

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

# ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2021**

Том  
Vol. **4**

**№2**

---

*Scientific journal*

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

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв  
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого 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 № 5 від 13.10.2021 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 Совзіра** – 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 Гуменюк** – доктор філософських наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Роман Мних** – доктор хаблітованих гуманітарних наук (Варшавський університет, Польща); **Аліна Підліська** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мартінас Петрикас** – доктор мистецтвознавства, доцент (Вільнюський університет, Литовська Республіка); **Олена Хистун** – доктор культурології, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Голова редакційної ради**

**Сергій Безклубенко** – 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); **Сергій Безклубенко** – доктор філософських наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **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); **Валерій Панасюк** – доктор мистецтвознавства, доцент (Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка); **Марія Прокурніна** – доктор економічних наук, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв); **Юрій Старостін** – доцент, заслужений діяч мистецтв України, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого); **Софія Триколенко** – кандидат мистецтвознавства (Національний авіаційний університет); **Василь Неволод** – кандидат мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник (Національна академія мистецтв України); **Іван Сорока** – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв); **Тетяна Чурпіна** – кандидат педагогічних наук, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв); **Ірина Шестеренко** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: *BASE, Crossref, DOAJ, EuroPub, 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 Свідцтво 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, iudovakateryna@gmail.com

**Телефон**

+38(050)3812292

Киевский национальный университет культуры и искусств  
Вестник Киевского национального университета культуры и искусств.

Серия: Сценическое искусство

Научный журнал

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

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

*Рекомендовано к печати Ученым советом Киевского национального университета культуры и искусств (протокол № 5 от 13.10.2021 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» по специальности 026 «Сценическое искусство»

**Главный редактор**

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

**Ответственный секретарь**

*Татьяна Совгиря* – 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 Гуменюк* – доктор философских наук, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); *Роман Мных* – доктор habilitированный гуманитарных наук (Варшавский университет, Польша); *Алина Пидльпская* – кандидат искусствоведения, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); *Мартинас Петрикас* – доктор искусствоведения, доцент (Вильнюсский университет, Литовская Республика); *Елена Хлестун* – доктор культурологии, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина).

**Президент редакционного совета**

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

**Члены редакционного совета**

*Фадель Альмуфил* – 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 и искусств, Украина); *Сергей Безглубенко* – доктор философских наук, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); *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); *Валерий Панасюк* – доктор искусствоведения, доцент (Сумской государственный педагогический университет имени А. С. Макаренко); *Мария Прохуркина* – доктор экономических наук, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств); *Юрий Старостин* – доктор, заслуженный деятель искусств Украины (Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого); *София Триколенко* – кандидат искусствоведения (Национальный авиационный университет); *Василий Неволов* – кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник (Национальная академия искусств Украины); *Иван Сорока* – кандидат искусствоведения (Киевский национальный университет культуры и искусств); *Татьяна Чурнита* – кандидат педагогических наук, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств); *Ирина Шестеренко* – кандидат искусствоведения, доцент (Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского).

*Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Crossref, DOAJ, EuroPub, 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 (СПАН).*

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 performing arts are discussed within the covers of the Journal. Here one can put forward and discuss the hypothesis of a scientific, theoretical, and creative-pedagogical nature. This approach shows that the performing arts history is of contemporary significance the methodology is required for art criticism, and a theatre criticism and pedagogy are provided with 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 5 from 13.10.2021)*

According to the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No 420 from 15.04.2021 scientific journal is included in category “B” of the List of professional scientific publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations for the DSc and PhD degrees in the field of study “Art Studies”, programme subject area 026 “Performing Arts”

---

**Editor in Chief**

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

**Executive Secretary**

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

**Editorial Board**

**Oksana Harachkivska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Honcharova** – DSc in Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Tetiana Humeniuk** – DSc in Philosophy, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Roman Mnich** – Doctor habil. in Humanities (University of Warsaw Poland); **Alina Pidlypska** – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Martinus Petrykas** – DSc in Art Studies, Associate Professor (Vilnius University, Republic of Lithuania); **Elena Khlystun** – DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Chairman of the Editorial Council**

**Serhii Bezklubenko** – DSc in 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** – DSc in Philosophy in Education (Higher Institute of Theatre Arts, the State of Kuwait); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Oleksandr Klekovkin** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelly Kornienko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (National Center of Theatre Art for Les Kurbas, Ukraine); **Ihor Yudin** – DSc in Art Studies, Senior Researcher, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine).

**Reviewers**

**Olena Abramovych** – PhD in Education, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Serhii Bezklubenko** – DSc in Philosophy, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Tetiana Boiko** – PhD in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts); **Hanna Veselovska** – DSc in Art Studies, Professor (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine); **Maryna Hrynshynova** – DSc in Art Studies, Senior Researcher (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine); **Valerii Panasjuk** – DSc in Art Studies, Associate Professor (Makarenko Sumy State Pedagogical University); **Mariia Proskurina** – DSc in Economics, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Yurii Starostin** – Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine (Kyiv National Ivan Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University); **Sofia Trykolenko** – PhD in Art Studies (National Aviation University); **Vasyl Nevolov** – PhD in Art Studies, Professor, Senior Researcher (National Academy of Arts of Ukraine); **Ivan Soroka** – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts); **Tetiana Churpita** – PhD in Education, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Iryna Shesterenko** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music).

---

*The scientific journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, EuroPub, 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

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

artonscene.knukim.edu.ua

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

+38(050)3812292

*The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2021  
© Authors, 2021

## ЗМІСТ

## ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

<b>Халіфа Альхаджрі</b>	Ісламський театр те'зіє: шлях до Європи	88
<b>Ігор Борко</b>	Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу	109
<b>Ольга Верховенко</b>	Значення творчості Роберта Візиренка-Клявіна та Дмитра Клявіна для розвитку балетного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ століття	123
<b>Олена Хлистун</b>	Діяльність шоумена як професія, мистецтво і покликання	132

## ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

<b>Любов Голубцова, Сергій Плуталов</b>	Етапи становлення творчої діяльності Юрія Євсюкова	142
<b>Вікторія Стрельчук, Микола Боклан, Артем Позняк</b>	Метанаративи ірландського постдраматичного театру в контексті постановок Г. Кігана та Ф. Кеннона	153

## ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

<b>Микола Юдов, Фадель Альмувайл, Оксана Білецька, Іван Мандзій</b>	Особливості сценічного бою в театрі та кіно	163
<b>Наталія Могилевська</b>	Виконавська інтерпретація та інтенція як види художньої діяльності у вокальному мистецтві	183

## СОДЕРЖАНИЕ

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

<b>Халифа Альхаджри</b>	Исламский театр та'зийя: путь в Европу	88
<b>Игорь Борко</b>	Оперная вокальная интерпретация как предмет научного дискурса	109
<b>Ольга Верховенко</b>	Значение творчества Роберта Визиренко-Клявина и Дмитрия Клявина для развития балетного искусства Украины второй половины XX – начала XXI века	123
<b>Елена Хлистул</b>	Деятельность шоумена как профессия, искусство и призвание	132

## ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

<b>Любовь Голубцова, Сергей Плуталов</b>	Этапы становления творческой деятельности Юрия Евсюкова	142
<b>Виктория Стрельчук, Николай Боклан, Артем Позняк</b>	Метанарративы ирландского постдраматического театра в контексте постановок Г. Кигана и Ф. Кэннона	153

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

<b>Николай Юдов, Фадель Альмуваил, Оксана Белецкая, Иван Мандзий</b>	Особенности сценического боя в театре и кино	163
<b>Наталья Могилевская</b>	Исполнительская интерпретация и интенция как виды художественной деятельности в вокальном искусстве	183

## CONTENTS

## ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<b><i>Khalifah Alhajri</i></b>	Ta'ziyah Islamic Theatre: the Way to Europe	88
<b><i>Ihor Borko</i></b>	Opera Vocal Interpretation as a Subject of Scientific Discourse	109
<b><i>Olha Verhovenko</i></b>	The Importance of Robert Vizyrenko-Kliavin and Dmitro Kliavin's Work for the Development of the Ballet Arts of Ukraine in the Second Half of the Twentieth and the Beginning of the Twenty-First Century	123
<b><i>Olena Khlystun</i></b>	Showman's Activities as a Profession, Art, and Vocation	132

## PROBLEMS OF PRACTICE

<b><i>Liubov Holubtsova, Serhii Plutalov</i></b>	The Formation Stages of Yurii Yevsiukov's Creative Activity	142
<b><i>Victoriia Strelchuk, Mykola Boklan, Artem Pozniak</i></b>	Metanarratives of the Irish Post-Dramatic Theatre in the Context of the Productions by G. Keegan and F. Cannon	153

## THEATRE PEDAGOGY

<b><i>Mykola Yudov, Fadhel Almuwail, Oksana Biletska, Ivan Mandzii</i></b>	Features of Stage Combat in Theatre and Cinema	163
<b><i>Nataliia Mohylevska</i></b>	Performing Interpretation and Intention as Artistic Activities in the art of Singing	183

DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243237

UDC 792.033.3:792.036(4)

## TA'ZIYAH ISLAMIC THEATRE: THE WAY TO EUROPE

Khalifah Alhajri

*PhD in Fine Arts, Assistant Professor;**e-mail: khalifa70@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2149-0080**The Higher Institute of Dramatic Arts, Salmiya, Kuwait***Abstract**

**The purpose of the article** is to trace the origins, evolution and modern cross-cultural transformations of the *ta'ziyah* Islamic theatre. The path of traditional *ta'ziyah* Islamic theatre is comprehensively traced in the article as a special genre from its inception in the 7<sup>th</sup> century as a component of Muslim ritual culture to current European theatrical practices. **The research methodology** is mainly based on historical-analytical and comparative-art approaches, which involves cultural and anthropological study of the evolution of Arab theatre, in particular the ways of formation and development of *ta'ziyah* Islamic theatre. **Scientific novelty.** As a result of historical and art studies, the evolution of *ta'ziyah* Islamic theatre from its origins as a component of the Islamic cult rite to the current forms as a component of European theatrical culture was traced for the first time in a comprehensive and well-argued way with the involvement of various factual material. **Conclusions.** Despite Sunni reservations, the phenomenon of the *ta'ziyah* remains the only indigenous theatrical genre that can be confidently regarded as both profoundly Islamic and intensely dramatic. It is, however, a *sui generis* tragic drama, which many believe cannot be presented outside its immediate cultural universe without severe distortion of its meanings, which are fully apprehensible only by the Shi'ite communities of the Middle East. Even in that context, the *ta'ziyah* and its associated mourning rituals remain controversial among the clergy. Can such a phenomenon be introduced to non-Shi'ite audiences? Can it cross the cultural divide and find appreciation in the West? It seems that it can, though not without some loss of religious significance. Mohammad Ghaffari and Kiarostami have shown the way, although their work has provoked strong criticism. The *ta'ziyah* should be regarded as a cultural resource of great value, to be treated with the utmost respect but not confined by ideology to a narrow interpretation of its significance.

**Keywords:** *ta'ziyah* Islamic Theatre; Imam Hussein; Muslim religion; Islamic drama; Husseinyya; Abbas Kiarostami; Mohammad Ghaffari

**Problem statement**

*Ta'ziyah* is a special theatrical genre, often translated as "Shiite mystery". *Ta'ziyah* is a kind of performance in memory of the martyrdom of Imam Hussein (7<sup>th</sup> century), the grandson of the Prophet Muhammad, the third imam. Every year Shiites mourn Hussein, who was killed on 10 October, 680. This mystery takes place in a poetic and



theatrical form in the holy month of Muharram, during which the anniversary of the death of Imam Hussein is celebrated. Performances can be long or short, but usually, the whole action takes a full day and is accompanied by traditional music.

When studying the thesis, it is worth quoting Nasr's opinion that the *ta'ziyah* "can have efficacy and meaning only in the traditional context for which it was meant" (Nasr, 1987, p.79). Nasr's argument is powerful, but others have taken a different view and have presented performances in Europe and the United States. We will discuss some of them later, but the attempts to introduce the drama to Western audiences show that the isolation of Arabic or Islamic drama is not inevitable, even though Arabic drama generally is scarcely known in the West outside academic circles. It is an unfortunate situation, given the pressing need for dialogue. As we shall see, however, opinions differ greatly about the quality and the nature of the Western audiences' response to the *ta'ziyah*. We cannot avoid the question, is a phenomenon such as the *ta'ziyah* bound to remain an exotic curiosity in the West, when even more apparently accessible works, such as Wannous's late plays, have hardly ever been produced there? How we think about this question will be affected by the disparity between the cultural influence of the West – particularly the USA – on the developing world and the negligible cultural impact of the developing world on the West. It is also undeniable that what impact there has been mediated through the cinema and music, rather than through literature (despite some notable exceptions) or theatre, which even in the West remains a minority interest. Moreover, it should be remembered that theatre in the Arab world currently means commercial theatre, serious drama being confined to marginal activity and productions mounted by academies and at festivals of drama and that the *ta'ziyah* itself is regarded with suspicion by Sunni Muslims and remains controversial even within the Shi'ite community, especially among the clergy.

It is impossible to understand the importance the *ta'ziyah* has for the Shi'ite community without some knowledge of the historical circumstances that gave rise to it. It does not mean that a non-Shi'ite audience cannot appreciate its dramatic qualities. Still, it will be useful here to explain the context and shed light on the Shi'ite audience's intense emotional involvement. We shall also discuss the development of the *ta'ziyah* but shall confine our presentation to the Middle East. However, it is worth mentioning that some form of Muharram procession occurs among Shi'ite communities in the Indian subcontinent and the West Indies.

### Analysis of the previous researches and publications

Researchers from the Middle East, Europe and the United States have turned to the topic of the evolution of Islamic theatre. Tawfiq Al-Hakim Al-Hakim (1983) and M. M. Badawi (1987) explored 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup>-century Egyptian theatre; Mohamed Al-Khozai studied Ways of Formation of Arab Drama (1984); Ali Al-Ra'i (1980) studied the role of theatre in the development of culture in the Arab world; Jom'ah Qajah (2001) traced the influence of Arab theatre on the formation of Arab identity; Mohammed Aziza and Rafiq Al-Saban (1997) explored the links between Islam and theatrical art; M. M. Badawi turned to an in-depth study of early Arabic drama. T. Putensiva and Toufiq Al-Mu'azin (1981) comprehensively covered the history of Arab theatre. S. Nua'man

(1973) studied the study of Arabic literature and its connections with theatre. Kamran Scot Aghaie (2005) traced the origins of the relationship of the Sunni-Shia split and origin of the tradition *tazi'yi*. Johan G. V. ter Haar (1993) wrote about the peculiarities of *ta'ziye* as a ritual theatre in Shiite Iran. N. Zibdawi historical experience of the origin and theatrical art development of a region such as the Arab East as a whole and Lebanese theatre in particular, in the era of the Arab national identity rise that followed the collapse of the Ottoman Empire and the cultural Western influence strengthening on the countries of the Arab East (2019, pp.139-152).

Special attention in the context of studying the traditions and modern practices of *ta'ziyah* Islamic theatre deserves a special issue of "*Ta'ziyah*" magazine TDR: The Drama Review edited by *Peter J. Chelkowski*. It contains articles in which the issues of history, theory and modern practice of *ta'ziyah* are studied in different planes. It is also worth noting that the author of this publication has previously addressed the study of some issues of the origins of the *ta'ziyah* Islamic theatre, in particular in the context of the history of early Arab drama.

Based on the proposed brief review of the sources identified by the author, it can be argued that today in art history lacks a comprehensive study, where the path of traditional *ta'ziyah* Islamic theatre from its inception as a component of a cult rite among the Muslim peoples of the Middle East to the current forms of European theatrical culture would be consistently and comprehensively traced.

**The purpose of the article** is to trace the origins, evolution and modern cross-cultural transformations of the *Ta'ziyah* Islamic theatre.

### Main material

To understand the essence of Islamic Thesis Theatre, it is necessary to trace the prehistory of its origin.

Husayn ibn Ali is the grandson of the Prophet Muhammad, the son of Ali ibn Abu Talib of Fatima. After the death of his elder brother Hassan in 669, he became the head of the Alid family and returned from Kufa to Medina, but for a long time did not play a significant political role in society. After the death of Caliph Muawiya in 680, the anti-Umayyad opposition in Iraq intensified. Shiites from Kufa, who recognised Hussein as their imam, asked him to lead an uprising against Caliph Yazid, promising widespread support. Responding to the call of the Kufi, Hussein made a small detachment from Mecca, having previously sent to Kufa his cousin Muslim ibn Aqil, to prepare for the rebellion. Thousands of Kufa residents swore allegiance to Hussein before Muslims. However, the Kufi rebellion was suppressed at the very beginning, in September 680. Muslims were captured and hanged. Hussein received this sad news on the way to Kufa, but he did not listen to the persuasions of relatives and did not want to return. Meanwhile, the new governor of Kufa, the energetic Ubaydullah ibn Ziyad, set up posts on all roads to Iraq, one of which was encountered by a small detachment of Hussein (40 infantry and 32 cavalries, mostly his relatives and close friends). They encamped in the area of Ninava, where the city of Karbala later emerged. A four-thousand-strong detachment of the caliph, led by Umar ibn Saad, soon approached.

On the morning of 10 September 680, Hussein and his small detachment went out to meet the enemy. At first, none of the caliph's warriors dared to attack him, not wanting to take responsibility for the bloodshed of his grandson Muhammad. However, then one of them (according to Malik ibn al-Nusayr) struck Hussein with a sword on the head, after which everyone attacked him, and later all his men were killed. Hussein died in battle, receiving dozens of stab and chopped wounds. The heads of those killed were sent to the caliph in Damascus. The last publicly expressed regret over the incident.

The tragedy in Karbala made a strong impression on contemporaries. Hussein was recognised as the "greatest martyr", and Karbala became one of the shrines and a place of pilgrimage for Shiites. All Shiites celebrate the day of Hussein's death as mourning (ashura).

The death of Hussein, the granddaughter of the Prophet Muhammad, caused outrage among the people, which led to a new uprising in Mecca, led by Abdullah ibn Zubayr. Gradually, the Shiites gave Hussein an image of a mythical character, endowed him with supernatural abilities to predict the future, to work miracles. Over time, the story of his birth, life and death has become overgrown with numerous legends.

Hussein's death contributed to the religious and political unification of the Ali clan. Hussein became a symbol of the Shiite movement (a number of Shiite demonstrations were held under the slogan "revenge for Hussein's blood"). Today, he remains a prominent figure in the entire Islamic world (Ali-zadeh, 2007, p.285).

It is worth emphasising that a key element in understanding the philosophy and psychology of both Shi'ism and the *ta'ziyah* is *shahadah* (martyrdom), which drove Hussein, his family and his followers towards their tragic destiny. Hussein knew he had no chance of defeating Yazid's forces, yet he willingly consented to protect Islam's basis. His death has made him a living symbol of righteous self-sacrifice and a role model for those who seek truth and strive for justice. His actions show that he was aware of the temporary nature of military victory, but that "a victory achieved through suffering and sacrifice is everlasting and leaves permanent imprints on man's consciousness" (Husain, 1979, p.202).

In Persian language and culture Hussein's name has become synonymous with martyrdom, self-sacrifice, purity and justice; he is regarded as a religious, national and mythical hero. As Crone (2004, p.24) remarks, his martyrdom became to Shi'ites "an event of almost the same importance (though not the same meaning) as the crucifixion of Jesus to Christians".

