне переживання глядача, який через цей акт переживання стає так само дійовою особою». Однак для цієї мети на сцені має перебувати лише один суб'єкт дії. Він вважав за необхідне відмовитися від традиційних декорацій, натомість використовувати сучасні швидкозмінні декорації, технічні засоби освітлення, грим, міміку тощо. «Образно кажучи, у предметах, що перебувають на сцені, має ніби циркулювати кров дійової особи і навіть найтвердіший камінь не має мовчати поряд з дійовою особою», – зазначає М. Євреїнов (1909, с.21).

Оскільки у назві досліджуваного фестивалю присутнє поняття «монодрама», то важливо з'ясувати його значення. У деяких джерелах поняття «монодрама» подається як симбіоз театрознавчої та літературознавчої термінології, а тому його зараховують як до сценічної, так і до літературної творчості. Монодраму можна розглядати і як різновид психодрами, тобто як психотерапевтичний метод. Монодрама може слугувати також і драматургічною основою для моновистави. Водночас в Енциклопедії Сучасної України наведено визначення монодрами:

«[...] музично-сценічний твір, що виконується одним солістом або драматичним актором [...] Походить від театру доєсхлівської доби (Феспід, Фрініх), де один актор зображав різних персонажів, змінюючи маски й костюми. Художній принцип монодрами полягає у сповіді-монолозі її героя. У монодрамі здебільшого бере участь один персонаж, якщо є інші, то вони до активного розвитку драматичних подій не залучені». (Толошняк, 2006)

За визначенням А. Паві (2006, с.258), монодрама – «це п'єса з одним персонажем або принаймні з одним актором (який виконує декілька ролей). П'єса вибудовується навколо однієї особи з демонстрацією її внутрішніх мотивацій, суб'єктивних поглядів і сентиментів».

Інтерес до монодрами тривав і на початку ХХІ ст., коли вона

«стала об'єктом для теоретичної та критичної рефлексії, викликавши особливе зацікавлення театрознавців, психологів, соціологів тощо.

її розглядали як театральний, психотерапевтичний, музичний жанр, художньо-комунікативну та рецептивну стратегію, механізм перетворення театру, форму суб'єктивності, особливий погляд на дійсність та мистецтво тощо – все, що передбачає втілення, демонстрацію чи розгляд проблеми крізь призму свідомості “єдиного суб'єкта дії”». (Бортнік, 2015, с.122-123)

Отже, «монодрама» – це досить широке і неоднозначне поняття. Тож не варто вживати синонімічно такі поняття, як «монодрама» і «моновистава». Згадана термінологічна плутанина свідчить про те, що для означення театральної вистави з однією дійовою особою слід використовувати цілком однозначний термін «моновистава». Тому було б доцільно уточнити назву фестивалю «Марія» за допомогою заміни слова монодрама на моновиставу.

Діяльність театральних фестивалів в Україні осмислювали у своїх наукових розвідках О. Доманська, О. Литовка, М. Близнюк, Т. Зубенко, М. Юдов, А. Вічна, Г. Хрома та ін. Про Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія» писали, зокрема, Л. Гончаренко, Д. Дроздовський, В. Заболотна, Л. Ільєнко, С. Максименко, А. Підлужна, А. Небельська, Е. Овчаренко, Л. Олтаржевська, О. Сливка, Т. Поліщук, С. Шашко. Цікаво, що у 2013 р. осмислити згаданий фестиваль на шпальтах наукового видання зробила спробу його організаторка Л. Кадирова, яка більше уваги приділила спогадам про свої ролі у виставах за творами М. Гоголя, А. Чехова, Г. Маркеса (2013, с.84-94). Саме цим авторам були присвячені наукові конференції, що відбувалися в межах фестивалю «Марія». Однак ґрунтовна, узагальнювальна наукова праця про цей мистецький фестиваль досі відсутня. Саме тому виникла необхідність у межах наукової статті осмислити феномен Міжнародного театрального фестивалю жіночих монодрам «Марія».

**Метою дослідження** є виявлення генези та динаміки сучасного розвитку Міжнародного фестивалю жіночих монодрам «Марія», визначення його місця і ролі в системі театрального фестивального руху України та Європейського Співтовариства, з'ясування специфіки організаційної, мистецької та соціокультурної складової фестивалю.