In this study, we deliberately bypassed the analysis of the religious dispute between the Sunni and Shiite branches of Islam. However, in the research context of the history of *ta'ziyah*, it should be emphasised that the particular nature of Shi'ism continues to develop, and this, together with an emphasis on protest, revolt and martyrdom, none of which have been salient in Sunni Islam, combined to make of the *ta'ziyah*, especially in Iran, a "holy theatre" that "has been able to address the metaphysical and psychological needs of Shi'a believers to this day, reflecting not only the religious but also the cultural and political life of the country" (Malekpour, 2004, p.29).

The origin and development of the *ta'ziyah* are fascinating in themselves, and deserve a brief discussion here. "*Ta'ziyah*" is a verbal noun derived from the Arabic verb

"azza", meaning "to mourn", "to console", or "to express sympathy with", and so means "consolation" or "offering condolences". While the *ta'ziyah* did not attain the form we know today until the mid-eighteenth century, it seems that the expression of guilt and grief began almost immediately after returning the women and children of Hussein's household to Kufa. Caliph Yazid had allowed them to leave his court in Damascus shortly after their arrival there, presumably because he did not consider them a threat to his power. The Kufans, confronted by the suffering of these women, and especially by the dignity in the grief of Shahrbanu and Zaynab, Hussein's wife and sister, responded by demonstrating their penitence in an extreme version of "azza", including displays of physical self-punishment. This demonstration developed into the annual ritual of the *ta'ziyah* can partly be attributed to the social status of the women and their relationship to the Prophet (Knio, 1994, p.10).

Following the battle of Karbala, elegies for the martyrs were composed and recited (Aghaie, 2005, p.45). However, poetic compositions were not the only reaction; many of those who had invited Hussein to Kufa soon sought to avenge his murder. Because they wished to atone for their sin through action, they were known as *tawwabun* ("Penitents"). In 684, they attempted to make a stand against the Umayyads, but their revolt was easily crushed by the forces of Caliph 'Abd al-Malik. Before undertaking their doomed rebellion they visited the grave of Hussein at Karbala, "where they gave themselves up to wild and unprecedented expressions of grief, weeping and wailing for the suffering and tragic death of the grandson of the Prophet" (Husain, 1979, p.231). Their suicidal mission and the elegies composed for the martyr show that the tragedy of Karbala very soon acquired a religious and devotional significance (Johan G.V. ter Haar, 1993, p.159).

It took almost three centuries, however, before this significance became institutionalised into some form of ritual commemoration, partly because it looked that long for Shi'ism to develop into a coherent body of dogmas, practices and values. During this period, Sunnism also evolved, largely in response to Shi'ism and other heterodox movements of the late Umayyad and early Abbasid periods. By the mid- Abbasid period the caliph's power was limited in geographical extent and largely nominal, and power was exercised in Iran and Iraq by the Buyids (932-1062), under whose protection Shi'ism flourished and was able to develop. In 963, the Buyid ruler Mu'zzu'd Dawla ordered that Hussein's martyrdom should be officially commemorated during the first ten days of Muharram. The next year the mourning included the recital of elegies, the beating of the head and the face, and the bringing of mourning processions into the streets. Still, no recitation or dramatic presentation of the events of Karbala had yet evolved. However, the mourning ritual continued until the fall of the Buyids (Haar and Barfoot eds., 1993, p.159; Aghaie, 2005, p.45).

Little is known about the development of such rituals over the next few centuries since it took place in isolated communities under the patronage of local Shi'ite rulers. Then, in 1501, the Safavid dynasty established a powerful Shi'ite state centred on the Iranian plateau. It was to prove a turning point since it provided the conditions in which the *ta'ziyah* could be developed as a form of ritual drama. The initial cultural impetus was provided by the book written by the religious orator Hussein Vaiz Kashi, *Rawzat al-Shuhada (The Garden of Martyrs)*. This seminal work, written in the first

years of the Safavid period, synthesised "historical accounts, elegiac poems, theological tracts, and hagiographies into a chain of short narratives that together formed a much larger narrative". The book also articulated a complex set of canonised doctrines, which "stressed the courage, piety and sacrifice of Hussein and his followers of Karbala" (Aghaie, 2005, p.45).

The *Rawzat* initiated a genre of pious narratives which were read aloud in mourning rituals called *rawza-khani* by specially trained speakers, whose objective was to move the audience to tears through their recitation of the tragic events of Karbala. This ritual continues today and has been viewed by Shi'ites as a means of achieving salvation; through it, the mourner develops what might be called a spiritual empathy with, and sympathy for, the martyrs - hence the often-repeated sentiment "Anyone who cries for Hussein or causes someone to cry for Hussein will go directly to Paradise". In the early years of the *rawza-khani* many mourners would leave the mosques after the recitation, singing lines from the poems and beating their chests. Malekpour argues that "this para-theatrical event, with its use of voice and movement, was the first theatrical representation of the Karbala stories" (Malekpour, 2004, p.52; Aghaie, 2005, p.46).

The *ta'ziyah* as a passion play evolved from the amalgamation of the *rawza-khani* and the mourning processions. A number of writers developed the language of the stories from Kashefi's original, whose form was already close to the dramatic and theatrical. The elegiac style became richer in visual imagery and colloquial language, which became important elements of the *ta'ziyah*. By the nineteenth century, a form of poetry had been developed, notably by Qa'ani (1807-1853), that was highly theatrical and needed only to be spoken by separate characters rather than by a single narrator to become "theatre" in the full sense:

"What rains down? Blood! Who? The eye! How? Day and Night! Why?  
From grief! What grief? The grief of the Monarch of Karbala!  
What was his name? Hussein! Of whose race? Ali's!  
Who was his mother? Fatima! Who was his grandsire? Mustafa!  
How was it with him? He fell a martyr! Where? In the plain of Mariya!  
Karbala!". (Malekpour, 2004, p.53)

At first the *rawza-khani* was purely an act of devotion, but gradually the performers became professionals, and performances became commercial enterprises as well as religious events. The form also changed: at the end of each *rawza* a *maddah* or eulogist would sing religious verses relating to Hussein's martyrdom and be answered by the mourners in a "call and response" pattern. The evening processions of mourners noted above, began to include symbolic props such as coffins, flags and animals, including a man in a lion skin beating his head in mourning, indicating that the king of the beasts grieved for the martyr. The lion was the emblematic animal of Iran, and so this demonstration symbolised the mourning of the entire country as well as the natural world. The processional form became even more dramatic through the introduction of actors impersonating the central characters of the Karbala story. For example, "Hussein" and "Shimr" would ride their horses the length of the procession, brandishing their swords and challenging each other (Malekpour, 2004, pp.55-57).

The *rawza-khani* was not the only form of story-telling to influence the developments of the *ta'ziyah*. In the Safavid period there were two main groups of story-teller: the

*hamla-khan*, who told of the battles of Ali, Hussein's father; and the *Shah nameh-khan*, who recounted the epic stories of Ferdawsi's *Shah-nameh (Book of Kings)*. Ferdawsi's epic has been compared with the *Iliad*, and one of the stories included in it was the death of Siavush, which some scholars have claimed was important in prefiguring the passion of Hussein. We cannot examine this argument here (Malekpour, 2004, pp.38-51), but it is certainly possible that some elements of the *ta'ziyah* were derived from pre-Islamic rituals performed in Iran which had certain features in common with other rituals performed in ancient Mesopotamia. Siavush is related to Tammuz (Greek Adonis), the god of spring and flowers, green plants and young animals of the herd. The mourning ritual for the Babylonian god's death and the celebration of his resurrection involved procession and recitation, two elements important in the *ta'ziyah* (Malekpour, 2004, p.38).

Another ritual of death and resurrection that incorporated theatrical elements but never developed into drama proper was the ancient Egyptian *Abydos Passion Play*, which was performed in honour of Osiris. His Mysteries were performed once a year at Abydos, and although little is known about the rituals, he is another figure martyred by a scheming adversary. In Osiris' case, the rival is Seth, the god of darkness; Siavush is killed by Garsivaz, and Hussein is martyred by Yazid. It is difficult to deny the resemblance between Siavush and Hussein. Both are innocent victims; both are symbols of goodness and mercy; both are brought low by a jealous antagonist, defeated in battle and decapitated. Malekpour is sympathetic to the argument that the *ta'ziyah* as a ritual mourning festival has clear precedents in pre-Islamic Persia: "The passion of Siyavush bears too close a resemblance to the Ta'ziyah of the Imam in ritual, imagery and emotive understanding to be ignored in an explanation of the emergence of the genre" (Yarshater, 1988, p.3).

The parallels between Tammuz, Osiris, Siavush and Hussein are indeed fascinating and deserve further study, which may reveal that the *ta'ziyah* has very ancient roots (the Zoroastrian mourning rituals for Siavush were held by early Islamic scholars to be based on myths three thousand years old). As for the *ta'ziyah* as an Islamic drama, it had developed into a fully theatrical form by the beginning of the Qajar period (1796-1925). History has not been kind to the Qajar shahs, but they were great supporters of the *ta'ziyah* and enabled it to expand rapidly in scope and popularity. By the second half of the nineteenth century, the original subject-matter, Hussein's martyrdom at Karbala, had been elaborated and broadened. The plays were increasingly performed not in the open air but in a purpose-built theatre known as a *takiya* or *Husseiniyya*, which encouraged the development of stagecraft. Shah Nasir al-Din (1848-98) was inordinately fond of the *ta'ziyah* and sponsored many performances. The genre's popularity increased, and every small town had at least one *takiya*; Tehran had over 200 (Haar and Barfoot eds., 1993, p.165).

The most famous *takiya* of all was the *Takiya Dawlat (Royal Takiya)* (Fig. 1), a huge and magnificent circular playhouse built by Nasir al-Din after he had seen the Royal Albert Hall while on a visit to London in 1873. The building was some 25 metres high and 60 metres across, topped by a large dome. Ordinary spectators sat on the ground around the raised circular stage, 18 metres in diameter, and were separated from it by space 4 metres wide. The Shah, his court and other dignitaries occupied three stories

of boxes. A pulpit was used in the *rawza-khani*. Other theatres were much simpler, having evolved from the caravanserai; many were constructed in the courtyards of houses, with a temporary stage built over the pool. The immense popularity of the *ta'ziyah* in the latter half of the nineteenth century is attested by the enormous number of these theatres – even moderately large villages would have one – but the twentieth century saw a sharp decline in the fortunes of the *ta'ziyah*.



(Fig. 1). Dawlat Hall. Painting by Kamal-ol-molk in 1892.  
(File: Takiya Dowlat by Kamalolmolk.jpg, 1982)

While the people saw the *ta'ziyah* as means of fulfilling their religious duties, the government and aristocracy saw it as a tool they could use to protect their power and control the people. The association of the *ta'ziyah* with the corrupt rule of a despised autocracy led to its decline, which continued after an alliance of Iranian nationalists,

intellectuals and bourgeoisie overthrew the Qajars in the Constitutional Revolution of 1906 and established the first National Parliament. In 1925 they supported the installation of the Pahlavi regime, which combined nationalism with a pro-Western stance. The new regime adopted a policy designed to transform Iranian society on the European model radically, and it and its allies desired to weaken the country's religious traditions, which they regarded as reactionary and primitive. For this reason, the first Pahlavi monarch, Reza Shah, discouraged the *ta'ziyah* and the *rawza-khani* in 1928 and a few years later banned them altogether (Haar and Barfoot eds., 1993, p.173; Malekpour, 2004, p.156).

Although the Royal Takiya fell into disrepair and was demolished in 1948, the *ta'ziyah* did not disappear completely. Performers sought support from the lower classes, who still had faith in the religion and its traditions, and found it in the small towns and villages, where the police were sympathetic and unwilling to enforce the law. The *ta'ziyah's* survival was more seriously threatened during the 1960s, when the Shah, with the support of the United States, implemented a policy of rapid westernisation. The work of Western playwrights dominated Iranian theatre, and few paid any attention to the traditional and folk forms. In 1967 a *ta'ziyah* performance, *Hurr*, was presented at the first Festival of Arts in Shiraz owing to Peter Brook's petitioning of the Queen, but in the opinion of many this performance, directed by a well-known television director, was not a success. It seemed as if the *ta'ziyah* was in terminal decline and was doomed to extinction (Malekpour, 2004, p.157; Haar and Barfoot eds., 1993, p.173).

Its fortunes were revived by the Islamic Revolution of 1979, which established a regime that promised the Iranian people the creation of a society based on Islamic values. The new government started to support the *ta'ziyah* through the Dramatic Arts Centre of the Ministry of Culture and Islamic Guidance and other organisations, despite the reservations of some of the clergies who disapproved of music and the performing arts, and especially of the extreme displays of grief that were a feature of the mourning processions. The regime realised that the popularity of the *ta'ziyah* could not be ignored and decided to use it to publicise the Shi'a faith and to aid in the mobilisation of the people during the war with Iraq (1980-1988). Needless to say, Saddam Hussein was identified with Yazid, and "the heroism depicted in the *ta'ziyah* was enlisted to increase the fighting spirit of the Iranian combatants and to bring solace to those who had lost their loved ones". Today, throughout Iran and in other Shi'ite communities in the Middle East, it is possible to see *ta'ziyah* performances during the month of Muharram as well as at the many festivals held throughout the year.

As Mohamed al-Khozai (1984, p.25) notes, the *ta'ziyah* is more than the dramatic representation of the events of Karbala, as it comprises the *majalis at-ta'ziyah* (mourning assemblies), the *mawakib al-"azza"* (mourning processions) and *mashahid "Ashura"* (presentations of *Ashura*). The first of these are held twice a day, every morning and evening, throughout the first ten days of Muharram. In these assemblies, as we noted above, a *Qari* (reciter) narrates the story of the martyrdom of Hussein and his companions in a dramatic manner designed to move his audience to tears. The processions are essentially demonstrations of grief during which the mourners may chant lamentations, beat their chests with the palms of their hands, lacerate their backs with chains, or cut their foreheads and allow the blood to flow freely. Parts of the *Ashu-*



ra drama may be enacted in pageants. The presentations of *Ashura* are the various productions of the passion plays, and it is these with which our discussion is mainly concerned.

We know very little about the authors of the *ta'ziyah*, since they considered their involvement an act of devotion and hence preferred to remain anonymous; nor do we have a good estimation of how many were composed, or even how many are extant. We can say, however, that all the plays "share a basic plot which depicts the conflict between good and evil" (Malekpour, 2004, p.73). The confrontation takes place between "Olya", the good characters, and "Ashghya", the evil ones. The plays can be divided into four groups on the basis of structural features and subject matters: prologues, episodes, sub-episodes and comic episodes. Prologues (*pish-vagheh*) do not have independent or complete plots and are often connected to episodes, which are always about a Karbala event, although prologues need not be. The connection is made through a digression (*guriz*) from the Karbala event (Malekpour, 2004, pp.74-76).

The episodes (*yagheh*) are the main plays of the *ta'ziyah*; in them the plot and characters are connected to the Karbala events, and they are mainly concerned with the migration of Hussein and his family from Medina; the murder of his delegation to Kufa; the capture of his youngest sons; the surrounding of his camp at Karbala; the cutting off of access to water; the martyrdom of Abbas when he goes to fetch water for the women and children; the martyrdom of Qasim immediately after his marriage to Hussein's daughter; the martyrdom of Hussein's eldest sons; the martyrdom of his 72 followers; the martyrdom of Hussein himself; and the capture and deportation to Damascus of the women and children. Other characters may take centre stage; we have noted the performance of *Hurr* at the 1967 Shiraz Festival. All these plays are usually performed during the first ten days of Muharram, and in no particular order, the exception being *The Martyrdom of Imam Hussein*, which is always performed on the tenth, Ashura, since it was on that day that Hussein was martyred (Malekpour, 2004, pp.76-78).

Sub-episodes (*gusheh*), like episodes, have complete plots, but present both religious and non-religious subjects and characters taken from history, mythology, literature and daily life. Particularly after the fall of the Qajars, the *ta'ziyah* developed secular and even comic subjects, although it did not give rise to a separate secular genre. Most sub-episodes mix reality and fantasy, past and present, and tragedy and comedy. Subjects include Cain and Abel, Job, Joseph and his brothers, Layla and her obsessed lover Majnun, Timur (Tamburlane) and Nasseredin Shah (a contemporary character). One of the most famous sub-episodes is *Moses and the Wandering Dervish*, which was adapted for a performance in 1988 at a small New England college, Trinity College in Hartford, Connecticut. We shall consider this production in due course, together with some others mounted outside the Middle East. Comic episodes grew out of the mockery of Ashghya (Hussein's enemies), and while they refer to the events of Karbala the emphasis is on humour. Here the subjects include the jests of Ali's sly and cynical Ethiopian servant, Qanbar, and the wedding of Solomon and the Queen of Sheba. Interestingly, the latter includes masked actors impersonating animals, with whom Solomon discusses details of his wedding (Malekpour, 2004, pp.84-85; Haar and Barfoot eds., 1993, p.170).

The most elaborate plays were written during the Qajar period by a number of collaborating, anonymous authors, but these scripts were often substantially modified during the performing process, by poets (both professional and amateur), copyists and performers, and above all by the Master of the Ta'ziyah, the person in overall charge. How were (and are) these plays performed? We should bear in mind that they were constantly changed by performers who responded to particular situations and audiences, and that as they are essentially performance pieces, they "need to be seen rather than just read if we are to understand their true worth and power" (Malekpour, 2004, p.94).

The *ta'ziyah* developed from ritual mourning processions, and even when it moved into enclosed or roofed spaces and became more elaborate, it did not lose the powerful interaction between stage and audience since it was able to retain its ritualistic qualities and impose its own "open space" style on the architecture of the playhouse. The use of open space not only determines the style of performance but also has an effect upon every element of the production since the focus is on the living relationship between actors and audience. The style is (or has been until very recently) anti-illusory. As Malekpour remarks, the players

"[...] distance themselves from a detailed psychological approach to the characters and create a stylised method by which they can communicate the essential elements of their characters to a huge number of spectators in an immediately recognisable fashion. This type of theatre asks actors to create the essence of their characters quickly, [...] and to distance themselves from their roles in a manner that allows them to participate in the performances not only as players but also as spectators. This makes it possible for the actor playing Shimir, the killer of Imam Hussein, to cry for his victim, since he is, at one and the same time, an actor and a spectator. The audience is able to distinguish between these two elements of the stage performance". (Malekpour, 2004, pp.102-103)

The anti-illusory character of the acting is most manifest in the behaviour of the director, the Master of the Ta'ziyah, who is prominently visible on stage during the whole performance. He will regularly interrupt the action in order to draw the audience's attention to a particular scene or encourage them to voice their sorrow and grief. He carries the script of every role and directs the action, and the actors also carry their own scripts, which they consult without concealment, even when they know the role by heart. This style emphasises movement and gesture over the words of the text, though these are by no means unimportant. There is no need for realistic scenery or props, since this is symbolic theatre. The action is preceded by an address by the narrator or *rawza-khan*, who recounts the tragic events to be portrayed by the actors. The actors are, as we have mentioned, divided into Olya and Ashghya: the former present their characters in a serene and dignified manner, both in their facial expressions (where these can be seen, since they are not visible when the male actor is playing a veiled female) and their gestures. They sing their parts in the classical Persian modes, while the antagonists speak theirs. All parts, whether heroic or villainous, are in rhymed prose. The Ashghya declaim their lines in an extremely histrionic way, often making clear that they are not to be identified with their characters; this is necessary

for reasons of personal safety, and has not always been effective in preventing violence. All the actors remain on stage, even during scenes in which they have no part.

Everything in the production is directed towards the realisation of a communal religious performance. For this reason the style of presentation is minimalist and symbolic. The actors indicate the glare of the Sun by placing a hand over the eyes, and darkness by moving slowly and carefully. The Euphrates is represented by a bowl of water, a grove of palms by a branch. An awning stands for the encampment; a riderless horse is always a sign of its master's death. When a protagonist drapes his shoulders with a white cloth representing a shroud (*kafan*), the gesture indicates that he is prepared to become a martyr and will soon be killed. Hussein's death and decapitation are symbolised by the freeing of a dove. Historical accuracy is not taken into account in the design of costumes. The male actors playing women are enveloped in baggy black garments and are veiled; as for the male characters, the Olya dress predominantly in green, symbolising Paradise, the family of the Prophet and Islam, while the Ashghya wear red, indicating bloodshed, cruelty and oppression. Hussein and the male members of his family may wear white costumes with green accents, while his enemies may wear sunglasses to emphasise their villainy. Music is provided by drums, cymbals, trumpets and other brass instruments, and *nay* (reed flutes). Throughout the performance the audience participates vigorously, calling out, striking their chests, weeping, and waving green banners at key moments; as we have mentioned, physical attacks on the leading Ashghya are not unknown. The unified expressions of grief shared by the actors and the spectator-performers and the flexibility of representation serve to reinforce the connection between the action and everyday life and emphasise that between the Karbala tragedy and contemporary political conflicts. Thus during the Iran-Iraq war Saddam Hussein was identified with Yazid, and in Lebanon the Shi'ites of Mount 'Amil identify their Palestinian neighbours with Hussein and Israel with Yazid's oppressive rule (Malekpour, 2004, p.103; Haar and Barfoot eds., 1993, p.171; Knio, 1994, p.13; Gibb, 1960, p.407).

Attitudes to the *ta'ziyah* have varied widely both within and outside the Islamic world. As al-Khozai (1984, p.28) remarks, it "is practised by one sect only and for sectarian reasons it is ignored by the majority of Muslims, who take the passive part of unwelcome onlookers". Within Shi'ite communities, and especially within Iran, a distinction should be made between the ordinary people, who are generally devoted to Hussein and the rituals of the *ta'ziyah*, and those who view the mourning rites, and particularly their more extreme manifestations, as retrogressive. There is also the question of the attitude of the Iranian clergy, which we mentioned earlier. Besides being opposed to music and theatre generally, many religious critics condemned the public portrayal of imams on the stage and, after 1979, sought to impose their views on the Islamic government and the public. They may yet succeed in suppressing the *ta'ziyah* (Malekpour, 2004, p.18). Badawi's (1988, p.9) view is that "in the study of the Arabic theatre the *ta'ziyah* remains of very limited relevance", an opinion that al-Khozai would endorse. Badawi claims that "the form did not develop beyond the stage of crude and disorganised representation" and that it should "more properly be viewed as an extension of religious ritual than as drama". He acknowledges, however, that it is a dramatic spectacle of a tragic nature and emphasises that "it explodes the commonly held

fallacy that Islam as such, and not "puritan" Islam, is incompatible with dramatic representation" (Badawi, 1988, p.10).

The *ta'ziyah* was virtually unknown in the West until recently; although the processions of self-lacerating mourners in Iran and Lebanon have been occasionally seen on television screens since 1979, few Westerners have witnessed, or even heard of, the *ta'ziyah* as a form of dramatic representation. In the centuries before 1970 only two Europeans paid it serious attention. The Comte de Gobineau saw a performance in the mid-1860s and considered it to be "a great and serious affair, engaging the heart and life of the people who have given birth to it". This quotation is taken from Matthew Arnold's translation of Gobineau, which he included in a lecture published as one of his *Essays in Criticism* in 1871. Arnold disagreed with Gobineau's argument that the *ta'ziyah* should be ranked with Greek drama, comparing it instead to the Ammergau Passion Play (Malekpour, 2004, p.3; Badawi, 1988, p.9). After Arnold's essay, which is not without Victorian prejudices concerning Islam, the *ta'ziyah* disappeared from the view of Western scholars for a century.

In the twentieth century, theatre pioneers such as Artaud and Brecht look interested in Oriental theatre, but this did not extend to the theatre of the Middle East. Indeed, interest generally centred on China, Japan, and South Asia. One reason for the attention paid by pioneers and scholars to non-Western forms and traditions has been their belief that the vital element of the close and interactive relationship between spectators and performers, evident in Greek and Elizabethan theatre, had been weakened by the introduction of the proscenium arch and the advent of naturalism. Influential twentieth-century theatre artists such as Artaud, Grotowski and Brook have called for the re-establishment of this relationship. Malekpour argues that the *ta'ziyah* is always performed in an empty space, whether inside or outside a *takiya*. Its form of theatre in the round reminds us of its origin in ritual:

"This round empty space creates a sense of holiness for the Ta'ziyah that cannot be achieved in a formal space that divides the audience from the performers. This is holy emptiness has been created in the Ta'ziyah to reflect the atmosphere and the architecture of the Islamic mosques, which, unlike Christian churches, have very little decorative embellishment". (Malekpour, 2004, p.113)

Malekpour (2004, p.115) emphasises that this empty space "is filled with the creativity and imagination of both the players and the spectators, and this in turn reflects the sacred nature of the *Ta'ziyah*". He agrees to some extent with Nasr in being sceptical that a theatre that exhibits such a unity between players and performers can retain its power and significance outside its original religious context. Nasr argues that a sceptical audience "destroys that unity between performer and onlooker that belongs to the very essence of the *ta'ziyah*" (Nasr, 1987, p.80). Nasr is fearful that such performances may relegate the *ta'ziyah* to the realms of the merely exotic and "interesting". Similarly, Malekpour (2004, p.157) considers that the performance of *Hurr* given at the 1967 Shiraz festival "had a negative effect on the Ta'ziyah and hindered its revitalisation". This, he argues, echoing Nasr, was because it "was performed in a Western-style festival for an audience who did not share the faith that is required to experience fully this kind of tragedy" (Malekpour, 2004, p.157).

If Nasr and Malekpour are right, it follows that performances presented in a secular or alien context must diminish the power and meaning of the *ta'ziyah*. And yet Malekpour praises Peter Brook for "introducing the Ta'ziyah as a form of theatre to Western theatre scholars and, more importantly, to theatre performers" (Malekpour, 2004, p.3). Brook was profoundly affected by Iranian culture and directed Mahin Tajadod's *Orghast*, based on ancient Zoroastrian religious writings, at Shiraz in 1971. He was also directly and indirectly responsible for bringing the *ta'ziyah* to Western audiences. The open space of the *ta'ziyah* resonated with his conception of the "empty space" in which truly creative theatre can occur, and he was forcibly struck by the ways in which the performance brought out the mystical nature of the *ta'ziyah* through a simple yet totally effective *mise en scene*. After attending a performance of a *ta'ziyah* in Avignon in 1991, Brook recalled his first experience of *ta'ziyah* performance in a village setting.

Brook implies that it would be difficult but not impossible to create a theatre that would be "the mirror of the invisible". But it does not follow that the *ta'ziyah* itself can be presented to Western audiences, or even to non-Shi'ites, without a damaging loss of "the fire of life between actors and spectators". Seeking to present this apparently culture-bound theatrical phenomenon to Westerners, a number of individuals have mounted productions, which are documented in an issue of *The Drama Review* devoted to the *ta'ziyah* (Chelkowski ed., 2005). The number is guest edited by Peter J. Chelkowski, an authority on the *ta'ziyah*. The articles discuss a variety of topics, including the few performances presented in the West in the last twenty years. Although some of these productions were generally agreed to be successful, the public profile of the *ta'ziyah* was virtually unaffected, despite Brook's advocacy.

The key figure in the presentation of the *ta'ziyah* to the Western audience has not been Brook himself but his associate, the Iranian director Mohammad B. Ghaffari. He became interested in theatre as a boy, and later worked with the Theatre Workshop of Tehran. He first met Brook in 1969 and took him to see a *ta'ziyah* in a village in his native province of Khorasan. After the 1967 *ta'ziyah* performances at Shiraz had been judged failures, there was a universal feeling in the mid-1970s in Iran that the *ta'ziyah* was moribund if not actually dead. Ghaffari, however, believed that it was still alive in remote villages and travelled all over the country for a year, at the end of which he brought performers who had retained a knowledge of the art of *ta'ziyah* to Shiraz, to prepare to perform at the 1976 Festival. Ghaffari trained and rehearsed the performers intensively for three months, and the result was acclaimed by the media and created a sensation among *ta'ziyah* performers throughout Iran, who believed that the Shiraz performers had been extravagantly rewarded. Ghaffari himself strongly believes that the seven 1976 performances saved the *ta'ziyah* (Ghaffari, 2005, pp.113-117).

After the success of Shiraz, Ghaffari was awarded a scholarship to travel to the United States. He met Chelkowski in New York and worked at Michigan, but after nine months, the Islamic Revolution occurred in Iran and he decided to stay in the USA, eventually returning to New York to work at Columbia. After some years there he was asked to teach and direct a play at Trinity College in Hartford, Connecticut. This was to be the first production of a *ta'ziyah* outside the Middle East, or perhaps it should be called a play based on a *ta'ziyah*, since Ghaffari, inspired by the ideas of his mentor Peter Brook, departed from tradition in several ways (Ghaffari, 2005, pp.117-118).

Ghaffari was invited to direct a *ta'ziyah* at Trinity by Milla Cozart Riggio, Professor of English at the College, in the spring of 1988. Riggio, a medievalist, wished to change Trinity's practice of performing a Christian medieval play every year and to step outside the Christian tradition. Ghaffari chose the sub-episode (*gusheh*) *Moses and the Wandering Dervish*, which contains a digression (*guriz*) from the Karbala story. When performed separately, the emphasis is on the Sufi aspect of the *gusheh*. The Trinity play was based on a text from northern Iran, but much of this was replaced by lines by Rumi, the great Persian mystic poet of the thirteenth century. The play concerns a dervish living in a desert hermitage who cannot reconcile the existence of Hell with the notion of a compassionate and merciful God until Moses shows him, through a *guriz*, the tragedy of Karbala. The play was staged in English and the *guriz* showed not only the Karbala scene but an image from the Vietnam War (Ghaffari, 2005, p.118).

The introduction of contemporary politics was not the only innovation; Brook's influence on Ghaffari was evident in the cosmopolitanism of the production. American gospel songs were performed by the angel Gabriel and by Moses, while a Korean singer and dancer played the dervish. Indian flute music was specially composed by the American Steve Gorn. Riggio comments that the play was thus "a parable of our times, possible only in a world that simultaneously encodes and erases identity, a world at once more global and more local than at any other point within modern memory" (Riggio, 2005, p.101). Ghaffari chose this *gusheh* to avoid a narrow religious interpretation and because production of a major *ta'ziyah* would have required specialist performers, especially singers (Ghaffari, 2005, p.119). For Riggio the main motivation was political; it was important to create a theatrical event that would take a stand against a world "where religious belief coalesces with and helps to create a sense of identity grounded in insularity and opposition. At Trinity in 1988, we found it impossible to separate aesthetics from politics" (Riggio, 2005, p.100).

The production appears to have been a success, despite Ghaffari's initial misgivings. He still believes that a non-Muslim audience "would miss the religious dimension of the drama" but argues that "theatrical forms are constant and have a great impact on the spectators" (Ghaffari, 2005, p.118). In the case of the Trinity production, however, the impact was not communal in the way it would have been in the Middle East. In Riggio's words, the traditional play designed for interactive performance was transformed into a modern drama celebrating the power of art and the role of the artist in a world characterised not by community but by the alienated isolation of exile [...] with each silent viewer isolated in a moment of private catharsis rather than raucous community (Riggio, 2005, p.106).

The Trinity production was to prove an exception in Ghaffari's involvement in bringing the *ta'ziyah* to Western audiences, since from then on his work in this area would be with Iranian performers staging major episodes. In 1991 a group of 20 musicians and actors gave three major *ta'ziyahs*, in Avignon, as part of a group of over 100 Iranian artists. Ghaffari was a guest director, and the Director of the Festival d'Avignon considered the event to have been a landmark: "The *ta'ziyah* was a great success in Avignon and the performers were able to build bridges with the audience. The French press wrote rave reviews" (Crombecque, 2005, p.18). Ghaffari's main reservation was that the Tehran performers contained only five good singers and were not skilled

horsemen: "I think it is very important for *ta'ziyah*, especially the epic *ta'ziyah*, to have horses – horses give a completely different dimension and life to the performance. Without horses, the play doesn't have the same power" (Ghaffari, 2005, p.119).

In 2000 the Festival d'Automne in Paris, under Alain Crombecque, who had been Director at Avignon in 1991, invited Ghaffari to direct Iranian performers in a *ta'ziyah*. He engaged some of those he had worked with in Shiraz in 1976; again about twenty actors and three musicians were involved. Five *ta'ziyahs* were performed, to good press reviews. Ghaffari prevented the use of microphones, which, together with electronic keyboards, have become common in Iranian performances:

"Nowadays in Iran they have a bad custom of using mikes which ruin the movements of the actors" (Ghaffari, 2005, p.120). Ghaffari explains this innovation as being due to the influence of television, and television and melodramatic films are also blamed for the corruption of the traditional anti-illusory acting style:

"Paradoxically too much exaggeration in the acting style will lessen the intended effect of the drama. The most evocative acting allows the spectator to inhabit the space between actor and role with his or her thoughts and emotions. Therefore the simplest style is nearly always the most effective, even if it is broadly drawn with large vocal and physical gestures. The finest actors achieve maximum effect from minimal materials". (Beeman and Mohammad, 2005, p.49)

The corrective for melodramatic overacting is to reinstate the values of *ta'ziyah* productions of the nineteenth and early twentieth century in order to re-establish the performing standards of an earlier, more disciplined time. Ghaffari succeeded in accomplishing this by taking a firm hand with some of the actors, and Crombecque as well as the press was enthusiastic: "The *ta'ziyah* proved that its theatricality and drama could overcome religious, linguistic and cultural differences" (Crombecque, 2005, p.18). The production transferred to Parma but poor public relations and bad weather resulted in low attendances. Lessons were learned, and when Abbas Kiarostami staged *The Martyrdom of Hussein* in Rome in 2003 the production – on one night only – was a great success, partly because Kiarostami had placed six enormous screens around the stage on which were shown black-and-white documentary footage of *ta'ziyah* spectators filmed in Iran by the director (Vanzan, 2005, pp.24-25; Chelkowski, 2005, pp.15-27).

Encouraged by the successes in Avignon and Paris, Ghaffari returned to New York, determined to bring the *ta'ziyah* to the Lincoln Centre, in a much bigger production than the one in France. He intended to use 35 actors and musicians, but after the 11 September attacks the budget shrank. Ghaffari returned to Iran, travelled around the country and chose the actors, and after a great many difficulties 18 men and children performed three *ta'ziyahs* in July 2002. Audience and critical reaction were extremely varied, but there were standing ovations and full houses every night. Ghaffari and the performers were moved and gratified, especially as they had not expected such a warm reception, which showed that New Yorkers were mature enough, even after 11 September, to differentiate between the martyrdom of Imam Hussein and the "martyrdom" of bin Laden's operatives (Ghaffari, 2005, pp.121-127).

The *ta'ziyah* cannot be separated from contemporary politics, and in the Middle East, as we have seen, direct comparisons are drawn between the key figures of the Karbala

events and individuals and nations acting in today's world. Some, ignoring the religion's quietist aspect, see Shi'ism as essentially a religion of protest, and for that reason argue that the *ta'ziyah* is essentially a mourning ritual, performed in a variety of forms, that expresses protest and cannot legitimately be used to consolidate the power of a repressive theocracy, as was done in Iran during the war with Iraq. According to this view, Shi'ism "can only speak truth to power and destabilise it. It can never be "in power". As soon as it is "in power" it contradicts itself. Shi'ism can never politically succeed; its political success is its moral failure" (Dabashi, 2005, p.91). Hamid Dabashi argues that Imam Hussein is essential "Hussein- e Mazlum" (Hussein who was wronged) and that his moral and political power lies in his passivity and his historical and cultural meaning as a figure of permanent revolution. In other words, his charisma depends on his deliberate refusal of political power. We cannot discuss Dabashi's development of this paradoxical argument here, but it leads him to anathematise not only the current Iranian regime ("a discredited state apparatus, held together by [...] militant repression [and] an entrenched clerical clique" (Dabashi, 2005, p.91) but also any attempt to present the *ta'ziyah* outside its Islamic and Shi'ite context, since it is located integrally "in the entirety of its immediate cultural universe" (Dabashi, 2005, p.93). This view leads him to identify the current Tehran regime with Yazid, and to characterise attempts to anathematise and theatricalise the *ta'ziyah* as corruptions of its essential nature. Needless to say he has little time for the Shiraz Festival or for Ghaffari's efforts to introduce the *ta'ziyah* to a wider audience, to "theatricalise" it. (Dabashi, 2005, pp.98-99).

However unjust Dabashi's judgments of Ghaffari's work may seem, it brings us back to the central problem of the *ta'ziyah*: is it ritual or drama? How is it to be understood? The answer seems to be that its power as drama is drawn from "the entirety of its immediate cultural universe"; that is, its drama is a ritual and its ritual is a drama, and both are deeply embedded in its nature as a Shi'ite cultural and political phenomenon. Others may appreciate its dramatic qualities, but it belongs to the Shi'ite masses and not to the state, however assiduously, the state may use it for its own purposes. This identification of the *ta'ziyah* with the revolutionary fervour of the oppressed is evident in the behaviour of the Shi'ites of the Mount 'Amil region of Southern Lebanon, and especially in Nabatiyya, an overwhelmingly Shi'ite city of some 35,000 people, where the mourning rituals feature self-flagellation and bleeding.

"Augustus Norton notes that these (predominantly male) rituals have proven to be remarkably persistent despite the disapproval of otherwise highly respected Shiite *mujtahids* (clerics qualified to independently interpret Islamic law). In addition, the ceremonies are an occasion for competing political organisations to contend variants of the rituals in order to exemplify piety and mobilise further support [...]. In this sense, the rituals offer no less than a public performance of ideology. For the past two decades or more, the rituals explicitly cast Israel in the role of Caliph Yazid [...]". (Norton, 2005, p.141)

The competing political organisations mentioned by Norton are Amal and Hezbollah, and in 2004 the latter emerged decisively victorious in the local elections. During Ashura the Karbala tragedy is presented with great intensity in Nabatiyya, where bleeding is an important aspect of the ritual for many of the participants, who consid-



er such practices *mustahhab* (commendable). Despite condemnatory *fatwas* by clerics of the highest rank, the blood rituals of Nabatiyya survive robustly. One resident told Norton in 2000 "What you see here is the real Islam. Islam is not found in books, it is here"; above him, banners proclaimed "Every day is Ashura and every land is Karbala" (Norton, 2005, pp.145-147).