### Виклад основного матеріалу

Фестивальний рух в Україні після проголошення її незалежності набуває все більших обертів. Загалом

«фестивальний рух є показником і своєрідним каталізатором інтенсивності та якості мистецького життя будь-якої країни, найбільше – у розвинутих європейських державах. Фестивалі, як засвідчує світовий та український досвід, що визначають напрямки розвитку мистецтва, продукують нові ідеї, відкривають нові безмежні обрії творчої діяльності. Фестиваль – це не тільки свято та насолода (франц. festival – свято, від лат. festivus – веселий святковий), а й своєрідний механізм регулювання та корекції естетичних смаків, поглядів, формування нових ідеалів. Це також перевірка практикою новацій, визна-

чення пріоритетів і пошук неторованих шляхів розвитку театрального мистецтва та культури». (Литовка, 2013, с.112)

Театральні фестивалі в Україні стали невід'ємною складовою культурно-мистецького життя, важливим чинником залучення українського театрального мистецтва і в цілому України до світового культурного простору. Функції театрального фестивалю: творча, соціальна, комунікативна, пізнавальна, інформаційна, рекреаційна, розважальна, ціннісно-орієнтована, просвітницька, естетична.

Моновиства є одним із найскладніших жанрів театрального мистецтва і важливою складовою культурного простору України. Особливе місце у фестивальному русі посідає Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія», що є унікальним інформаційно-комунікативним каналом сучасного театрального процесу.

Моновиства – це вищий пілотаж акторської майстерності, оскільки актор може покладатися лише на себе, на власний досвід і майстерність. Жанр моновистави вимагає від виконавця чи виконавиці максимального самовираження, зібраності, зосередженості, активізації всіх своїх психофізичних сил, уміння вести діалог із залом. Опинившись віч-на-віч з глядачем, він чи вона не можуть сховатися ні за своїх партнерів, ні за звичні для звичайної вистави декорації, бутафорію, реквізит. Для того щоб мати право вийти один на один перед глядачем, актор чи акторка повинні мати достатній сценічний досвід і чітку громадянську позицію.

Моновиства – це не просто монолог актора, а ціле життя однієї людини, яка взаємодіє із всесвітом сам на сам перед глядачем, прискіпливо досліджує природу вчинків свого персонажа, шукає відповіді на вічні питання буття. Специфіка моновистави дає змогу сценічному твору змінюватися та розвиватися разом із художнім і життєвим досвідом свого виконавця. Виконання моновистави стає свідченням сформованого професіоналізму та високої майстерності артиста.

Ініціатором і директором Міжнародного театрального фестивалю жіночих монодрам «Марія» є народна артистка України Лариса Кадірова. Це єдиний фестиваль жіночих монодрам на теренах Європи. Започатковано фестиваль 2004 р., саме тоді, коли відзначали 150-річний ювілей від дня народження геніальної артистки Марії Заньковецької.

Л. Кадіровій пощастило протягом 22 років більше ніж 600 разів утілювати образ Марії Заньковецької в однойменній виставі Львівського академічного драматичного театру ім. Марії Заньковецької. Геніальна артистка стала для Л. Кадірової яскравим прикладом служіння національній сцені, своєму народові. Тож згаданий фестиваль «Марія» було названо на честь Марії Костянтинівни Заньковецької, а відбувається він щороку в жовтні, оскільки 4 жовтня 1934 р. вона відійшла у вічність. Л. Кадірова так пояснює виникнення задуму фестивалю «Марія»:

«Зазнавши в ролі Заньковецької дивовижної вдячності, любові, таланту, існуючи із цією особистістю стільки часу і оселивши її в своєму серці назавжди, я хотіла, щоб пам'ять про неї жила довго, щоб лунало

ім'я Марія, потім емоційно воно зливалось з ім'ям Діви Марії, набувало такого об'ємного звучання і ставалося те диво мистецтва, пам'яті вдячності». (Підлужна, 2013, с.22)

Перший фестиваль «Марія» відбувся в приміщенні Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» і розпочався моновиставою Л. Кадирової «Посаг кохання» за Г. Г. Маркесом. Фестивальні вистави показали представниці України, Білорусі, Польщі, Росії. Своєрідним епілогом фестивалю став круглий стіл «Актриса» («Виміри акторської майстерності сучасної Актриса»), де порушувалися проблеми, що виникають у жінки-акторки в театрі й особистому житті, про шляхи самореалізації талановитих мисткинь.

Усі наступні фестивалі «Марія» відбувалися в приміщенні Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Традиційно фестивальні моновистави відбуваються на Камерній сцені ім. Сергія Данченка, а інші фестивальні заходи у фое та в інших приміщеннях театру. Камерна сцена, неначе збільшувальне скло, виявляє внутрішній стан актора, його духовність і громадянську позицію. Л. Кадирова зазначає:

«Камерна сцена прояснює людину наче рентгеном, виявляє мотиви вчинків, слів, жестів, просто талант актора, його культуру у ставленні до професії, його вміння синтезувати власний стиль з життєдайною енергією. Камерна сцена глибоко пронизує простір відчуттям дисгармонії сучасного світу та утворює власний театральний космос. Камерна сцена – простір, де перетинаються інтереси драматурга й актора...». (Кадирова, 2013, с.93)

Фестиваль «Марія» є благодійний, а тому вхід на всі вистави для глядачів вільний. Слід наголосити, що фестиваль великою мірою відбувається завдяки підтримці генерального директора – художнього керівника цього театру М. Захаревича, який до того ж бере активну участь у конференціях і круглих столах. Допомога в організації фестивалю і колишній художній керівник цього ж театру Б. Ступка. Так, під час проведення фестивалю у 2008 р. М. Захаревич значився як художній керівник фестивалю, а Б. Ступка – його директор. Фестиваль для столичного театру ім. І. Франка є унікальним майданчиком для презентації свого мистецтва та багатой історії.