**Scientific novelty.** As a result of historical and art studies, the evolution of Ta'ziyah Islamic theatre from its origins as a component of the Islamic cult rite to the current forms as a component of European theatrical culture was traced for the first time in a comprehensive and well-argued way with the involvement of various factual material.

### Conclusions

Despite Sunni reservations, the phenomenon of the *ta'ziyah* remains the only indigenuous theatrical genre that can be confidently regarded as both profoundly Islamic and intensely dramatic. It is, however, a tragic drama *sui generis*, which many believe cannot be presented outside its immediate cultural universe without severe distortion of its meanings, which are fully apprehensible only by the Shi'ite communities of the Middle East. Even in that context the *ta'ziyah* and its associated mourning rituals remain controversial among the clergy. Can such a phenomenon be introduced to non-Shi'ite audiences? Can it cross the cultural divide and find appreciation in the West? It seems that it can, though not without some loss of religious significance. Mohammad Ghaffari and Kiarostami have shown the way, although their work has provoked strong criticism. The *ta'ziyah* should be regarded as a cultural resource of great value, to be treated with the utmost respect but not confined by ideology to a narrow interpretation of its significance. As one Shi'ite admirer of Trinity College's unorthodox production of *Moses and the Wandering Dervish* told Milla Riggio, "the artist is free" (Riggio, 2005, p.110).

### REFERENCES

- Aghaie, K.S., 2005. The Origins of the Sunni-Shi'ite Divide and the Emergence of the Ta'ziyah Tradition. *The Drama Review*, 49 (6-8), p.45.
- Al-Hakim, T., 1983. *Egypt between Two Ages*. Cairo: The Literature Library.
- Ali-zadeh, A.A., 2007. *Islamskii entciklopedicheskii slovar* [Islamic Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Ansar.
- Al-Khozai, M., 1984. *The development of early Arabic drama, 1847-1900*. New York: Longman, p.25.
- Al-Ra'i, Ali. Al-Masrah fi Al-Watan AlArabi, 1980. *Theatre in the Arab World*. Kuwait city: Alam Alm'rfa.
- Badawi, M.M., 1987. *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Badawi, M.M., 1988. *Early Arab Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beeman, W. and Ghaffari, Mohammad B., 2005. Acting Styles and Actor Training in Ta'ziyah. *The Drama Review*, 49 (44-46), p.49.

- Chelkowski, P. ed., 2005. Ta'ziyah. *TDR: The Drama Review*, [online] 49, 4 (188). Available at: <<https://muse.jhu.edu/journal/19349>> [Accessed 10 October 2020].
- Chelkowski, P., 2005. Time out of Memory. *The Drama Review*, [online] 49, 4 (188), pp.15-27. Available at: <<https://muse.jhu.edu/issue/10269>> [Accessed 10 October 2020].
- Chelkowski, P., 2005. Time out of Memory: ta'ziyah, the Total Drama. *The Drama Review*, 49, pp.20-21.
- Crombecque, A., 2005. Ta'ziyah in France: the Ritual of Renewal at the Festival d'Automne. *The Drama Review*, 49, 4 (188), pp. 24-25
- Crone, P., 2004. *Medieval Islamic Political Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p.21.
- Dabashi, H., 2005. Ta'ziyah as Theatre of Protest, *The Drama Review*, 49, 4 (188), pp. 98-99.
- File:Tekiyeh Dowlat by Kamalolmolk.jpg, 1982. *Wikimedia Commons*. [online] Available at: <<http://qajar.files.wordpress.com/2010/10/tekiyehdowlat.jpg?w=472&h=622>> [Accessed 10 October 2020].
- Ghaffari, B. Mohammad, 2005. Ta'ziyah Director: an Interview by Peter J. Chelkowski, *The Drama Review*, 49, 4 (188), pp.113-17.
- Gibb, H.A.R., 1960. *Encyclopaedia of Islam, ta'ziya*. Leiden: E.J. Brill. p.407.
- Haar, J. and Barfoot, C, eds., 1993. Ta'ziye: Ritual Theatre front Shiite Iran' ill. In: *Theatre Intercontinental: Forms, Functions, Correspondences*. Amsterdam: Rodopi, p.159.
- Husain, J., 1979. Origins and Early Development of Shia Islam. London: Longman. In: Malekpour, J. 2004. *The Islamic Drama*. London: Frank Cass.
- Johan G.V. ter Haar, 1993. Ta'ziye: Ritual Theatre from Shi'ite Iran. In: C.C Barfoot and C. Bordewijk eds. *Theatre Intercontinental*. Amsterdam: Radopi. p.159.
- Knio, M., 1994. *Towards a National Puppet Centre for the Lebanon*. PhD Thesis. University of Leeds, Department of English. p.13.
- Malekpour, J., 2004. *The Islamic Drama*. London: Frank Cass.
- Mohammed, A. and Al-Saban, 1997. *Islam and Theatre*. Cairo: The Cultural Library.
- Nasr, S.H., 1971. *Ideals and Realities of Islam*. London: Allen & Unwin.
- Nasr, S.H., 1987. *Islamic Art and Spirituality*. Ipswich: Golgonooza Press.
- Norton A.R., 2005. Ritual, Blood and Shiite Identity: Ashura in Nabatiyya, Lebanon. *The Drama Review*, 49, 4 (188), pp.140-155.
- Nua'man, S. Al-Usul al-Deramiyah li-Nash'at al-Adab al-Arabi. 1973. *The Dramatic Roots of Arabic Literature*. Beirut: Dar al-Ohud.
- Putensiva, T. and Al-Mu'azin, T., 1981. *A Thousand and One Years of Arabic Theatre*. Beirut: Dar al-Farabi.
- Qajah, J., 2001. *Al-Masrah wa al-Hwiyah al-Arabiyyah. Theatre and the Arab Identity*. Egypt: Dar Almoltaqa.
- Riggio, M.C., 2005. Moses and the Wandering Dervish: Ta'ziyah at Trinity College. *The Drama Review*, 49, 4 (188), p.101.
- Riggio, M.C., 2005. Moses and the Wandering Dervish: Ta'ziyah at Trinity College. *The Drama Review*, 49, p.100.
- Vanzan, A., 2005. Ta'ziyah in Parma in Chelkowski, "Time out of Memory". *The Drama Review*, [online] 49, 4 (188), pp.24-25. Available at: <<https://muse.jhu.edu/issue/10269>> [Accessed 10 October 2020].

Yarshater, Eh., 1988. *Persian Literature*. New York: Columbia University Press.

Zibdavi, N., 2019. Genesis livanskogo teatralnogo iskusstva v kontekste kulturnogo landshafta arabskogo vostoka [Genesis of lebanian theatre art in the context of the cultural landscape of the arabian east]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, [online] 2(2), pp.139–152. Available at: <<http://artonscene.nukim.edu.ua/article/view/186650/187389>> [Accessed 10 October 2020].

---

## ИСЛАМСЬКИЙ ТЕАТР ТЕ'ЗІЄ: ШЛЯХ ДО ЄВРОПИ

### Халіфа Альхаджрі

доктор мистецтвознавства, доцент;

e-mail: [khalifa70@gmail.com](mailto:khalifa70@gmail.com); ORCID: 0000-0003-2149-0080

Вищий інститут драматичного мистецтва, Сальмія, Кувейт

#### Анотація

**Мета дослідження** – простежити джерела, еволюцію та сучасні кроскультурні трансформації ісламського театру те'зіє. У статті комплексно простежено шлях традиційного ісламського театру те'зіє як особливого жанру від часу його зародження в VII столітті як складової мусульманської обрядової культури до нинішніх європейських театральних практик. **Методологія дослідження** переважно базується на історико-аналітичному та компаративістсько-мистецтвознавчому підходах, що передбачає культурно-антропологічне вивчення еволюції арабського театру, зокрема шляхів становлення та розвитку ісламського театру те'зіє. **Наукова новизна**. У результаті здійсненого історико-мистецтвознавчого дослідження вперше було комплексно й аргументовано, із залученням різновекторного фактологічного матеріалу простежено еволюцію ісламського театру те'зіє від джерел (як складову ісламського культурного обряду) до нинішніх форм (як складову європейської театральної культури). **Висновки**. Незважаючи на застереження сунітів, феномен те'зіє залишається єдиним первісним театральним жанром, який можна впевнено розглядати як глибоко ісламський, так і надзвичайно драматичний. Однак це самотутня трагічна драма, яку, на думку багатьох, неможливо представити поза її безпосереднім культурним контекстом без сильного спотворення її значення, яке цілісно сприймається виключно шіїтським громадам Близького Сходу. Навіть у цьому контексті те'зіє та пов'язані з нею ритуали трауру залишаються суперечливими серед духовенства. Чи можна таке явище представити не шіїтській аудиторії? Чи може це подолати культурний розрив і знайти розуміння на Заході? Здається, може, хоча і не без певної втрати релігійного значення. Мохаммад Гаффарі та Аббас Кіаростамі показали шлях, хоча їх робота викликала багато критики. Те'зіє слід розглядати як культурний ресурс, що має велику цінність, до якого слід ставитися з найбільшою повагою, але не обмежуючись ідеологією, лише вузьким тлумаченням її значення.

**Ключові слова:** ісламський театр те'зіє; Імам Хусейн; мусульманська релігія; ісламська драма; Хусейнійя; Аббас Кіаростамі; Мохаммад Гаффарі

## ИСЛАМСКИЙ ТЕАТР ТА'ЗИЙА: ПУТЬ В ЕВРОПУ

**Халифа Альхаджри**

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

### Аннотация

**Цель исследования** – проследить источники, эволюцию и современные кросс-культурные трансформации исламского театра та'зийа. В статье комплексно прослеживается путь традиционного исламского театра та'зийа как особого жанра от времени его зарождения в VII веке как составляющей мусульманской обрядовой культуры до нынешних европейских театральных практик. **Методология исследования** преимущественно базируется на историко-аналитическом и компаративистско-искусствоведческом подходах, предусматривает культурно-антропологическое изучение эволюции арабского театра, в частности путей становления и развития исламского театра та'зийа. **Научная новизна.** В результате проведенного историко-искусствоведческого исследования впервые комплексно и аргументировано, с привлечением разновекторного фактологического материала прослежена эволюция исламского театра та'зийа от источников (как составляющей исламского культового обряда) до нынешних форм (как составляющей европейской театральной культуры). **Выводы.** Несмотря на предостережения суннитов, феномен та'зийа остается единственным исконным театральным жанром, который можно уверенно рассматривать как глубоко исламский, так и чрезвычайно драматический. Однако это самобытная трагическая драма, которую, по мнению многих, невозможно представить вне ее непосредственного культурного контекста без сильного искажения ее значения, которое целостно воспринимается исключительно шиитским общинам Ближнего Востока. Но даже в этом контексте та'зийа и связанные с ней ритуалы траура остаются противоречивыми среди духовенства. Можно ли такое явление представить не шиитской аудитории? Может это преодолеть культурный разрыв и найти понимание на Западе? Кажется, может, хотя и не без некоторой потери религиозной составляющей. Мохаммад Гаффари и Аббас Киаростами показали путь, хотя их работа и вызвала сильную критику. Та'зийа следует рассматривать как культурный ресурс, имеющий большую ценность, к которому следует относиться с величайшим уважением, но не ограничиваясь идеологией, лишь узким толкованием ее значения.

**Ключевые слова:** исламский театр та'зийа; Имам Хусейн; мусульманская религия; исламская драма; Хусейнийя; Аббас Киаростами; Мохаммад Гаффари



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

DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243238

УДК 782.1:784.9]:001.8

## ОПЕРНА ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ

Ігор Борко

*e-mail: igorborko@rambler.ru; ORCID: 0000-0003-3075-9715**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна*

### Анотація

Художньо-виражальні засоби творення сценічної образності в оперному мистецтві тісно пов'язані зі стилістикою оперного співу виконавця, невід'ємною складовою якого є вокальна інтерпретація. **Мета дослідження** – проаналізувати сучасний стан наукових досліджень вокальної інтерпретації як невід'ємної складової оперного мистецтва. **Методологія дослідження** спирається як на загальнонаукові, так і на спеціальні методи дослідження: аналіз – для з'ясування змісту досліджень з проблем оперної вокально-сценічної інтерпретації; історико-генетичний – для розуміння значення вокальної інтерпретації в історії розвитку оперного мистецтва; дедуктивний – спрямував дослідження від узагальненого розуміння теорії оперного жанру до конкретного, зокрема ролі вокальної інтерпретації як складової оперно-виконавського мистецтва; компаративний – для порівняння характеристик вокальної інтерпретаційної стилістики виконавців. **Наукова новизна.** Ця робота є спробою досягнути науково-аналітичний досвід у царині сценічної оперно-вокальної інтерпретації. **Висновки.** Вокально-сценічна, образно-творча діяльність оперного співака як виконавця-інтерпретатора вимагає глибокого аналізу та розуміння виконуваного музичного твору в культурно-історичному контексті епохи поруч із високою майстерністю та яскравістю самовираження під час розв'язання комплексу художньо-виконавських і технічних завдань. Зважаючи на це, оперний виконавець створює власну інтерпретаційну версію вокального твору, яка має бути різноманітною, але визначеною межами традицій. Інтерпретаційні версії визначаються особливостями донесення змісту художнього тексту, емоційного підтексту оперної партії за допомогою різних комплексів експресивних засобів, прийомів вокальної техніки та ступенем занурення в історичний контекст. Чіткість артикуляції та дикція в сукупності з іншими засобами художньої виразності та індивідуальними особливостями звуковидобування визначають оригінальний стиль оперного співака-інтерпретатора. Використання нових і традиційних вокально-інтерпретаційних моделей відкриває широкі можливості для дослідження історико-теоретичного аспекту оперного мистецтва різних періодів, його композиторських шкіл та жанрів. Аналіз наукових досліджень показав, що у них питання оперної вокально-сценічної інтерпретації висвітлювались або дотично, у контексті вивчення інших проблем оперного мистецтва, або на відповідному етапі його історичного розвитку. Наразі перед сучасною науковою думкою постає завдання комплексного осмислення ролі вокальної інтерпретації в процесі створення сценічної образності в оперному мистецтві з визначенням різних вокально-інтерпретаційних

109

моделей з урахуванням еволюційних процесів, національних та жанрових особливостей, існування різних виконавських шкіл та творчості окремих виконавців.

**Ключові слова:** вокальна інтерпретація; оперне мистецтво; виконавський стиль; науковий дискурс

### Постановка проблеми

Опера – художній твір, зміст якого втілюється за допомогою синтетичного поєднання в сценічному творі театральної дії, вокальної та інструментальної музики, драматургії, образотворчого мистецтва, іноді й хореографії за умови домінування музичної складової. Сольний спів у його підпорядкуванні законам театру та в поєднанні із законами музикотворення був як генезою оперного мистецтва, так і джерелом його подальших трансформацій. Магістральними векторами в історії розвитку оперного театру завжди були два напрями – театральний з його тяжінням до сценічної дії в акторському виконанні й епічний з наративно-дискурсією домінантою. Саме у такій площині варто розглядати роль сольного співу в оперному мистецтві, що становить його провідну семантичну ознаку. Важливе значення в мистецтві сольного оперного співу має вокальна інтерпретація як складова виконавської майстерності.

Поряд з темповими, ритмічними, динамічними й іншими особливостями виконання співочий звук оперного виконавця може виступати самостійним засобом виразності. Грамотне володіння основами техніки *bel canto* дає змогу оперному співакові змінювати вокальні характеристики свого голосу для виконання музики різних епох і стилів. У цій складній виконавській структурі вокально-інтерпретаційної моделі вокальна техніка є кінцевою ланкою і може бути яскравою та стилістично збалансованою тільки за умови ефективного функціонування всієї системи. Якість співу безпосередньо залежить від вокальної майстерності, рівня підготовки, індивідуальних голосових даних та емоційного стану співака. Крім осмислення змісту і структури твору, оперний співак є творцем сценічного образу свого персонажа. У процесі перевтілення в сценічний образ голосовий апарат виконавця сам інтуїтивно передає пережиті емоції. У такий спосіб образ, створений акторською уявою, спонукає виконавця до застосування відповідної вокальної техніки оперного виконавця-інтерпретатора. Своєю чергою зі зміною тембру, сили голосу, вібрато, через активність артикуляції звуків під час їх продукування наш слух легко розрізняє емоційний стан, в якому знаходиться оперний співак. Навіть якщо виконавець співає іноземною мовою, яку глядач може і не знати, він розуміє, якими почуттями в цей момент сповнений персонаж на сцені. Адже мова музики й емоцій є універсальною та не потребує вербального комунікативного контакту.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

До вивчення проблем інтерпретації, зокрема у виконанні хорової музики, звертались І. Браудо (1973), К. Виноградов (1967), Н. Даньшина (2013), П. Кова-

лик (2005), І. Кузьмінський (2014), В. Москаленко (2012; 1994). Принципи стилістики сценічно-виконавської інтерпретації у бароковій музиці проаналізовано в роботах Ж.-К. Вейлан (Veilhan, 1975), О. Круглової (2007), Н. Сікорської (2015), Р. Стельмащук (2011), О. Фоміна (2013).

Вивченню композиторського стилю В. Кирейка як інтерпретатора «глибоких національних та класико-романтичних традицій української академічної музики», у творчості якого «органічно синтезуються національні та європейські здобутки», присвячена публікація І. Шестеренко (2013, с.169). Зокрема особливості інтерпретації в оперній творчості В. Кирейко досліджує І. Шестеренко у статті «Оперна творчість українського композитора Віталія Кирейка» – композитор є автором драми-феєрії «Лісова пісня», романтичної драми «У неділю рано», гротесково-сатиричної феєрії «Марко в пеклі», камерної комічної опери «Вернісаж на ярмарку», опери-драми «Бояриня» (Shesterenko, 2020, pp.65-68).

Водночас досі в названих дослідженнях предметно не розглядали оперну вокальну інтерпретацію як предмет наукового дискурсу. Отже, актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю подальшої поглибленої розробки науково-теоретичного аспекту вокальної інтерпретації в практиці оперного мистецтва.

**Мета роботи** – проаналізувати сучасний стан наукових досліджень вокальної інтерпретації як невід’ємної складової оперного мистецтва.

### Виклад основного матеріалу

Проблеми вокально-виконавської інтерпретації систематично висвітлюють в роботах, присвячених діяльності окремих видатних співаків і вокальних педагогів у безпосередньому зв’язку з їхньою творчістю. Важливість подібних публікацій для вивчення вокального виконавства важко переоцінити з точки зору узагальнення досвіду виконавської практики й тісно пов’язаної з нею практики педагогічної. Здебільшого мова в них йде про індивідуальний виконавський стиль того чи іншого співака (Дмитриев, 1984, с.135-156).

У цьому ракурсі великий інтерес представляє книга відомого італійського оперного співака Джакомо Лаурі-Вольпі «*Voci parallele*» («Вокальні паралелі»). Спираючись на свій багатий сценічний досвід, автор розглядає індивідуальні особливості артистичного вигляду понад 150 співаків, порівнює вокальні школи Італії та Франції; аналізує переваги та недоліки в методах емісії звуку, розкриває тонкощі ставлення окремих співаків до поетичного тексту (Lauri-Volpi, 1955).