Інтегрованість Л. Кадирової у різні форми мистецько-культурного життя в Україні, громадсько-культурна діяльність, широкі контакти з багатьма театральними митцями, письменниками, організація різноманітних мистецьких заходів і безпосередня участь у них сприяли влаштуванню фестивалю «Марія». Громадськість знає Л. Кадирову як президента Міжнародної благодійної організації «Міжнародний інститут театру» (Український центр) – з 1993 р.; заступника голови Національної спілки театральних діячів України (1992–2000 рр.); голову правління благодійної організації «Шевченківський фонд ХХІ»; організаторку та голову журі Міжнародного фестивалю античного мистецтва «Боспорські агони» (від 1998 р.); голову художньої ради Національного університету «Києво-Могилянська академія». Артистка була також у складі Комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка, має досвід участі в різноманітних міжнародних театральних фестивалях (Йорданія, Нідерланди, Німеччина, Чехія, Франція, США та ін.).

Однак без професійної команди організувати фестиваль такого рівня неможливо. Незмінним помічником Л. Кадирової в організації та проведенні фестивалю «Марія» є театрознавець Алла Підлужна, яка, по суті, здійснює інформаційно-аналітичний супровід фестивалю, бере активну участь в обговоренні вистав, дискусіях на наукових конференціях і круглих столах. Також чимало зусиль щодо створення науково-мистецької атмосфери докладає літературознавець Д. Дроздовський, який, зокрема, допомагав в організації науково-мистецької конференції «Діалог культур».

Л. Кадирова не лише організатор фестивалю моновистав, а й безпосередня виконавиця семи моновистав, створених у співдружності з різними режисерами. Усі її героїні є самотніми, але сильними та щасливими. Тож артистка бере участь у фестивалі «Марія» не лише як його організаторка й ідейний натхненник, а й як артистка. Моновистави виникли в артистки внаслідок недостатньої зайнятості в репертуарі Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, нестримного бажання творчої самореалізації, а також прагнення проявити свої організаторські здібності, опанувати європейський культурний простір.

Створення фестивалю «Марія» мало «на меті популяризацію кращих світових здобутків виконавської майстерності актрис, плекання, культивування та репрезентацію можливостей універсальної мови театру, сприяння активній інтеграції українського театру до світового театрального процесу» (Овчаренко, 2019).

З кожним роком фестиваль набуває все більшої популярності, істотно розширилася його географія, яка охопила не тільки чимало українських міст, а й низку зарубіжних країн: Австралію, Азербайджан, Алжир, Болгарію, Велику Британію, Вірменію, Грузію, Єгипет, Ізраїль, Іспанію, Італію, Литву, Мексику, Німеччину, Норвегію, Пакистан, Польщу, Португалію, Росію, Словаччину, Туреччину, Францію, Чехію, Японію. Концепція фестивалю передбачає запрошення до участі в ньому кращих акторок з України та зарубіжних країн.

Учасниці фестивалю в процесі творчого спілкування стають однією театральною родиною. На фестивалі панує творча атмосфера, свято єднання, діалог культур, різних напрямів і жанрів, творчих підходів, естетик, відбувається спілкування учасників, обмін досвідом. Театральні митці та глядачі мають можливість також ознайомитися з різножанровими виставами, тенденціями розвитку театру, різними театральними напрямками. Душею фестивалю вважають його засновницю Л. Кадирову.

У 2005 р., тобто через рік після заснування фестивалю, до Києва приїхали представниці Білорусі, Єгипту, Норвегії, Польщі. Україну на фестивалі представляли Л. Кадирова з виставою «Посаг кохання» Г. Г. Маркеса і Н. Половинка з виставою «Квітка-Невіста». Наприкінці фестивалю відбувся круглий стіл «Виміри акторської майстерності сучасної Актриса», а у фойє Національного академічного театру ім. І. Франка експонувалася виставка «Актриса», де учасники та гості фестивалю мали можливість ознайомитися з матеріалами з фондів музею Марії Заньковецької.