Найважливіші питання проголошення поетичного тексту в співі, включаючи такі моменти, як дикційна чіткість, художня виразність, відповідність правилам орфоєпії, нюанси саме вокальної орфоєпії, неодноразово порушувалися в роботах Є. Є. Нестеренко (1985).

Набагато частіше, ніж в науковій літературі, стилістичні проблеми вокального виконання розглядають у процесі живого спілкування початківців-співаків з майстрами вокального мистецтва. Ось чому таку цінність мають записи майстер-класів Марії Каллас в Джульєрдській школі музики (Нью-Йорк, 11 жовтня – 18 листопада 1971 року, 7 лютого – 16 березня 1972 року). Співачка розкриває тонкощі використання вокально-виконавських прийомів (атака

звуку, різні способи з'єднання вокальних тонів, динамічні градації, імпровізація каденцій) у тісному зв'язку зі створенням художнього образу в застосуванні до різних в музично-стилістичному відношенні творів (арії з опер та ораторій В. Белліні, Г. Берліоза, Л. ван Бетховена, Ж. Бізе, Дж. Верді, Ш. Гуно, Д. Дж. Доніцетті, Л. Керубіні, П. Масканьї, Ж. Массне, В. А. Моцарта, А. Понк'еллі, Дж. Пуччіні, Дж. Россіні) (Дмитриев, 1984, с.135-156).

Сучасна оперна педагогічна практика виявляє серйозні недоліки в професійній підготовці вокалістів для інтерпретації творів різних епох. Тут можна позначити дві основні проблеми. Перша пов'язана з тим, що робота сучасного виконавця, зокрема в Україні, з оперним музичним текстом зводиться в основному до технічного розбору вокальної партії. У педагогічній практиці є набір прийомів освоєння нотного тексту, який являє собою вироблений стереотип роботи, що зорієнтований переважно на технологічні прийоми. Крім того, у системі вітчизняної вокальної освіти не передбачена спеціальна підготовка у сфері сучасного українського виконавства. Тому виконавці переважно звертаються до музичних творів XVIII–XX століть, що виконуються здебільшого в романтичних традиціях, під впливом яких сформована сучасна вокальна академічна школа. Наприклад, для виконання італійської опери XIX століття, вершиною розвитку якої стала вердівська драма, співаку потрібно володіти голосом значної сили, потужності, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягає основне навантаження в кульмінаційні моменти не лише в арії, але і в речитативі. Тож вокальну техніку педагоги та вокалісти опери зазвичай екстраполюють під час автентичного виконання творів старих майстрів.

Такий підхід є стилістично недостовірним. У результаті вокальна інтерпретація стає безликою та невиразною. Одну з причин такого становища вбачаємо в тому, що є вкрай мало досліджень у сфері теорії і практики оперного виконавства, науково-методичних розробок, які могли б скласти об'єктивну методологічну основу вивчення сучасної вокальної інтерпретації опери, зокрема української.

Вокально-сценічна передача афекту оперного виконавця-інтерпретатора вимагає від співака осягнення музичного твору в культурно-історичному контексті, широти та яскравості самовираження під час розв'язання цілого комплексу художньо-виконавських і технічних завдань. На цій основі вокаліст, оперний виконавець створює власну інтерпретаційну версію вокального твору, яка може бути різноманітною, але обмеженою традиціями. Інтерпретаційні версії визначаються особливостями донесення змісту художнього тексту, емоційного підтексту оперної партії за допомогою різних комплексів експресивних засобів, прийомів вокальної техніки, різним ступенем занурення в історичний контекст. Чіткість і виразність артикуляції в сукупності з іншими прийомами вокального звуковидобування визначають виконавський стиль оперного виконавця-інтерпретатора.

Проблеми, пов'язані з рівнем вокального оперного виконавства, можуть ефективно розв'язуватися тільки з урахуванням усіх складових в їх взаємозв'язку. На цій основі стає можливою послідовна та цілеспрямована праця над вокальною партією. Під час виникнення проблеми легко визначити, на яку



складову потрібно звернути особливу увагу та вичленувати її для більш детального опрацювання. Зокрема, вокальна дикція як компонент, який має складну структуру, вимагає особливої уваги та спеціальної методики, пов'язаної з окремими вправами для зміцнення апарату артикуляції, з вправами, спрямованими на освоєння вокальної фонетики мови виконуваного твору, з роботою над вокальною орфоepією, над окремими смисловими словами і художнім текстом в цілому.

У загальнофілософському розумінні поняття «інтерпретація» (лат. *interpretatio* – тлумачення, роз'яснення, розкриття змісту, трактування) належить до гносеологічної категорії як спосіб сприйняття, тлумачення і відображення дійсності з кореляцією щодо різних видів мистецтв. З огляду на широту та універсальність поняття його використовують у різних площинах, зокрема в мистецтві. Щодо художньої інтерпретації, інтерпретації у творах мистецтва тут ключовим є розуміння цілісності активного самовиявлення особи митця в процесі творення, прояву його особистісно-індивідуалізованого ставлення до акту творення.

Інтерпретація у музичному мистецтві є одним з різновидів художньої інтерпретації, де в процесі публічного виконання твору здійснюється акт авторського прочитання музичного твору вокально-інструментальними засобами виразності для розкриття його ідейно-образного змісту. З огляду на вторинність (після авторської композиторської) музична інтерпретація немислима без виконавської, певною мірою «посередницької», де інтерпретатор-виконавець має бути наділений як особистим світоглядом, так і творчою здібністю (талантом), професійною майстерністю, що підкріплюється власним художньо-виконавським методом. І. М. Ямпольський наголошує, що імпровізація в музиці «залежить від естетичних принципів школи або напряму, до яких належить артист, від його індивідуальних особливостей і ідейно-мистецького задуму. Інтерпретація передбачає індивідуальний підхід до виконуваної музики, активне до неї ставлення, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського задуму» (Ямпольський, 1974). Такий підхід поширюється на музику як в інструментальному, так і у вокальному виконанні, зокрема оперному.

Звертаючись до вивчення проблем психології музичної творчості, Л. Бочкарьов розглядає поняття інтерпретації як різновиду художньої творчості, що об'єднує індивідуальні естетичні вподобання виконавця, його навички та майстерність, набутий виконавський стиль, які корелюються з авторською композиторською інтерпретацією, що відображена у творі (Бочкарев, 1997). Отже, з точки зору розуміння психології музичної діяльності виконавець твору має спершу осмислити шлях музикотворення, яким пройшов композитор, усвідомити музично-предметний ряд твору та, осягнувши його як цілісну форму, у процесі сценічного виконання надати нового естетичного значення, якого немає в об'єктивно-звукових характеристиках.

І. Є. Герсамія, зосереджуючи фокус свого дослідження на проблемах психології творчості співака та методах тестування його професійної придатності, констатує, що інтерпретація вокального твору наявна у двох головних аспектах – об'єктивному та суб'єктивному. Об'єктивний – охоплює всю інформацію, яка

з достатньою достовірністю розкриває зміст твору, втіленого в літературному та нотному текстах, а також у наявних в ньому ремарках, що уточнюють характер виконання. Суб'єктивний аспект передбачає прояву особистісного ставлення виконавця до об'єктивних даних про композиторські задуми й створення на цій основі власного трактування твору (Герсамія, 1985).

Об'єктивний аспект передбачає реалізацію вокальної інтерпретації в естетичному, культурно-історичному та стильовому контекстах. У роботах з музичної естетики як вектора музикознавства (Асаф'єв, 1965; Маркус, 1959, 1968; Рыжкін, 1967) описано особливості чуттєво-образного сприйняття музики виконавцями і слухачами оперного мистецтва, що пов'язані з особливостями та закономірностями музичної лексики в різні епохи, манерою виконання.

До аналізу історичних етапів (від II тисячоліття до н. е. до сучасності) вокального виконавства як наукової дисципліни й окремого різновиду мистецтва в музичній європейській культурі звертається О. Г. Стахевич. Особливу увагу автор звертає на проблему формування стилів сольного співу у вокально-виконавській практиці оперного мистецтва різних епох – бароко, класицизму, романтизму та інших. За О. Г. Стахевичем (2013, с.7) в опері «еволюція мистецтва співу – це еволюція вокально-виконавських стилів, кожний з яких ґрунтується на власній теорії». Автор трактує поняття «стиль» як комплекс характеристик як мистецького напрямку епохи, так і певної національної школи чи окремої творчої особистості, виконавця, наприклад Марії Каллас – «індивідуальний стиль художника, якість художнього твору, музично-виконавську інтерпретацію» (Стахевич, 2013, с.6).

Для музикознавчого розуміння специфіки вокальної оперної інтерпретації в історичному контексті Н. А. Мятієва пропонує вживати термін «текстуальна стратегія» як «історично детермінований метод кодування композитором музичної інформації та подальше декодування створеного письмового тексту виконавцем» (Мятієва, 2010, с.65). Авторка пропонує розподіл текстуальної стратегії на три категорії: старовинну, класико-романтичну та новітню, для якої, зокрема, характерний різний підхід до розуміння композиторської та виконавчої інтерпретації.

Фундаментальною роботою, в якій цілісно розглянуто питання еволюції української вокальної школи, є дослідження Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва». Звертаючись до компаративного підходу в оцінці провідних західноєвропейських вокальних шкіл – італійської, французької, німецької та до аналізу їх впливу на українську школу, автор наголошує на унікальності вокально-сценічного інтерпретаційного підходу кожної з них. Автор стверджує:

«Національний характер вокальних шкіл обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність проявляється у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні регістрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі, мелізматичі. [...] Звучання італійських співаків завжди істотно відрізнялось від інструментального («прямого») звучання німецького вокаліста, від французького співака з його декламаційним характером звучання». (Гнидь, 1997. с.4)

До вивчення особливостей української вокальної школи, зокрема інтерпретаційної традиції українських співаків, Б. Гнидь (1999, с.7-17) звертається також у подальших своїх роботах.

У виявлених сучасних вітчизняних наукових дослідженнях простежуються тенденції виконавської інтерпретації оперних творів у певний культурно-історичний період з огляду на різні виконавські оперні практики. Зокрема, А. А. Лісогорська (2020) звертається до вивчення досвіду втілення на сцені жіночих образів в операх П. І. Чайковського у контексті специфіки їх виконавської та режисерської музично-сценічних інтерпретацій, систематизує досвід виконання головних партій в операх композитора, акцентуючи на вокальній інтерпретації С. Крушельницької, та простежує загальні тенденції в еволюції сценічно-виконавського трактування жіночих образів у перших прижиттєвих і подальших постановках.

М. О. Марченко (2021) предметно звертається до вивчення інтерпретаційної моделі партесних творів у контексті культури виконання барокової музики на межі ХХ–ХХІ ст. Звертаючись до вивчення виконавської традиції в українській опері конкретного історичного періоду, авторка наголошує, що міра інтерпретації сценічно-вокальної інтерпретації залежить від глибини занурення оперного виконавця в історичний контекст епохи, втілюється індивідуальними засобами виразності, що передбачають кілька взаємопов'язаних компонентів: вокальну дикцію, акторську майстерність виконавця, музичні засоби виразності, вокальну техніку. Кожен з них має бути так чи інакше універсальним для реалізації історичного підходу до вокально-оперної інтерпретації.

А. П. Шило, зважаючи на аналіз творчого доробку української оперної співачки Л. А. Руденко, розглядає проблему музично-виконавської інтерпретації сценічного образу в оперному мистецтві. Працюючи над оперними партіями, Л. А. Руденко прагнула «розкрити не тільки образ, а й саму епоху, в якій діяла її героїня». Водночас їй була

«доступна передача типових рис характеру та емоційного стану не тільки жінки-слов'янки, а й інших національностей (італійки, французьки, циганки), а також жінок різних соціальних прошарків від аристократок до авантюристок. [...] У своїй роботі над оперними партіями вона ставила завдання створити реалістичний, життєвий образ жінки, сповнений енергії і почуттів. Саме це висунуло її у перші лави виконавиць партій мецо-сопрано світового рівня». (Шило, 2020, с.106)

О. Г. Небога зосереджує свою дослідницьку увагу на вивченні стильових рис в академічному сольному співі, що характеризують київську вокальну школу як складову української вокальної культури. Авторка простежує шлях історичної еволюції київської школи академічного співу та розширює розуміння специфіки вокальної інтерпретації в сучасній оперній музиці, зокрема звертаючись до аналізу особливостей виконавської майстерності Є. Мірошниченко, Д. Гнатюка, М. Кондратюка та А. Кочерги (Небога, 2021).

Зважаючи на аналіз історіографії в контексті вивчення особливостей оперної вокальної інтерпретації як складової сценічної образотворчості, можна стверджувати, що цей музично-театрознавчий аспект потребує предметного поглибленого наукового вивчення.

**Наукова новизна.** Ця робота є спробою осягнути науково-аналітичний досвід у царині сценічної оперно-вокальної інтерпретації.

### Висновки

Вокально-сценічна, образно-творча діяльність оперного співака як виконавця-інтерпретатора вимагає як глибокого аналізу та розуміння виконаного музичного твору в культурно-історичному контексті епохи, так і високої майстерності та яскравості самовираження під час розв'язання комплексу художньо-виконавських і технічних завдань. З огляду на це оперний виконавець створює власну інтерпретаційну версію вокального твору, яка має бути різноманітною, але визначеною межами традицій. Інтерпретаційні версії визначаються особливостями донесення змісту художнього тексту, емоційного підтексту оперної партії за допомогою різних комплексів експресивних засобів, прийомів вокальної техніки та ступенем занурення в історичний контекст. Чіткість артикуляції та дикція в сукупності з іншими засобами художньої виразності та індивідуальними особливостями звуковидобування визначають оригінальний стиль оперного співака-інтерпретатора. Використання нових і традиційних вокально-інтерпретаційних моделей відкриває широкі можливості як для дослідження історико-теоретичного аспекту оперного мистецтва різних періодів, так і його композиторських шкіл та жанрів.

Аналіз наукових досліджень показав, що в них питання оперної вокально-сценічної інтерпретації висвітлювались або дотично, у контексті вивчення інших проблем оперного мистецтва, або на відповідному етапі його історичного розвитку. Наразі перед сучасною науковою думкою постає завдання комплексного осмислення ролі вокальної інтерпретації в процесі створення сценічної образності в оперному мистецтві з визначенням різних вокально-інтерпретаційних моделей з урахуванням еволюційних процесів, національних і жанрових особливостей, існування різних виконавських шкіл та творчості окремих виконавців.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Асаф'єв, Б., 1965. *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании*. Москва: Музыка.
- Бочкарев, Л.П., 1997. *Психология музыкальной деятельности*. Москва: Институт психологии РАН.
- Браудо, И., 1973. *Артикуляция (о произношении мелодии)*. 2-е изд. Ленинград: Музыка.
- Виноградов, К., 1967. *Работа над дикцией в хоре*. Москва: Музыка.
- Герсамя, И.Е., 1985. *К проблеме психологии творчества певца*. Тбилиси: Мецниереба.
- Гнидь, Б.П., 1997. *Історія вокального мистецтва*. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
- Гнидь, Б.П., 1999. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2, с.7-17.

- Даньшина, Н., 2013. *Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
- Дмитриев, Л.Б., 1984. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике. *Вопросы вокальной педагогики*, 7, с.135-156.
- Ковалик, П., 2005. Виконавські проєкції як ефективна форма підготовки диригентів-хормейстерів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 47, с.153-161.
- Круглова, Е., 2007. *Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г.Ф.Генделя*. Дисертація кандидата искусствоведения. Российская академия музыки имени Гнесиных.
- Кузьмінській, І., 2014. *Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
- Лісогорська, А.А., 2020. *Вокально-сценічна інтерпретація жіночих образів у постановках опер Петра Чайковського*. Автореферат кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка.
- Маркус, С.А., 1959. *История музыкальной эстетики*. Т. 1: С середины XVIII до начала XIX века. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Маркус, С.А., 1968. *История музыкальной эстетики*. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. Москва: Музыка.
- Марченко, М.О., 2021. *Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст.* Дисертація кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
- Москаленко, В., 1994. *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації*. Автореферат доктора мистецтвознавства. Київська державна консерваторія імені П. Чайковського.
- Москаленко, В., 2012. *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса.
- Мятиева, Н., 2010. *Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : вопросы теории и практики*. Дисертація кандидата искусствоведения. Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки.
- Небога, О.Г., 2021. *Київська вокальна школа в контексті національних культурних традицій*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Нестеренко, Е.Е., 1985. *Размышления о профессии*. Москва: Искусство.
- Рыжкин, И.Я., 1967. Советское теоретическое музыкознание (1917-1941). *Вопросы теории и эстетики музыки*, 6-7, с.147-163.
- Сикорская, Н., 2015. Принципы эдиционных техник второй половины XIX века в особом типе редакций клавирной музыки барокко. *Мистецтвознавчі записки*, 27, с.41-57.
- Стахевич, О.Г., 2013. *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Вінниця: Нова книга.
- Стельмашук, Р., 2011. Бароківі музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*, 10, с.100-104.
- Фомина, В., 2013. *Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века: на примере опер Клаудио Монтеверди*. Дисертація

кандидата искусствоведения. Саратовская государственная консерватория (академии) им. Л.В. Собинова.

Фомина, В.П., 2014. Стилистические принципы итальянской оперы первой половины XVII века в культурно-историческом контексте. *Музыковедение*, 3, с.3-8.

Шестеренко, І., 2013. Постать Віталія Кирейка в історії української музики. *Національна спілка композиторів України: історія та сучасність*, [online] 86, с.168-182. Доступно: <<http://docplayer.net/73234795-Postat-vitaliya-kireyka.html>> [Дата звернення 15 травня 2021].

Шило, А., 2020. Музично-виконавська інтерпретація вокальних образів у творчості Лариси Руденко. *ЛОГОΣ. Мистецтво наукової думки*, 10, с.104-106. <https://doi.org/10.36074/2617-7064.10.020>.

Ямпольский, И.М., 1974. Интерпретация. В: Ю.В. Келдыша, ред. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия. Т. 2.

Lauri-Volpi, G., 1955. *Voci parallele*. Milano: Garzanti.

Shesterenko, I., 2020. The Opera Creativity of the Ukrainian composer Vitaliy Kyreyko. *Science, Research, Development*, [online] 28, pp.65-68. Available at: <<http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/pages/view/1327>> [Accessed 10 April 2021].

Veilhan, J.-C., 1975. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th-18th centuries) common to all instruments*. Translated by J. Lambert. Paris: A. Leduc.

## REFERENCES

Asafev, B., 1965. *Izbrannye stati o muzykalnom prosveshchenii i obrazovanii* [Selected articles on musical enlightenment and education]. Moscow: Muzyka.

Bochkarev, L.P., 1997. *Psikhologija muzykalnoi deiatelnosti* [Psychology of musical activity]. Moscow: Institut psikhologii RAN.

Braudo, I., 1973. *Artikuliatsiia (o proiznoshenii melodii)* [Articulation (on the pronunciation of a melody)]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka.

Vinogradov, K., 1967. *Rabota nad diktsiei v khore* [Working on diction in the choir]. Moscow: Muzyka.

Gersamiia, I.E., 1985. *K probleme psikhologii tvorchestva pevtca* [On the problem of the psychology of the singer's creativity]. Tbilisi: Metcniereba.