Участь у наукових конференціях та круглих столах беруть відомі вчені, театральні діячі з України та зарубіжних країн (див. рис. 1). Так, у роботі Міжнародної науково-мистецької конференції «Магічний вплив Гоголя на світовий та



український культурні процеси» (2009) брали участь гості з Італії: професори Римського університету Санто Граччотті й Оксана Пахльовська; «Магія А. П. Чехова» – академік НАН України Микола Жулинський, професори Жаклін Кар Філіпс і Маргарет Сіріл Коллі (Велика Британія); «Вплив магічного реалізму Г. Маркеса на світовий та український культурні процеси» – професори Джеральд Мартін (Велика Британія), Чен Ксю (Китай), Ольга Реаль-Нахарро (Мексика), Жан Франко (США). Науково-мистецькі конференції відзначалися високим науковим та організаційним рівнем. Якщо ж не вдавалося досягнути належного наукового рівня як, наприклад, під час проведення круглого столу «Сучасні виміри акторської майстерності» (2006), то він ставав майданчиком для цікавих дискусій.



Рис. 1. Лариса Кадирова виступає перед учасниками науково-мистецької конференції «Магія акторства. Діалог культур». Київ, 07.10.2018 р.

Останній XVI Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія» відбувався протягом 4–9 жовтня 2019 р. Проведенню цього мистецького заходу у 2020 р. завадила пандемія коронавірусу. Афіша фестивалю свідчила, що він проходить під егідою Міністерства культури України, Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, Міжнародної благодійної організації «Міжнародний інститут театру» (Український центр) та за сприяння Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Музею Марії Заньковецької, відділу Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, Благодійного фонду «Наш дім – Україна».

На суд глядача було винесено різножанрові вистави, серед яких найбільше з репертуару Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка: «Morituri te salutant» за новелами В. Стефаніка; «Земля» за О. Кобилянською; «Стара жінка висиджує» Т. Ружевича та «Не плачте за мною ніколи» М. Матіос – Лариса Кадирова (див. рис. 2 і 3); «Момент кохання» за В. Винниченком – Євген Нищук. Серед виконавців інших українських моновистав Анжеліка Гирич і Поль Манонідз (французький актор) – «Я кохаю» (Київський академічний театр юного глядача на Липках); Лідія Данильчук – «Білі мотилі, плетені ланцюги...» за В. Стефаніком (Львів); Мирослава Солук, Ірина Швайківська – «Картка любові» Р. Горака (Львів); Олександра Тарновська – «Монолог актриси», інсценізація С. Павлюка (Херсон); Марина Проценко – «За надмірну любов» М. Матіос (Дніпро); Петро Миронов – «Чорний птах з білою відзнакою» за В. Стусом (Київ). Порадували глядача й зарубіжні виконавиці: Олена Кюн, Ярослава Горобей, Віка Левовська – «Німеччина-Сендвіч» С. Фурер, К. Бендінг, О. Кюн (Німеччина, Кельн); Марта Погребні – «Солодка Даруся» М. Матіос (Польща, Зелена Гура); Галина Дзягілева – «Обраниця» за О. Пушкіним (Білорусь, Мінськ). Отже, не всі фестивальні вистави були моновиставами. До того ж участь у фестивалі також акторів-чоловіків свідчить, що цей мистецький захід перестає бути суто жіночим. Певним сюрпризом стала пластична вистава «Спокушені спрагою» з Кривого Рогу, що продемонструвала глядачам оригінальні невербальні виражальні засоби.



Рис. 2. Лариса Кадирова у моновиставі «Стара жінка висиджує» Т. Ружевича. Режисер – Збігнев Хшановський. Київ, 05.10.2018 р.



*Рис. 3. Лариса Кадирова в ролі Юстини у моноставі «Не плаче за мною ніколи»  
М. Матіос. Режисура та сценографія Сергія Павлюка. Київ, 2019 р.*

Незначну кількість представниць зарубіжних країн (Білорусі, Німеччини та Польщі) пояснюють недостатнім фінансуванням цього форуму. Зі слів Л. Кадирової довідуємося, що на цей фестиваль Міністерство культури не виділило жодної копійки. Тож через недофінансування значна частина закордонних гостей на фестиваль не приїхала (Поліщук, 2019). Вартість проїзду учасників фестивалю здійснюється їхнім коштом, а вартість перебування в Києві двох учасників моностави – за кошти організаторів фестивалю.

Особливість фестивалю жіночих монодрам полягає також у тому, що артистки та гості «відчувають себе "органічною часткою живої фестивальної інфраструктури": беруть участь у перегляді вистав, творчих зустрічах, дискусіях, засіданнях круглого столу, відвідують музеї, тематичні виставки, презентації, майстер-класи, вечірній театральний клуб. Тим фестиваль сповідує прогресивну європейську ідею театру як творчого, дослідницького, експериментального центру» (Гончаренко, 2017). Хоча фестиваль не конкурсний, але моральну, духовну, естетичну винагороду отримують усі. Найкращою нагородою для його учасників є сама участь у фестивалі. Мобільність моностави проявляється в тому, що вона, як правило, має мінімум декорацій, а тому її учасники можуть безболісно гастрювати, брати участь у фестивалях.