Hnyd, B.P., 1997. *Istoriia vokalnoho mystetstva* [History of vocal art]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Hnyd, B.P., 1999. Ukrainiska vokalna shkola v konteksti svitovoho vykonavskoho mystetstva [Ukrainian vocal school in the context of world performing arts]. *Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine*, 2, pp.7-17.

Danshyna, N., 2013. *Spetsyfika vykonannia renesansnoi vokalnoi muzyky v umovakh vitchyznianoï khorovoi praktyky* [The specifics of the performance of Renaissance vocal music in the context of domestic choral practice]. PhD Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Dmitriev, L.B., 1984. Intuitiia i soznanie v tvorchestve i vokalnoi pedagogike [Intuition and consciousness in creativity and vocal pedagogy]. *Voprosy vokalnoi pedagogiki*, 7, pp.135-156.

Kovalyk, P., 2005. *Vykonavski proektsii yak efektyvna forma pidhotovky dyryhentiv-khormeisteriv* [Performing projections as an effective form of training of choir conductors]. *Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine*, 47, pp.153-161.

- Kruglova, E., 2007. *Tradicii barochnogo vokalnogo iskusstva i sovremennoe ispolnitelstvo: na primere sochinenii G.F. Gendelia* [Traditions of baroque vocal art and contemporary performance: on the example of the works of G.F. Handel]. PhD Dissertation. Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh.
- Kuzminskii, I., 2014. *Vytoky, muzychna teoriia ta vykonavska praktyka partesnoho bahatoholossia* [Origins, music theory and performance practice of party polyphony]. PhD Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
- Lisohorska, A.A., 2020. *Vokalno-stsenichna interpretatsiia zhinochykh obraziv u postanovkakh oper Petra Chaikovskoho* [Vocal and stage interpretation of female images in productions of operas by Peter Tchaikovsky]. Abstract of PhD Dissertation. Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M.V. Lysenka.
- Markus, S.A., 1959. *Istoriia muzykalnoi estetiki* [History of musical aesthetics]. Vol. 1: *S serediny XVIII do nachala XIX veka* [From the middle of the XVIII to the beginning of the XIX century]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo.
- Markus, S.A., 1968. *Istoriia muzykalnoi estetiki* [History of musical aesthetics]. Vol. 2: *Romantizm i borba esteticheskikh napravlenii* [Romanticism and the struggle of aesthetic directions]. Moscow: Muzyka.
- Marchenko, M.O., 2021. *Interpretatsiina model partesnoho tvoriv v ukrainskii vykonavskii kulturi na mezhi XX–XXI st.* [Interpretive model of party work in the Ukrainian performing culture at the turn of the 20<sup>th</sup> -21<sup>st</sup> centuries]. PhD Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
- Moskalenko, V., 1994. *Teoretychnyi ta metodychnyi aspekty muzychnoi interpretatsii* [Theoretical and methodical aspects of musical interpretation]. Abstract of PhD Dissertation. Kyivska derzhavna konservatoriia imeni P. Chaikovskoho.
- Moskalenko, V., 2012. *Lektzii po muzykalnoi interpretatsii* [Lectures on Musical Interpretation]. Kyiv: Kliaksa.
- Miatieva, N., 2010. *Ispolnitelskaia interpretatsiia muzyki vtoroi poloviny XX veka : voprosy teorii i praktiki* [Performing interpretation of music of the second half of the 20th century: questions of theory and practice]. PhD Dissertation. Magnitogorskaia gosudarstvennaia konservatoriia (akademiia) imeni M.I. Glinki.
- Neboha, O.H., 2021. *Kyivska vokalna shkola v konteksti natsionalnykh kulturnykh tradytsii* [Kyiv vocal school in the context of national cultural traditions]. PhD Dissertation. Kyiv National University of Culture and Arts.
- Nesterenko, E.E., 1985. *Razmyshleniia o professii* [Reflections on the profession]. Moscow: Iskusstvo.
- Ryzhkin, I.Ia., 1967. *Sovetskoe teoreticheskoe muzykoznanie (1917-1941)* [Soviet theoretical musicology (1917-1941)]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki*, 6-7, pp.147-163.
- Sikorskaia, N., 2015. *Printsipy editcionnykh tekhnik vtoroi poloviny XIX veka v osobom tipe redaktsii klavirnoi muzyki barokko* [Principles of traditional techniques of the second half of the 19th century in a special type of editions of baroque clavier music]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 27, pp.41-57.
- Stakhevych, O.H., 2013. *Z istorii vokalno-vykonavskykh styliv ta vokalnoi pedahohiky* [From the history of vocal-performing styles and vocal pedagogy]. Vinnytsia: Nova knyha.
- Stelmashchuk, R., 2011. *Barokovi muzychno-rytorychni fihury v ukrainskii muzytsi partesnoho stylu: tendentsii, zakonmirnosti, osoblyvosti* [Baroque musical and rhetorical

figures in Ukrainian music of the Parthian style: trends, patterns, features]. *Molod i rynok*, 10, pp.100-104.

Fomina, V., 2013. *Problemy sovremennoi vokalnoi interpretatsii italianskoi opery pervoi poloviny XVII veka: na primere oper Klaudio Monteverdi* [Problems of Modern Vocal Interpretation of Italian Opera of the First Half of the 17th Century: the Case of Claudio Monteverdi's Operas]. PhD Dissertation. Saratovskaia gosudarstvennaia konservatoriia (akademii) im. L.V. Sobinova.

Fomina, V.P., 2014. Stilisticheskie printcipy italianskoi opery pervoi poloviny XVII veka v kulturno-istoricheskom kontekste [Stylistic principles of Italian opera of the first half of the 17th century in a cultural and historical context]. *Muzykovedenie*, 3, pp.3-8.

Shesterenko, I., 2013. Postat Vitaliia Kyreika v istorii ukrainskoi muzyky [The figure of Vitaly Kireiko in the history of Ukrainian music]. *Natsionalna spilka kompozytoriv Ukrainy: istoriia ta suchasnist*, [online] 86, pp.168-182. Avialable at: <<http://docplayer.net/73234795-Postat-vitaliia-kireyka.html>> [Accessed 15 May 2021].

Shylo, A., 2020. Muzychno-vykonavska interpretatsiia vokalnykh obraziv u tvorchosti Larysy Rudenko [Musical-performing interpretation of vocal images in the works of Larysa Rudenko]. *ΛΟΓΟΣ. Mystetstvo naukovoï dumky*, 10, pp.104-106. <https://doi.org/10.36074/2617-7064.10.020>.

Iampolskii, I.M., 1974. Interpretatsiia [Interpretation]. In: Iu.V. Keldysha, ed. *Muzykalnaia entciklopediia* [Musical encyclopedia]. Moscow: Sovetskaia entciklopediia. Ch. 2.

Lauri-Volpi, G., 1955. *Voci parallele*. Milano: Garzanti.

Shesterenko, I., 2020. The Opera Creativity of the Ukrainian composer Vitaliy Kyreyko. *Science, Research, Development*, [online] 28, pp.65-68. Avialable at: <<http://xn--e1aaifpcds8ay4h.com.ua/pages/view/1327>> [Accessed 10 April 2021].

Veilhan, J.-C., 1975. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th-18th centuries) common to all instruments*. Translated by J. Lambert. Paris: A. Leduc.

## ОПЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ДИСКУРСА

Игорь Борко

e-mail: [igorborko@rambler.ru](mailto:igorborko@rambler.ru); ORCID: 0000-0003-3075-9715

Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина

### Аннотация

Художественно-выразительные средства создания сценической образности в оперном искусстве тесно связаны со стилистикой оперного пения исполнителя, неотъемлемой составляющей которого является вокальная интерпретация. **Цель исследования** – проанализировать современное состояние научных исследований вокальной интерпретации как неотъемлемой составляющей оперного искусства. **Методология исследования** опирается как на общенаучные, так и на специальные методы исследования: анализ – для выяснения содержания исследований по проблемам оперной вокально-сценической интерпретации; историко-генетический – для



понимания значения вокальной интерпретации в истории развития оперного искусства; дедуктивный – направил исследования от обобщенного понимания теории оперного жанра к конкретному, в частности роли вокальной интерпретации как составляющей оперно-исполнительского искусства; компаративный – для сравнения характеристик вокальной интерпретационной стилистики исполнителей. **Научная новизна.** Данная работа является попыткой постичь научно-аналитический опыт в области сценической оперно-вокальной интерпретации. **Выводы.** Вокально-сценическая, образно-творческая деятельность оперного певца как исполнителя-интерпретатора требует глубокого анализа и понимания выполняемого им музыкального произведения в культурно-историческом контексте эпохи рядом с высоким мастерством и яркостью самовыражения при решении комплекса художественно-исполнительских и технических задач. Исходя из этого оперный исполнитель создает собственную интерпретационную версию вокального произведения, которая должна быть разнообразной, но определенной пределами традиций. Интерпретационные версии определяются особенностями донесения содержания художественного текста, эмоционального подтекста оперной партии с помощью различных комплексов экспрессивных средств, приемов вокальной техники и степенью погружения в исторический контекст. Четкость артикуляции и дикция в совокупности с другими средствами художественной выразительности и индивидуальными особенностями звукоизвлечения определяют оригинальный стиль оперного певца-интерпретатора. Использование новых и традиционных вокально-интерпретационных моделей открывает широкие возможности для исследования историко-теоретического аспекта оперного искусства разных периодов его композиторских школ и жанров. Анализ научных исследований показал, что в них вопросы оперной вокально-сценической интерпретации изложены или косвенно, в контексте изучения других проблем оперного искусства, или на соответствующем этапе его исторического развития. Сейчас перед современной научной мыслью стоит задача комплексного осмысления роли вокальной интерпретации в процессе создания сценической образности в оперном искусстве с определением различных вокально-интерпретационных моделей с учетом эволюционных процессов, национальных и жанровых особенностей, существования различных исполнительских школ и творчества отдельных исполнителей.

**Ключевые слова:** вокальная интерпретация; оперное искусство; исполнительский стиль; научный дискурс

## OPERA VOCAL INTERPRETATION AS A SUBJECT OF SCIENTIFIC DISCOURSE

Ihor Borko

*e-mail: igorborko@rambler.ru; ORCID: 0000-0003-3075-9715*

*Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

Artistic and expressive means of creating stage imagery in the opera are closely related to the performer's opera singing style, an integral component of which is vocal interpretation. **The purpose of the article** is to analyse the current state of scientific research on vocal interpretation as an integral component of the opera. **The research methodology** is based on both general scientific and special research methods. An analysis is to clarify the content of research on the opera vocal-stage interpretation issues; the historical-genetic method is to understand the meaning of vocal interpretation in the history of the opera development; the deductive method has directed research from a generalised understanding of the theory of opera genre to a specific one, in particular, the role of vocal interpretation as a component of the opera and performing arts; the comparative approach is to compare the characteristics of the performers' vocal interpretive style. **Scientific novelty.** This article is an attempt to comprehend scientific and analytical experience in the field of stage opera and vocal interpretation. **Conclusions.** Vocal and performing, the imaginative and creative activity of an opera singer as an interpreter requires a deep analysis and understanding of the performed music in the cultural and historical context of the era, along with high skill and brightness of self-expression coping a complex of artistic, performing and technical tasks. As a result, opera performer creates their own interpretation system a version of a vocal piece that should be diverse but defined by the boundaries of tradition. Interpretive versions are determined by the peculiarities of conveying the content of the literary text, the emotional subtext of the opera part through various complexes of expressive means, vocal techniques, and the degree of immersion in the historical context. Clarity of articulation and diction, together with other means of artistic expression and individual features of sound extraction, determine the original style of the opera singer-interpreter. Using new ones and traditional vocal and interpretive models opens up vast opportunities to study opera's historical and theoretical aspects of different periods, its compositional schools, and genres. The analysis of scientific research has shown that the issues of opera vocal and performing interpretation were covered either indirectly, in the context of studying other issues of the opera, or at the appropriate stage of its historical development. Now contemporary scientific thought faces the task of comprehensively understanding the role of vocal interpretation in the process of creating stage imagery in the opera with the definition of various vocal and interpretive models, taking into account evolutionary processes, national and genre features, the existence of various performing schools and the creativity of individual performers.

**Keywords:** vocal interpretation; opera; performing style; scientific discourse



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

DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243239

УДК 792.82:7.071(477)"195/20"

## ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА ВІЗИРЕНКА-КЛЯВІНА ТА ДМИТРА КЛЯВІНА ДЛЯ РОЗВИТКУ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

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 Роберта Візиренка-Клявіна та Дмитра Клявіна в контексті їх артистичної, педагогічної та балетмейстерської діяльності. **Методологія роботи** базується на таких методах дослідження: загальноісторичному (зادля вивчення історичних процесів, що відбувалися в балетному середовищі України у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.), історико-культурному (з метою дослідження хореографічної культури у виконавській і балетмейстерській площинах зазначеного періоду), аналітичному (для опрацювання наукової, культурологічної, мистецтвознавчої та театрознавчої літератури), системному (для узагальнення відомостей щодо творчого становлення Роберта та Дмитра Клявіних на сцені Національної опери України) та ін. **Наукова новизна** публікації полягає в тому, що вперше розглянуто артистичну, педагогічну та балетмейстерську діяльність танцівників династії Клявіних, яка істотно вплинула на розвиток балетної культури в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. **Висновки.** Роберт Візиренко-Клявін створив понад 20 оригінальних сценічних образів у балетах академічної спадщини та виставах радянської балетної класики. Упродовж 20-річної балетмейстерської діяльності хореограф поставив 7 балетів і взяв участь у підготовці хореографічних картин у кількох операх. Акторські здібності танцівника привернули увагу радянських режисерів, які надали можливість артисту заявити про себе у кінематографічній галузі – він зіграв 5 ролей у художніх кінострічках (2 з них – фільми-балети). Чимало професійних зусиль Р. Візиренко-Клявін приклав до формування вітчизняної чоловічої виконавської школи: понад 20 років він присвятив роботі в Київському ДХУ. Накопичений Р. Візиренком-Клявіним досвід актуалізував і розвинув його син – Дмитро Клявін, який створив на сцені Національної опери ім. Т. Шевченка близько 40 яскравих характерних партій. Плідною стала балетмейстерська діяльність артиста, відзначена 2019 р. премією ім. А. Шекери за досягнення у сфері хореографічного мистецтва України. Вагоме місце у творчості Д. Клявіна посіла педагогічна робота, розпочата у Київському ДХУ, яка триває і дотепер у Київській муніципальній академії танцю ім. С. Лифаря.

**Ключові слова:** Роберт Візиренко-Клявін; Дмитро Клявін; український балетний театр; балетмейстерське мистецтво

### Постановка проблеми

Мистецький літопис українського балетного театру нараховує чимало сімейних балетних династій, творчість яких значною мірою вплинула на розвиток хореографічної царини в Україні. Варто згадати хоча б такі відомі імена артистів балету, що вийшли зі знаних українських родинних балетних плеяд, як Денис Матвієнко, Максим Мотков, Віктор Яременко, Леонід Сарафанов, Іван Путров та ін. Почесне місце поряд з ними посідають і танцівники династії Клявіних: провідний соліст й головний балетмейстер Київського державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка Роберт Альбертович Візиренко-Клявін (1929–2002), його дружина – артистка Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка Світлана Власова та син – соліст Національної опери України, педагог та балетмейстер Дмитро Робертович Клявін (нар. 1965).

Порівнюючи шляхи батька й сина, чимало наших попередників – українських мистецтвознавців (Т. Голубева, М. Кухарчук, К. Григор'єв) відзначали у творчій долі обох артистів певні паралелі: обидва – вихованці вітчизняної балетної школи, яскраві характерні виконавці, що присвятили власне сценічне життя Національній опері України; в однаковому віці розпочали викладацьку діяльність у сфері дуетного танцю серед учнів Київського державного хореографічного училища<sup>1</sup> (далі – ДХУ); одночасно з виконавською роботою опанували балетмейстерський напрям діяльності та створили чимало оригінальних хореографічних постановок на балетних сценах України та поза її межами. Відрізняв творчі здобутки Роберта Візиренка-Клявіна та Дмитра Клявіна лише історико-культурний контекст, початок якого було покладено у другій половині ХХ ст., що продовжується нині.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Розглянута у науковій розвідці проблематика – аналіз творчості Роберта Візиренка-Клявіна та Дмитра Клявіна в контексті розвитку балетного театру України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – представлена у науковій площині вперше. Окремі відомості про сценічні надбання артистів можна знайти в монографіях, присвячених розвитку українського балетного театру, що належать авторству Ю. Станішевського: «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (2002), «Балетний театр України: 225 років історії» (2003). Дослідник висвітлив окремі епізоди сценічного й балетмейстерського становлення танцівників династії Клявіних. Детальну інформацію щодо творчих шляхів артистів можна віднайти в біобібліографічному довіднику В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» (1999, с.99–100).

Джерелом для підготовки цієї статті стали рецензії та відгуки на вистави українських радянських і пострадянських театрознавців, що друкувалися на сторінках часопису «Театральний Київ» на рубежі ХХ–ХХІ ст. й містили відомості щодо артистичної, педагогічної та балетмейстерської діяльності Роберта

<sup>1</sup> З 2021 р. – Київський державний фаховий хореографічний коледж.

Візиренка-Клявіна та Дмитра Клявіна. Такі автори, як Т. Голубєва (1992, с.14-15; 2000а, с.19-20; 2000b, с.19-20), К. Григор'єва (1983, с.5-6), М. Кухарчук (1981, с.4-5) та Г. Ляшенко (1986, с.13-14), висвітлили особливості творчих шукань митців в артистичній та балетмейстерській сферах в Україні та поза її межами.

**Мета роботи** полягає у вивченні артистичної, педагогічної та балетмейстерської творчості танцівників династії Клявіних, які працювали на сценах українських і зарубіжних театрів у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

### Виклад основного матеріалу

Народний артист УРСР (1979) Роберт Альбертович Візиренко-Клявін народився 1929 р. в м. Одесі. Шлях у балетне мистецтво розпочався для нього в аматорському колективі. В одному з інтерв'ю він пригадував: «Мама віддала мене до будинку піонерів, і так склалося, що в хореографічному гуртку я був єдиним хлопчиком. Моїм першим виступом став танець "Крижачок"» (Голубєва, 2000b, с.19). Під час війни разом з родиною Р. Візиренко-Клявін був евакуйований до Уфи, де взяв участь у роботі Ансамблю башкирського танцю. Після повернення до Києва, щоб допомогти сім'ї у складний повоєнний час, почав працювати й одночасно навчатися в хореографічній студії при Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Розгледівши в талановитому юнакові прекрасні професійні здібності та чудові сценічні дані (високий зріст, подовжені лінії рук і ніг, виразне обличчя та ін.), педагоги порадили Р. Візиренку-Клявіну підвищити фахову кваліфікацію та стажуватися в Ленінградському ДХУ.

Навчання тривало для артиста два роки (1948–1949) й значно зміцнило його технічний рівень, адже танцівнику пощастило навчатися в таких метрів академічної сцени, як Володимир Пономарьов, Борис Шавров та Микола Івановський. У Ленінграді доля звела Р. Клявіна з відомою радянською балериною Аллою Осипенко, яка стала партнеркою артиста під час навчання. Разом вони виконали кілька танцювальних мініатюр, найоригінальнішою серед яких стала постановка відомого балетмейстера-експериментатора Леоніда Якобсона – «Роздуми» на музику П. Чайковського (1948).

Закінчивши навчання в Ленінграді, Р. Візиренко-Клявін повернувся до Києва в балетну трупу ДАТОБ ім. Т. Шевченка, у складі якої взяв участь у створенні таких балетів, як «Спляча красуня», «Лебедине озеро» П. Чайковського (Дезіре, Зігфрід), «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (Базіліо, Еспадо), «Раймонда» О. Глазунова (Жан де Бріен), «Жізель» А. Адана (Альберт), «Бахчисарайський фонтан» В. Асаф'єва (Грей), «Маруся Богуславка» А. Свечнікова (Софрон, Павло), «Під небом Італії» Ю. Юровського (Джузеппе), «Поема про Марину» Б. Яровинського (Петро), «Шурале» Ф. Ярулліна (Алі-батир), «Спартак» А. Хачатуряна (Спартак), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (Меркуціо), «Лісова пісня» М. Скорульського (Лукаш), «Симфонічні танці» на муз. С. Рахманінова (Художник), «Лілея» К. Данькевича (Степан) та ін. Додамо, що понад 20-річну артистичну кар'єру Р. Візиренку-Клявіну вдалося співпрацювати з багатьма радянськими балетмейстерами, такими як Сергій Сергєєв, Петро Гусєв, Ростислав Захаров, Вахтанг Вронський, і танцювати в парі з відомими українськими примами-балеринами, зокрема

з Антоніною Васильєвою, Лідією Герасимчук, Оленою Потаповою, Валентиною Калиновською, Аллою Гавриленко та іншими артистками.

Залишив по собі Р. Клявін й відбиток у кінематографічному мистецтві завдяки участі у фільмах-балетах «Лілея» (реж. В. Вронський, В. Лапокниш, 1959, Степан), «Театр і шанувальники» (реж. І. Молостова, 1967, у дуєті з А. Гавриленко виконав фрагмент з балету Ю. Знаткова «Княгиня Волконська») та художніх кінострічках – «Андрієш» (реж. С. Параджанов, 1954, Чорний Вихор), «Триста років тому» (реж. В. Петров, 1956, Леонтовський), «Летючий корабель» (реж. А. Войтецький, В. Юферов, 1960, Змій), «Будні карного розшуку» (реж. С. Цибульник, 1973, Лавров) (Туркевич, 1999, с.99).

Упродовж 1951–1987 рр. фаховий досвід Р. Візиренко-Клявін поєднував з викладацькою роботою у Київському ДХУ й організаторською діяльністю в театрі. Про свій педагогічний досвід хореограф пригадував: «За останні п'ятдесят років перед моїми очима пройшло шість генерацій: від Зінаїди Лур'є до Олени Філіп'євої. Так чи інакше мені довелося працювати з усіма» (Голубева, 2000b, с.20). Щодо організаційної діяльності варто зазначити: 1964 р. саме Р. Клявіну керівництво Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка на чолі з його директором В. Гонтарем довірило художнє керівництво трупю під час гастрольної поїздки у Францію, яка стала триумфальною для балетного колективу, адже в Парижі на II Міжнародному фестивалі танцю артистів було відзначено найвищою нагородою – «Золотою зіркою». Згодом Р. Візиренко-Клявін пригадував: «Я взяв всю відповідальність на себе – за репертуар, склад виконавців, репетиції. Грандіозний успіх київської трупи в Парижі мав для нас велике значення, бо ми довели всьому світові, що існує український балет, й відкрили дорогу на Захід українським колективам» (Голубева, 2000b, с.20).

1969 р. Р. Візиренку-Клявіну було запропоновано очолити балетну трупу Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка в ролі художнього керівника (працював на цій посаді до 1973 р.), а впродовж 1976–1982 рр. – у статусі головного балетмейстера. Варто наголосити, що завдяки великій організаційній роботі Р. Візиренка-Клявіна відбулися перші закордонні гастролі трупи в Японію, Португалію, ОАР.

У 1973–1975 рр. балетмейстер продовжив творчі пошуки з артистами Українського художньо-спортивного ансамблю «Балет на льоду»; упродовж 1984–1987 рр. обіймав посаду балетмейстера-репетитора Київського державного театру опери і балету для дітей та юнацтва (тепер – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва), працював постановником в інших театрах України. Серед його балетмейстерських робіт варто назвати: «Кіт у чоботях» В. Гомоляки (1963), «Оксана» В. Гомоляки (1967), «Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва (1965), «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1970), «Лебедине озеро» П. Чайковського (1971), «Муха-Цокотуха» Д. Салімана-Володимирова (1981), «Чарівний сон» на муз. М. Лисенка (1983). Балетмейстер також ставив танці в операх: «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Шукачі перлин» Ж. Бізе, «Золоторогий олень» О. Костіна та ін. Аналізуючи балетмейстерський почерк Р. Візиренка-Клявіна, мистецтвознавці відзначали, що постановник віддавав перевагу класичній хореографії, однак за необхідності щільно й органічно поєднував танцювальні елементи, властиві різним напрямам

хореографічного мистецтва. Так, мистецтвознавець М. Кухарчук (у рецензії на балет «Муха-Цокотуха») писав: «Спектакль, поставлений [...] Р. Клявіним, вийшов напрочуд цікавим і динамічним. Танцювальні характеристики персонажів чіткі, виразні, чому великою мірою сприяло вдале поєднання класичної лексики з елементами вільного танцю. Колоритні мізансцени, запальні танці, дотепна пантоміма – усе це насичує виставу святковим сонячним настроєм, який мимо волі передається й залу» (Кухарчук, 1981, с.4). Інший мистецтвознавець К. Григор'єв у відгуку на виставу «Чарівний сон» (музика М. Лисенка) так само зазначав, що хореографія, яку створив Р. Візиренко-Клявін, «вибудувана, в основному, на класичному матеріалі, дає артистам можливості для виявлення технічної майстерності, пошуку власних образних вирішень, використання колоритних фольклорних барв» (Григор'єв, 1983, с.6).

З 1987 р. Р. Візиренко-Клявін працював за кордоном балетмейстером-репетитором, зокрема в Італії, Хорватії, Сербії, Румунії, де головним чином ставив вистави з репертуару академічної спадщини.

Сценічні традиції батьків (балетмейстера і педагога Роберта Візиренка-Клявіна та артистки Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка Світлани Власової) продовжив їх син – заслужений артист України (1999) Дмитро Робертович Клявін. Фахову освіту він здобув у Київському ДХУ (клас В. Денисенка). Після навчання в 1983 р. його було прийнято до балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка; одночасно він вступив на балетмейстерський факультет Київського державного театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого (курс В. Ковтуна).

Як танцівник Д. Клявін найяскравіше розкрився у характерних партіях, таких як Ротбарт («Лебедине озеро»), Дроссельмейєр, Король мишей, Радник Штальбаум, Східна лялька («Лускунчик», П. Чайковського), Ганс («Жізель» А. Адана), Ескамільйо («Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедрина), Дон Кіхот, Еспадо («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Чуб, Голова («Майська ніч» Є. Станковича), Великий брамін («Баядерка» Л. Мінкуса), Сатана («Фантастична симфонія» на муз. Г. Берліоза), Візир, Незнайомець («Легенда про любов» А. Мелікова), Принц Лимон («Чіполліно» К. Хачатуряна), Князь Володимир («Володимир Хреститель» В. Кікті), Ярослав Мудрий («Вікінги» Є. Станковича), Авторитет («Панянка і хуліган» Д. Шостаковича) та ін. Т. Голубева (2000а, с.19-20) писала про акторський талант артиста: «Палітра барв й відтінків, яку використовує для створення образів Дмитро Робертович, здається, невичерпна. Мов зі сторінок роману Сервантеса перенісся його Дон Кіхот [...], а Еспадо вражає своєю іскрометною енергійністю, вибуховим темпераментом й проникливо-відданим ставленням до Мерседес». Не оминув власною увагою танцівник і жіночі характерні образи, якими стали: Фея Карабос («Спляча красуня» П. Чайковського), Марцеліна («Марна пересторога» Л. Герольда), чаклунка Медж («Сильфіда» Х. Левенхольда), Морська відьма («Русалочка» О. Костіна).

У 1990–1992 рр. Д. Клявін продовжив виконавську діяльність на сцені Хорватської національної опери, де танцював в академічних постановках батька – Роберта Візиренка-Клявіна та місцевого балетмейстера з українсько-польським корінням – Вацлава Орліковського. Окрім класики на загребській балетній сцені Д. Клявін вперше спробував власні сили в танці модерн: йому пощастило працювати з такими метрами сучасної хореографії, як Іржі Кілліан та Мілко Шпа-

ренблек (колишній артист і заступник балетмейстера М. Бежара в трупі «Балет ХХ століття») (Голубева, 1992, с.14-15). Про свої враження від роботи за кордоном та набуті знайомства артист розповідав в одному з інтерв'ю: «У "Хорватському Народному Казалісті" мені довелося станцювати партії Ротбарда в "Лебединому озері", Дроссельмейера в "Лускунчику" П. Чайковського, Ганса в "Жізелі" А. Адана. У балеті "Спляча красуня" я Фею Карабос танцював на пальцях [...]. Постановку [...] здійснив Вацлав Орліковський. До революції він навчався в Петербурзі, 1923 року виїхав до Швейцарії» (Голубева, 1992, с.14-15).

1992 р. Д. Клявін повернувся в Україну та продовжив артистичну й балетмейстерську діяльність на сцені Національної опери України, яку завершив у 2010 р. Упродовж тривалої сценічної кар'єри він успішно співпрацював з багатьма вітчизняними та закордонними балетмейстерами, серед яких Давид Авдиш, Валерій Ковтун, Віктор Литвинов, Раду Поклітару, Юрій Пузаков, Аніко Рехвіашвілі, Вадим Федотов, Анатолій Шекера, Віктор Яременко та ін.

Успішно розвивалася балетмейстерська кар'єра Д. Клявіна: 1996 р. він став дипломантом II Міжнародного конкурсу ім. С. Лифаря, а 1999 р. – художнім керівником київського балету під час гастролей у Канаді. Серед балетмейстерських робіт Д. Клявіна варто назвати такі хореографічні постановки, як вистава на дві дії «Український диптих» на муз. К. Данькевича та Є. Досенка, «Повертайся живим» на муз. дуету «Сестри Тельнюк», нова редакція балету «Лісова пісня» М. Скорульського. 2019 р. за особливі заслуги в галузі хореографії (постановку одноактної вистави «Лифар-сюїта» на муз. Е. Лало та хореографічну мініатюру «Два фавни» на муз. К. Дебюссі, присвячену творчості В. Ніжинського та С. Лифаря) Д. Клявін був відзначений премією ім. А. Шекери.

Варто додати, що поряд з артистичною та постановочною роботою Д. Клявін успішно реалізовував власний талант у педагогічній царині. Упродовж 1987–2012 рр. він працював з учнями Київського ДХУ (у 2010–2011 рр. обіймав посаду директора освітнього закладу), з 2012 р. й до сьогодні працює в Київській муніципальній академії танцю ім. С. Лифаря.

**Наукова новизна** публікації полягає в тому, що в ній уперше розглянуто артистичну, педагогічну та балетмейстерську діяльність танцівників династії Клявіних, яка істотно вплинула на розвиток балетної культури в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

## Висновки

Аналіз виконавської, педагогічної та балетмейстерської діяльності Роберта Візиренка-Клявіна та Дмитра Клявіна довів, що обидва митці зробили вагомий внесок у розвиток балетного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Роберт Візиренко-Клявін створив понад 20 оригінальних сценічних образів у балетах академічної спадщини та виставах радянської балетної класики. Упродовж 20-річної балетмейстерської діяльності хореограф поставив 7 балетів і взяв участь у підготовці хореографічних картин у кількох операх. Акторські здібності танцівника привернули увагу радянських режисерів, які надали можливість артисту заявити про себе у кінематографічній галузі – він зіграв 5 ролей



у художніх кінострічках (2 з них – фільми-балети). Чимало професійних зусиль Р. Візиренко-Клявін приклав до формування вітчизняної чоловічої виконавської школи: понад 20 років він присвятив роботі в Київському ДХУ. Накопичений Р. Візиренком-Клявіним досвід актуалізував і розвинув його син – Дмитро Клявін, який створив на сцені Національної опери ім. Т. Шевченка близько 40 яскравих характерних партій. Плідною стала балетмейстерська діяльність артиста, відзначена 2019 р. премією ім. А. Шекери за досягнення у сфері хореографічного мистецтва України. Вагоме місце у творчості Д. Клявіна посіла педагогічна робота, розпочата в Київському ДХУ, яка триває і дотепер у Київській муніципальній академії танцю ім. С. Лифаря.

Запропонована в публікації проблематика, на жаль, не розкриває всіх аспектів діяльності Р. Візиренка-Клявіна та Д. Клявіна, зокрема пов'язаних із закордонною діяльністю артистів на великих європейських сценах. Отже, представлений в академічній розвідці матеріал заслуговує на подальше аналітичне осмислення й наукове вдосконалення.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Голубева, Т., 1992. Театральні вісті. *Театрально-концертний Київ*, 9-10, с.14-15.  
 Голубева, Т., 2000a. І принц, і князь, і Фея Карабос. *Театрально-концертний Київ*, 10, с.19-20.  
 Голубева, Т., 2000b. Петро Перший київського балету. *Театрально-концертний Київ*, 1-2, с.19-20.  
 Григор'єв, К., 1983. За творами класиків. *Театрально-концертний Київ*, 14, с.5-6.  
 Кухарчук, М., 1981. Муха, Комарик та інші.... *Театрально-концертний Київ*, 18, с.4-5.  
 Ляшенко, Г., 1986. Усім, хто любить казку. *Театрально-концертний Київ*, 9, с.13-14.  
 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

- Holubieva, T., 1992. Teatralni visti [Theatrical news]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 9-10, pp.14-15.  
 Holubieva, T., 2000a. I prynts, i kniaz, i Feia Karabos [And the prince, and the prince, and the Fairy Karabos]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 10, pp.19-20.  
 Holubieva, T., 2000b. Petro Pershyi kyivskoho baletu [Peter the Great of the Kyiv Ballet]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 1-2, pp.19-20.  
 Hryhoriev, K., 1983. Za tvoramy klasykiv [According to the works of classics]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 14, pp.5-6.  
 Kukharchuk, M., 1981. Mukha, Komaryk ta inshi... [Fly, Mosquito and others...]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 18, pp.4-5.  
 Liashenko, H., 1986. Usim, khto liubyt kazku [To all who love a fairy tale]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 9, pp.13-14.  
 Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

Stanishevskiy, Yu., 2003. *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theatre of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

Turkevych, V., 1999. *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy v personaliiakh* [Choreography Art of Ukraine in personalities]. Kyiv: Intehral.

## ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА ВИЗИРЕНКО-КЛЯВИНА И ДМИТРИЯ КЛЯВИНА ДЛЯ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

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 Роберта Визиренко-Клявина и Дмитрия Клявина в контексте их артистической, педагогической и балетмейстерской деятельности. **Методология работы** базируется на следующих методах исследования: общеисторическом (для изучения исторических процессов, происходивших в балетной среде Украины во второй половине XX – начале XXI вв.), историко-культурном (с целью исследования хореографической культуры в исполнительском и балетмейстерском контекстах указанного периода), аналитическом (для обработки научной, культурологической, искусствоведческой и театроведческой литературы), системном (для обобщения сведений о творческом становлении Роберта и Дмитрия Клявиных на сцене Национальной оперы Украины) и др. **Научная новизна** публикации заключается в том, что в ней впервые рассмотрены артистическая, педагогическая и балетмейстерская деятельность танцовщиков династии Клявиных, существенно повлиявшая на развитие балетной культуры в Украине во второй половине XX – начале XXI вв. **Выводы.** Робертом Визиренко-Клявиным было создано более 20 оригинальных сценических образов в балетах академического наследия и спектаклях советской балетной классики. В течение 20-летней балетмейстерской деятельности хореограф поставил 7 балетов и принял участие в подготовке хореографических картин в нескольких операх. Актерские способности танцовщика привлекли внимание советских режиссеров, предоставивших возможность артисту заявить о себе в кинематографической отрасли – им было сыграно 5 ролей в художественных фильмах (2 из них – фильмы-балеты). Немало профессиональных усилий Р. Визиренко-Клявин приложил к формированию отечественной мужской исполнительской школы: более 20 лет он посвятил работе в Киевском ГХУ. Накопленный Р. Визиренко-Клявиным опыт актуализировал и развил его сын – Дмитрий Клявин, создавший на сцене Национальной оперы им. Т. Шевченко около 40 ярких характерных партий. Плодотворной стала балетмейстерская деятельность артиста, отмеченная в 2019 г. премией им. А. Шекеры за достижения в сфере хореографического искусства Украины. Важное место в творчестве Д. Клявина занимает

педагогическая работа, начатая в Киевском ГХУ, которая продолжается и в наши дни в Киевской муниципальной украинской академии танца им. С. Лифаря.

**Ключевые слова:** Роберт Визиренко-Клявин; Дмитрий Клявин; украинский балетный театр; балетмейстерское искусство

## THE IMPORTANCE OF ROBERT VIZYRENKO-KLIAVIN AND DMITRO KLIAVIN'S WORK FOR THE DEVELOPMENT OF THE BALLET ARTS OF UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH AND THE BEGINNING OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

**Olha Verhovenko**

*PhD in Art Studies;*

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

*National University of Ukraine on Physical Education and Sport, Kyiv, Ukraine*

### **Abstract**

**The purpose of the article** is to study the stage achievements of Robert Vizyrenko-Kliavin and Dmytro Kliavin in the context of their artistic, teaching and choreography work. **The research methodology** includes the use of the following research methods: general historical (to study the historical processes that took place in the ballet environment in Ukraine in the second half of the 20th and early 21st century), historical and cultural (to study choreography culture for the performing and choreography of that period), analytical (to study the scientific and cultural, art and theatre literature), system (to summarise information about the Robert and Dmytro Kliavin's artist becoming on the stage of the National Opera of Ukraine), etc. **The scientific novelty** of the publication is that it first considers the artistic, teaching and choreography work of dancers of the Kliavin dynasty, which significantly influenced the development of ballet culture in Ukraine in the second half of the 20th and early 21st centuries. **Conclusions.** Robert Vizyrenko-Kliavin created more than twenty original stage images in ballets for academic heritage and performances of Soviet ballet classics. During a 20-year choreography activity, the choreographer staged seven ballets and participated in the directing of choreographic shows in several operas. The dance's acting skills did not escape the attention of Soviet directors, who allowed the artist to express himself in the field of cinema – he acted in five roles in fiction (2 of them were ballet films). R. Vizyrenko-Kliavin put a lot of professional effort into forming the national men's performing school: he devoted more than 20 years to work at the Kyiv State Art University. The experience gained by R. Vizyrenko-Kliavin was actualized and developed by his son Dmytro Kliavin, who created about 40 bright characteristic parties on the Taras Shevchenko National Opera stage. The choreographer's activity of the artist, awarded in 2019 by the A. Shekera Prize for achievements in the field of Ukrainian Choreography. Teaching took a rightful place in the work of D. Kliavin. He went into teaching at the Kyiv State Art University and now works at the Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance.