Для ґрунтовного комплексного дослідження доцільно створити ефективний інструмент у вигляді класифікації фестивалів, що враховуватиме феномен фестивалю «Марія».

Здійснимо диференціацію театральних фестивалів за такими ознаками:

- *організаційно-територіальним статусом*: міжнародні, всеукраїнські, регіональні;
- *фаховим статусом*: професійні, аматорські;
- *формою проведення*: стаціонарні, мобільні;
- *місцем проведення*: місто або інший населений пункт;
- *локацією*: приміщення театру або іншої установи, просто неба;
- *періодичністю*: одноразові, щорічні, один раз на два роки;
- *тривалістю проведення*: довгострокові (більше одного місяця), середньострокові (від одного тижня до одного місяця), короткострокові (від одного дня до одного тижня), а також перманентні, пов'язані насамперед із запровадженням обмежувальних протиепідемічних заходів (карантину) у зв'язку з пандемією коронавірусу;
- *форматом проведення*: камерний, моновистав, фестиваль-лабораторія, різноформатний;
- *формою змагальності*: фестиваль-конкурс, фестиваль-огляд, фестиваль-репрезентація;
- *жанрово-репертуарною палітрою*: комедійні, музичні, різножанрові;
- *способом залучення глядача*: благодійні, платні;
- *за джерелами фінансування*: державні (бюджетні), приватні (меценатство, спонсорство), державно-приватні;
- *статевою та віковою ознакою*: жіночі, дитячі, молодіжні, студентські, дорослі;
- *іменним статусом*: персоніфіковані (присвячені видатній особі), присвячені знаменній події, акторській грі та режисурі, національним меншинам тощо.

Зважаючи на сформовану класифікацію, можна здійснити диференціацію Міжнародного театрального фестивалю жіночих монодрам «Марія» за такими ознаками:

- *організаційно-територіальним статусом* – *міжнародний*;
- *фаховим статусом* – *професійний*;
- *формою проведення* – *стаціонарний*;
- *місцем проведення* – *столичний*;
- *локацією* – *приміщення Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка*;
- *періодичністю* – *щорічний*;
- *тривалістю проведення* – *короткостроковий*;
- *форматом проведення* – *фестиваль моновистав*;
- *формою змагальності* – *фестиваль-репрезентація*;
- *жанрово-репертуарною палітрою* – *різножанровий*;
- *способом залучення глядача* – *благодійний*;
- *джерелами фінансування* – *державно-приватний*;
- *статевою та віковою ознакою* – *жіночий*;
- *іменним статусом* – *персоніфікований (присвячений Марії Заньковецькій)*.

В Україні діє низка міжнародних і всеукраїнських театральних фестивалів, кожен з яких має специфічні особливості. Серед них є ще один фестиваль, названий на честь геніальної артистки, – Міжнародний театральний фестиваль жіночої творчості імені Марії Заньковецької, що відбувається в Ніжинському академічному українському драматичному театрі імені Михайла Коцюбинського. Він



є ровесником фестивалю «Марія», оскільки заснований також у 2004 р., однак не є фестивалем моновистав.

Серед міжнародних фестивалів моновистав є такі, як фестиваль монодрами «Solo Plays Fest» (Київ), фестиваль моновистав «Відлуння» (Хмельницький, Київ), фестиваль мономистецтв «Розкуття» (Хмельницький), фестиваль моновистав «Монологи над Ужем». З-поміж згаданих фестивалів Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» посідає особливе місце, зважаючи на місце проведення, рівень фестивальных вистав і різноманітних заходів, благодійність, відсутність конкурсного відбору тощо. Вагомою конкурентною перевагою фестивалю є те, що він відбувається в столиці, і до того ж на першій драматичній сцені України.

Відсутність конкурсного відбору, а відповідно й визначення переможців і переможених дає змогу учасникам фестивалю «Марія» зосередити свою увагу не на взаємному поборюванні, а на подоланні своїх комплексів, підвищенні акторської майстерності, встановленні дружніх стосунків. Деякі учасниці неодноразово беруть участь у фестивалі, а тому можна побачити динаміку їхнього творчого зростання. По суті, відбувається формування великої театральної багатонаціональної родини.

Організатори фестивалю декларують свою європейськість. Однак слід врахувати, що глобалізаційні процеси у світі, політика мультикультуралізму, поширення масової культури в країнах Європейського Співтовариства призводять до девальвації культурних цінностей, розмивання національної та культурної ідентичності корінного населення. Глобалізація має безпосередній вплив і на розвиток фестивального руху в європейських країнах. Так, аналіз літератури з питань організації фестивалів в країнах ЄС свідчить про те, що сучасні «європейські фестивалі мистецтв є важливим вираженням космополітичного настрою, що об'єднує митців та глядачів, яких цікавить різноманітність як знання, досвід та обмін» (2014, с.15). Тож, використовуючи європейський фестивальний досвід, маємо враховувати той факт, що в Україні продовжується суспільно-політична криза, відбуваються бойові дії на східних теренах, триває пошук своєї національно-культурної ідентичності. Тому не всі європейські цінності, а тим більше космополітичні настрої, є для нас прийнятними.

Європейська асоціація фестивалів, що інтегрує понад 100 фестивалів і фестивальных об'єднань із більш ніж 40 країн світу, започаткувала у 2014 р. проєкт «Європа підтримує фестивалі, фестивалі підтримують Європу» (EFFE). Відповідно в країнах-учасницях створено EFFE Хаби, що покликані заохочувати національні фестивалі до співпраці на європейському рівні, популяризувати їх за допомогою реєстрації на онлайн-порталі фестивалів, сприяти отриманню відзнаки якості EFFE. Конкурс проводять раз на два роки. Основними критеріями відбору фестивалів є «мистецька якість та інноваційний підхід, залучення місцевих громад, європейський і глобальний виміри» (Буценко, 2018). За результатами конкурсу 2019–2020 рр. 26 українських фестивалів здобули європейський «знак якості» EFFE лейбл. Серед них Міжнародний фестиваль монодрам «Solo Plays Fest». Водночас фестиваль «ГогольFEST» здобув нагороду EFFE Award, яку називають європейським фестивальним «Оскар». На жаль, Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» не брав участь у згаданому конкурсі.

Важливо, хто представляє Україну на міжнародних театральних фестивалях за кордоном, оскільки ці репрезентанти формують не лише міжнародний імідж України, а й уявлення про її національне обличчя. Тож фестивалю «Марія» доцільно брати участь в європейському фестивальному русі та бути достойним репрезентантом українського театального мистецтва.

Фестиваль – це не лише мистецький захід, а й важливий чинник міжкультурної комунікації. Поняття «міжкультурна комунікація» витлумачують як «особливу форму комунікації двох або більше представників різних культур, у процесі якої відбувається обмін інформацією і культурними цінностями взаємодіючих культур» (Садохін, 2005, с.95). Специфіка міжнародних театральних фестивалів полягає в тому, що для їх учасників і глядачів важливим є навіть не так знання іноземної мови, як знання мови театру.

Діалогічність і полілогічність пронизують усі складові фестивалю «Марія», проявляючись у спілкуванні виконавиць моновистав з глядачами, доповідачів з аудиторією на науковій конференції та круглому столі, у дискусіях під час обговорення моновистав та проблем театального мистецтва, у спілкуванні між собою учасників фестивалю тощо.

Нині продовження діяльності фестивалю – це вже навіть не справа однієї людини, а справа честі держави, індикатор розвитку в Україні театру одного актора, реалізація творчого потенціалу жінки-акторки, зміцнення її ролі в розвитку театального мистецтва, у суспільному житті, презентація у світі українського театального мистецтва. Зважаючи на унікальність фестивалю, доцільно фотографувати та здійснювати відеозаписи всіх вистав, наукових конференцій, круглих столів, інших значущих подій і створювати в музеї Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка фото- та відеотеки фестивалю.

**Наукова новизна** дослідження полягає в його системності, комплексності, здійсненні класифікації театральних фестивалів та ґрунтовному аналізі складових фестивалю «Марія», з'ясуванні його феномену.

## Висновки

Отже, міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія» – єдиний в Європі жіночий фестиваль моновистав, територія діалогу та полілогу, успішного проекту, який об'єднує мисткинь різних країн і різних культур, територія культурної дипломатії, наповнена певними смислами, енергіями. Репертуар фестивальных моновистав відзначається різножанровістю, високим професіоналізмом виконавців, сучасним режисерським прочитанням. Це організований на високому рівні щорічний культурно-мистецький форум, у межах якого відбуваються науково-творчі конференції та круглі столи, майстер-класи, тематичні виставки, творчі дискусії, презентації книг з теорії та історії театру. Фестиваль сприяє інтеграції українського театру до європейського культурного простору, надає глядачам змогу побачити кращі моновистави за участі українських і зарубіжних виконавців. Перспективним для теорії та практики сценічного мистецтва видається комплексне дослідження Міжнародного театального фестивалю жіночих монодрам «Марія» на рівні монографії, де варто детально проаналізувати не лише організаційні питання, фестивальні моновистави,



творчість провідних зарубіжних і українських акторок, які брали участь у фестивалі, а й результати науково-практичних конференцій та круглих столів.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бортнік, Ж.І., 2015. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії: історія досліджень. *Питання літературознавства*, 91, с.123-136.
- Буценко, О., 2018. EFA/EFFE ХАБ-Україна. *Demcult*. [online] Доступно: <<http://demcult.org/golovna/repertoire-2/>> [Дата звернення 12 квітня 2021].
- Гончаренко, Л., 2017. Фестиваль «Марія» продовжує культурний полілог. *Голос України*, 6 жовтня.
- Еврейнов, Н., 1909. *Введение в монодраму*. Издание И. Н. Бутковской. Санкт-Петербург.
- Кадирова, Л., 2013. Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 12, с.84-94.
- Литовка, О., 2013. Фестивальний рух України періоду її незалежності. *Вісник КНУКіМ. Серія: Соціальні комунікації*, 2, с.111-115.
- Овчаренко, Е., 2019. Єдиний фестиваль в Європі. *I-UA.tv*. [online] 16 жовтня. Доступно: <<https://i-ua.tv/culture/25787-yedynyi-festyval-u-eyvropi>> [Дата звернення 12 квітня 2021].
- Паві, П., 2006. *Словник театру*. Переклад з французької М. Якуб'як. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка.
- Підлужна, А., 2013. *Щаслива самотність актриси. Лариса Кадирова*. Харків.
- Поліщук, Т., 2019. «Ми є і будемо жити!» Лариса Кадирова, художній керівник міжнародного фестивалю «Марія» – про повноліття форуму. *День*, 3 жовтня.
- Садохин, А., 2005. *Введение в теорию межкультурной коммуникации*. Москва: Высшая школа.
- Толошняк, Н.А., 2006. Монодрама. В: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський та М.Г. Железняк, редкол. *Енциклопедія Сучасної України*. [online] Доступно: <[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=69179](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69179)> [Дата звернення 12 квітня 2021].
- Final Report Summary – EURO-FESTIVAL (Art Festivals and the European Public Culture), 2014. *European Commission logo CORDIS EU research results*. [online] Доступно: <<https://cordis.europa.eu/project/id/215747/reporting/de>> [Дата звернення 12 квітня 2021].

## REFERENCES

- Bortnik, Zh.I., 2015. Monodrama yak ob'iekt teoretichnoi ta krytychnoi refleksii: istoriia doslidzhen [Monodrama as an object of theoretical and critical reflection: the history of research]. *Pytannia literaturoznavstva*, 91, pp.123-136.
- Butsenko, O., 2018. EFA/EFFE KhAB-Ukraine [EFA / EFFE HUB-Ukraine]. *Demcult*. [online] Available at: <<http://demcult.org/golovna/repertoire-2/>> [Accessed 12 April 2021].
- Evreinov, N., 1909. *Vvedenie v monodramu* [Introduction to monodrama]. Published by I. N. Butkovskaya. St. Petersburg.
- Final Report Summary – EURO-FESTIVAL (Art Festivals and the European Public Culture), 2014. *European Commission logo CORDIS EU research results*. [online] Available at: <<https://cordis.europa.eu/project/id/215747/reporting/de>> [Accessed 12 April 2021].

- Honcharenko, L., 2017. Festyval "Mariia" prodovzhuie kulturnyi poliloh [The festival "Mariia" continues the cultural polylogue]. *Holos Ukrainy*, 6 October.
- Kadyrova, L., 2013. Mizhnarodnyi teatralnyi festyval zhinochykh monodram "Mariia" [International Theater Festival of Women Monodramas "Mariia"]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 12, pp.84-94.
- Lytovka, O., 2013. Festyvalnyi rukh Ukrainy periodu yii nezalezhnosti [Festival movement of Ukraine during its independence]. *Visnyk KNUKiM. Seriya: Sotsialni komunikatsii*, 2, pp.111-115.
- Ovcharenko, E., 2019. Yedynyi festyval v Yevropi [The only festival in Europe]. *I-UA.tv*. [online] 16 October. Available at: <<https://i-ua.tv/culture/25787-yedynyi-festyval-u-yevropi>> [Accessed 12 April 2021].
- Pavi, P., 2006. *Slovnnyk teatru* [Dictionary of theater]. Translated from French by M. Yakubyak. Lviv: Lvivskiy natsionalnyi universytet im. I. Franka.
- Pidluzhna, A., 2013. *Shchaslyva samotnist aktrisy. Larysa Kadyrova* [Happy loneliness of the actress. Larisa Kadyrova]. Kharkiv.
- Polishchuk, T., 2019. "Mye i budemo zhyty"! Larysa Kadyrova, khudozhnii kerivnyk mizhnarodnoho festyvaliu "Mariia" – pro povnolittia forumu ["We are and will live"! Larysa Kadyrova, artistic director of the international festival "Mariia" – about the coming of age of the forum]. *Den*, 3 October.
- Sadokhin, A., 2005. *Vvedenie v teoriyu mezhkulturnoi komunikatsii* [Introduction to the theory of intercultural communication]. Moscow: Vysshaia shkola.
- Toloshniak, N.A., 2006. Monodrama [Monodrama]. In: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy and M.H. Zhelezniak, eds. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. [online] Available at: <[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=69179](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69179)> [Accessed 12 April 2021].

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ЖЕНСКИХ МОНОДРАМ «МАРИЯ» КАК ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Ольга Шлемко

кандидат искусствоведения, доцент, заслуженная артистка Украины;  
e-mail: [olgateren@ukr.net](mailto:olgateren@ukr.net); ORCID: 0000-0002-3431-4521

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, Украина

### Аннотация

**Цель работы** – выявить генезис и динамику современного развития Международного фестиваля женских монодрам «Мария», определить его место и роль в системе театрального фестивального движения Украины и Европейского Сообщества, выяснить специфику организационной, художественной и социокультурной составляющей фестиваля. **Методология исследования** заключается в применении системного, театроведческого и культурологического подходов, а также ряда методов: культурно-исторического, классификации, проблемно-хронологического, наблюдения, сравнения. **Научная новизна** исследования заключается в его системности, комплексности, осуществлении классификации театральных фестивалей и основательном анализе составляющих фестиваля «Мария», выяснении его феномена. **Выводы.** Международный театральный фестиваль женских монодрам «Мария» – единственный в Европе

женский фестиваль моноспектаклей, территория диалога и полилога, успешного проекта, объединяющего актрис разных стран и разных культур, территория культурной дипломатии, наполненная определенными смыслами, энергиями. Репертуар фестивальных моноспектаклей отмечается разножанровостью, высоким профессионализмом исполнителей, современным режиссерским прочтением. Это организованный на высоком уровне ежегодный культурно-художественный форум, в рамках которого проходят научно-творческие конференции и круглые столы, мастер-классы, тематические выставки, творческие дискуссии, презентации книг по теории и истории театра. Фестиваль способствует интеграции украинского театра в европейское культурное пространство, предоставляет зрителям возможность увидеть лучшие моноспектакли с участием украинских и зарубежных исполнителей.

**Ключевые слова:** моноспектакль; монодрама; женский; актриса; фестиваль «Мария»; международный; Лариса Кадырова

## “MARIIA” INTERNATIONAL WOMEN MONODRAM FESTIVAL AS A DIALOGUE OF CULTURES

Olga Shlemko

*Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine;*

*e-mail: olgateren@ukr.net; ORCID: 0000-0002-3431-4521*

*National Academy of Cultural and Arts Management, Kyiv, Ukraine*

79

### Abstract

**The purpose of the article** is to identify the genesis and dynamics of modern development of the International Festival of Women Monodramas “Mariia”, to determine its place and role in the system of theatrical festival movement of Ukraine and the European community, to find out the specifics of the organizational, artistic and socio-cultural component of the festival. **The research methodology** lies in the application of systematic, theatrical and cultural approaches, as well as a number of methods: cultural-historical, classification, problem-chronological, observation and comparison. **The scientific novelty** of research consists in its systematization, complexity and classification of theater festivals and thorough analysis of the components of the festival “Mariia”, clarification of its phenomenon. **Conclusions.** “Mariia” International Monodrama Theater Festival is the only women monologue festival in Europe, a territory of dialogue and polylogue, a successful project that unites artists from different countries and different cultures, a territory of cultural diplomacy filled with certain meanings and energies. The repertoire of festival mono-performances is celebrated by diversity, high professionalism of performers, modern directorial reading. It is a high-level annual cultural and artistic forum, which includes scientific and creative conferences and round tables, workshops, thematic exhibitions, creative discussions, book presentations on the theory and history of theater. The festival promotes the integration of Ukrainian theater into the European cultural space, gives the audience the opportunity to see the best mono-performances with the participation of Ukrainian and foreign performers.

**Keywords:** monograph; monodrama; female; actress; “Mariia” Festival; international; Larysa Kadyrova



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

**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**

**2021 Том 4 № 1**

**2021 Volume 4 No 1**

Відповідальний за випуск  
*Юдова-Романова К. В.*

Responsible for the issue  
*Iudova-Romanova K. V.*

Літературний редактор  
*Богуш 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: 15.06.2021. Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 6,5. Обл.-вид. арк. 6,44.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 4667

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