**Keywords:** Robert Vizyrenko-Kliavin; Dmytro Kliavin; Ukrainian Ballet Theatre; choreography



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

DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243241

УДК 7.075

## ДІЯЛЬНІСТЬ ШОУМЕНА ЯК ПРОФЕСІЯ, МИСТЕЦТВО І ПОКЛИКАННЯ

Олена Хлистун

доктор культурології, доцент; email: with\_joy@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1764-6559  
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета статті** – дослідити основні особистісні якості, риси характеру, професійні вміння та навички, які визначають і формують пріоритетні вимоги до постаті та діяльності шоумена. **Методи дослідження.** Використано загальнонаукові та спеціальні методи наукового пізнання, зокрема аналізу, синтезу та узагальнення для формулювання висновків. Комплексне використання методологічного інструментарію мистецтвознавчого, соціально-психологічного і системного підходів дало змогу розглянути професію і особистість шоумена як цілісну систему, яка постійно трансформується й адаптується до соціокультурних запитів сьогодення та глядачів. **Наукова новизна.** Здійснено спробу систематизації основних особистісних якостей, рис характеру, вмінь і навичок, що формують низку вимог до професії та постаті сучасного шоумена. **Висновки.** Шоумен – це витівник, масовик, артист, ведучий, організатор шоу та часто одночасно організатор і керівник шоу-бізнесу. Вроджений талант, особистісні якості, риси характеру та різнобічні професійні вміння і навички визначають пріоритетні вимоги до постаті та діяльності шоумена. Так у сценічному образі шоумена органічно переплітаються візуальні, індивідуально-психологічні, вербальні, подієві, комунікативні, соціальні, професійні й особистісні складові, які роблять мистецтво шоумена найбільш наближеним до реальності та відповідних запитів сучасності, зокрема мінливих потреб та інтересів глядачів. Однією з основних характеристик успішного шоумена є харизма як своєрідне мистецтво і талант, що визначає враження від шоумена в очах глядачів, яке часто тісно пов'язане з його зовнішністю, комунікативними якостями.

**Ключові слова:** шоумен; харизма; вміння і навички; особистісні якості; риси характеру; імідж

### Вступ

Англійське слово «шоу» («show») вже давно стало загальноприйнятним в українській мові та часто використовується як синонім більш звичних слів «видовище», «показ», «вистава» і т. п. Водночас слова «шоумен», «шоувумен» трапляються ще не так часто в суспільному побутуванні, зокрема мистецтвознавчому та культурологічному дискурсах. Проте популярність і науковий інтерес до шоу, шоу-бізнесу, особистостей, які задіяні у відповідному творчому процесі, свідчать, що ці явища, як поняття, мистецтво, сфера діяльності та професія, займають чільне місце в суспільному житті та стають особливими й почасти знаковими соціокультурними і мистецькими феноменами для постмодерної сучасності.

© Олена Хлистун, 2021

Надійшла 10.09.2021

Тому актуальність дослідження мистецтва шоумена визначається насамперед суспільними потребами, що, зокрема, зумовлено активною трансформацією соціокультурної реальності, яка в умовах постмодернізму виводить потребу у видовищах і розвагах, а також роль та значення особистості в цих сферах життя на новий рівень суспільної і наукової рефлексії.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Про зростання значення ролі шоумена в сучасних соціокультурних і мистецьких процесах свідчить збільшення кількості відповідних наукових і публіцистичних праць.

Аналіз життя й професійної діяльності відомих шоуменів представлено у низці статей та монографій. Так, західні дослідники Блуфорд Адамс («Барнум: великий шоумен і створення популярної культури США») (Bluford, 1997), Філіп Б. Кунхардт («Ф. Т. Барнум: Найбільший шоумен Америки») (Kunhardt, Jr., Kunhardt, III, and Kunhardt, P.W., 1995) висвітлюють творчість найвеличнішого шоумена XIX ст., піонера шоу-бізнесу Ф. Т. Барнума; Д. Кунц («Пара стрілков: Історія Дикого Заходу С.-Ф. Коді та Мод Лі») (Kuntz, 2010), Н. МакКлюр («Семюел Франклін Коді та Вільям Ф. Коді») (McClure, 2019) та ін. – представника професійного мистецтва шоумена кінця XIX – початку XX століття С.-Ф. Коді; Е. де Курсі, М. Джоллі («Імперія, рання фотографія і видовище. Світова кар'єра шоумена-дагеротіпіста») (de Courcy and Jolly, 2020) – шоумена та фотографа Дж. У. Ньюленда.

Найбільше власне наукових напрацювань присвячено творчості американського шоумена сучасності Ларрі Кінга, зокрема низку статей і дисертацію української дослідниці М. Човганюк (2017), публікації О. Григор'євої (2014), О. Уарової, Л. Рачковської (2019) та ін.

Окремо хотілося б згадати публікації, в яких досліджено творчу діяльність шоуменів. На жаль, їх практично немає. В. Тулмін у публікації «Не існує кращих жінок, ніж шоуменів» коротко розповідає про жінок, які стали піонерами в шоу-бізнесі та внесли в його розвиток свій безцінний вклад, що нічим не поступається цінності вкладу шоуменів. Енні Холланд, Софі Хенкок, Маммі Пейн, Емі Локк і Елізабет Крерафт – це лише невеликий перелік імен та прізвищ причетних до шоу жінок, про яких згадує автор (Toulmin, 1997).

Дотичними до теми нашої розвідки є низка навчальних посібників, присвячених майстерності ведучого та шоумена, зокрема О. Герасимової «Імпровізація шоумена» (2006а) і «Майстерність шоумена» (2006б). Це фактично перші російськомовні посібники зі спробою комплексного підходу до осмислення теоретичних проблем діяльності, а також майстерності ведучого інформаційних та розважальних шоу-програм імпровізувати. І саме в них автор використовує поняття «шоумен» – на противагу усталеному «ведучий», «артист-вітівник» і т. п.

Останній посібник також містить програму курсу, основні особливості проведення заходів і комплекс вправ з вироблення необхідних для різних видів розважальних програм навичок і вмінь.

Щодо вітчизняних праць, то можна згадати «Майстерність ведучого» (2010) Н. Кукурузи, «Ведучий телепрограм» (2002) В. Гоян та ін.

На жаль, на українських теренах не вистачає ґрунтовних досліджень професійної діяльності шоуменів. Можна констатувати, що взагалі саме поняття «шоумен» майже не вживають у культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах. Спробою заповнити цю прогалину і є пропонована публікація.

**Мета статті** – дослідити основні особистісні якості, риси характеру і професійні вміння та навички, які визначають і формують пріоритетні вимоги до статі та діяльності шоумена.

### Виклад основного матеріалу

Відповідно до чинного національного класифікатора ДК 003:2010 «Класифікатор професій» в Україні є близько 9 тис. професійних назв роботи – різних професій (Національний класифікатор України, 2010). Цей список постійно оновлюється – певні професії зникають, якісь з'являються. Серед інших в актуальному переліку присутні «актор» (заклади культури та мистецтва), «артист, що веде концерт», «артист-конферансьє», «режисер театралізованих заходів та свят», «артист розмовного жанру», «артист естрадно-спортивного, ілюзійного та інших оригінальних естрадних жанрів» тощо. Але на сьогодні в ньому відсутня така популярна професія, як шоумен, яка поєднує в собі різні види трудової діяльності та передбачає опанування низки фахових знань і практичних навичок, що дають змогу здійснювати творчо-організаційну діяльність у сфері шоу-бізнесу та дозвілля.

Шоумен – людина, професійна діяльність якої пов'язана з організацією та проведенням видовищних вистав на комерційній основі (це зазвичай одночасно організатор і керівник шоу-бізнесу). Він може бути ведучим видовищних музичних, розважальних програм на сцені, радіо чи телебаченні, організатором презентацій, концертів, корпоративів, тематичних вечорів, конкурсів краси та зустрічей тощо.

Слово шоумен (англ. *showman*) етимологічно походить від англійських слів *show* – показувати та *man* – людина. Відповідник цього слова жіночого роду – шоумен (англ. *showwoman*).

Часто термін «шоумен» використовують як синонім до «тамада» – ведучий, зокрема на родинних святкових заходах: весіллях, днях народження та ін. Тамада задає тон заходу, створює веселу, легку, дружню і святкову атмосферу, об'єднує та розважає гостей, проводить конкурси тощо. Тобто у своїй професійній діяльності тамада почасти використовує майже ті ж прийоми й володіє тими ж уміннями та навичками, що й людина, яку заведено називати «шоумен».

До сучасного шоумена висувають низку професійних вимог, які часто виходять далеко за межі режисури дозвілля, створення святкової атмосфери та розваг. Так, він повинен не тільки володіти вмінням реалізувати власний чи сторонній режисерський задум, а й спілкуватися з аудиторією на сценічних майданчиках, які часто мають різну тематичну спрямованість, популяризуючи культуру і мистецтво, розвиваючи у глядачів відповідні естетичні смаки. Хоча, на перший погляд, це і відбувається у досить примітивному, тобто доступному розважально-ігровому форматі.

Шоумен також повинен володіти вмінням фокусувати власну увагу, спостерігати, збирати, фіксувати свої спостереження для створення нових образів і видоцищ відповідно до мінливих глядацьких потреб та інтересів. Уміння аналізувати, синтезувати та інтерпретувати явища й образи, з якими він стикається в повсякденному житті, роблять мистецтво шоумена найбільш наближеним до реальності та відповідають запитам сучасності.

Фактично, шоумен стає автором події, дійства на сцені, тобто, якщо перефразувати відомий вислів М. Бахтіна, він технічно створює предмет задоволення, а глядач «пасивно собі задоволення доставляє» (Бахтин, н.г.).

Водночас історія шоу-бізнесу свідчить, що в більшості відомих шоуменів був уроджений талант, який підкріплювався і певними рисами характеру – сміливістю, відкритістю новому, неупередженістю, активністю, великодушністю, авантюризмом і под. Тому почасти найпершу роль у становленні професійних якостей шоумена відіграють його особисті людські якості: лідерські риси, різнобічність талантів, розвинена уява, інтерес до нового, бажання творити, розважати публіку і перебувати в центрі її уваги, бути людиною, як кажуть, «без комплексів».

Інтрига і динаміка розвитку сюжетної лінії будь-якого шоу розрахована на збудження у свідомості масового глядача стану «нетерплячого очікування зустрічі». Такому вмінню шоумена самостійно обирати структуру шоу багато в чому сприяють його особистісні якості: розум, винахідливість, чарівність, почуття гумору, вміння зацікавлено слухати, пластично рухатися тощо (Арсентьева, 2017).

Не останнє місце серед особистісних якостей шоумена займають легкість і розкутість у поведінці, індивідуальність, оригінальність, яскравість іміджу, театральність, артистизм, креативне мислення, іронічність, своєрідна задушевність, терплячість, розвинена уява та фантазія, ентузіазм, а також уміння миттєво та тонко реагувати на реакції глядачів.

Освіченість, естетичний смак, ерудиція, багатий внутрішній світ, широта поглядів і вміння комунікувати та втримувати увагу глядачів, доносити свої думки й ідеї в простій і зрозумілій формі так, щоб глядачі на них відреагували та перейнялися ними, – це далеко не весь перелік вимог до особистісних якостей професії сучасного шоумена.

Постійна співпраця та комунікація з режисерами, акторами, колегами по професійному майданчику, взаємодія з представниками засобів масової інформації, культурними, мистецькими й освітніми закладами вимагають від шоумена не тільки відповідної освіти, а й прагнення постійно вдосконалювати власну професійну майстерність, уміння чуттєво реагувати на настрої та інтерес громадськості, а також співпрацювати з колективом.

Варто також наголосити, що професійний шоумен повинен бути компетентним у низці суміжних професій, часто поєднуючи у своїй діяльності професійні вміння режисера, сценариста, актора, художника, звукорежисера, продюсера та ін.

Шоумен повинен вміти створити драматичну основу свого заходу, вміти його спланувати та реалізувати сценарій на сценічному майданчику, часто використовуючи засоби естрадно-ігрового спілкування.

Оскільки сценічним майданчиком для шоумена може стати і сцена, і радіо, і телебачення, і святковий захід будь-якого формату, він повинен вміти ство-

рювати різні театралізовані й святкові форми, які у свою чергу вимагають від шоумена вміння застосовувати різні композиційні прийоми організації заходу залежно від його формату, виду і жанру, зокрема композиційно-колірне вирішення та оформлення різноцільових сценічних майданчиків.

Індивідуальний стиль ведучого багато в чому визначає імідж заходу. Тому не останню роль у професійній діяльності шоумена відіграє його зовнішній вигляд, стиль, імідж, образ. Відтак, досвідчений шоумен повинен знати, що таке імідж, стиль, а також розумітися на всіх складових, які їх утворюють.

Знання соціально-психологічних механізмів формування іміджу, неповторного стилю, які тісно пов'язані із самопрезентацією – вмінням вигідно подати себе, тобто так, щоб запам'ятатися аудиторії, теж перебувають серед пріоритетних вимог до професійного мистецтва сучасного шоумена.

Водночас одним з найважливіших завдань шоумена є спілкування з глядачами. Тому він повинен утримувати увагу глядачів, створювати сприятливу емоційну атмосферу, контролювати аудиторію, вміло використовувати іронію та гумор, вдало імпровізувати у відповідь на неочікувані зміни в сценарії заходу та настрої публіки.

Мовна поведінка, тембр голосу, адекватні ситуації, інтонаційні характеристики, паузи, міміка та жести сприймаються як емоційне включення, що формує в глядача довіру, прихильність і захоплення шоуменом.

Зовнішній вигляд, володіння основами акторської і ораторської майстерності, культура мовлення допомагають шоумену у формуванні, на нашу думку, основної характеристики успішного ведучого – харизми.

Харизма – це теж мистецтво і своєрідний талант. Це враження від шоумена в очах глядачів, яке часто тісно пов'язане із зовнішністю та комунікативними якостями людини. Глядач часто може бути просто зачарований усмішкою чи манерою поведінки ведучого, який утілює успіх і задоволення від своєї професії та й життя загалом. Тому приємна зовнішність – це не просто природна краса, а насамперед усмішка, щирість, відкритість, позитивна енергетика, яка передається оточенню. Харизма – це вміння вільно контактувати, знаходити спільну мову, викликати позитивні емоції, поводити себе невимушено. Також це здатність зацікавити людей та сформувані в них відчуття власної значущості.

Дослідники розуміють харизму як форму самовираження, самоактуалізації, самовдосконалення. Харизма – це властивість особистості, що проявляється в певному соціальному середовищі. Харизматична людина здатна формулювати і відповідати на соціокультурні запити й виклики, може отримати величезні важелі впливу на широкі верстви населення та за допомогою цього впливати на покоління, формувати систему цінностей, проводити реформи і контролювати суспільні процеси (Хобракова, 2019).

Харизматична обдарованість, як і будь-яка інша, у різних людей може проявлятися по-різному. Спільним для харизматичних особистостей, як констатують дослідники, є постійний вихід за межі повсякденної комунікації, трансгресія, яка перетинає кордон рутинного контакту. В уявному просторі на кордоні контакту створюється особливе енергетичне поле, дуже привабливе для тих, хто в нього



потрапляє. Харизматична поведінка передбачає певну театральність (Сосланд, 1999, с.87-95).

Ефект харизми – це вміння спрямувати всі свої здібності на те, щоб справити сильне і незабутнє враження на оточення, емоційно й інтелектуально впливаючи на їхні думки, ставлення та поведінку. На думку Е. Лей, унікальний ефект харизми – це секрет успішного спілкування з людьми, що дає змогу домогтися їхньої згоди, довіри, відданості й захоплення. Такий ефект харизми деякою мірою може опанувати будь-хто (Лэй, 2010).

Отже, харизма – це наше відображення в очах оточення, яке формує в них виразне, яскраве і неповторне враження від нашого образу. На думку Н. Романової, це унікальність і неповторність ексклюзивної індивідуальності й енергетики людини, яка подобається оточенню. Не дарма оптимізм, який проявляє харизматична особистість, заражає і надихає послідовників (Романова, 2011, с.118-124).

### Висновки

У підсумку можна сформулювати пріоритетні професійні якості шоумена – людини, професійна діяльність якої пов'язана з організацією та проведенням видовищних вистав (це зазвичай організатор і керівник шоу-бізнесу). Шоумену притаманні вроджений талант, особистісні якості, риси характеру та різнобічні професійні вміння і навички, що визначають пріоритетні вимоги до постаті та діяльності шоумена. Так, в образі шоумена органічно переплітаються візуальні, індивідуально-психологічні, вербальні, подієві, комунікативні, соціальні, професійні й особистісні складові, які роблять мистецтво шоумена найбільш наближеним до реальності та відповідних запитів сучасності, зокрема мінливих потреб та інтересів глядачів. Однією з основних характеристик успішного шоумена є харизма як своєрідне мистецтво і талант, що визначає враження від шоумена в очах глядачів, яке часто тісно пов'язане з його зовнішнім виглядом і комунікативними якостями.

Законодавство в Україні на сьогодні належним чином не врегульовує наявну практику у сфері шоу-бізнесу та дозвілля, що зокрема позначається на відсутності в класифікаторі професій такої популярної нині професії, як шоумен.

Висвітлена у статті проблема лише фрагментарно торкається питання вимог до особистісних і професійних кваліфікаційних вимог у сфері шоу-бізнесу. Так, наприклад, подальшого вивчення та формулювання характеристик потребує професія аніматор.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Арсентьева, Г.Л., 2017. *Программа дисциплины «Мастерство ведущего-шоумена»*. [online] Доступно: <<https://kpfu.ru/pdf/portal/oop/206138.pdf>> [Дата обращения 02 августа 2021].
- Бахтин, М.М., н.г. Автор и герой в эстетической деятельности. *INfOLIO* университетская электронная библиотека. [e-book] Доступно: <[http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/2\\_7.html](http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/2_7.html)> [Дата обращения 02 августа 2021].

- Герасимова, О.А., 2006а. *Импровизация шоумена*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Герасимова, О.А., 2006б. *Мастерство шоумена*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Гоян, В., 2002. *Ведущий телепрограм*. Київ: Інститут журналістики.
- Григорьева, Е.Г., 2014. Конститутивные признаки дискурса телевизионного ток-шоу-интервью (на примере американских программ "Larry King Live" и "Larry King Special"). В: *Современные проблемы лингвистики и лингводидактики: концепции и перспективы*. Материалы Четвертой Международной научно-методической конференции. Волгоград, Россия, 30 апреля 2014 г. Волгоград: Издательство ВолГУ, с.88-93.
- Кукуруза, Н., 2010. *Майстерність ведучого*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Лэй, Э., 2010. *Харизма. Искусство производить сильное и незабываемое впечатление*. Перевод с английского. Москва: Протекст.
- Національний класифікатор України, 2010. Класифікатор професій ДК 003:2010. *Верховна Рада України. Офіційний вебпортал парламенту України. Законодавство України*. [online] Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/va327609-10#Text>> [Дата звернення 05 серпня 2021].
- Романова, Н.П., 2011. Харизма как экстраординарное свойство лидера: общие представления. *Вестник Читинского государственного университета*, 8, с.118-124.
- Сосланд, А., 1999. Харизма современного политика и как ее создавать. *Логос*, [online] 9, с.87-95. Доступно: <[http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_09/1999\\_9\\_07.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_09/1999_9_07.htm)> [Дата обращения 02 августа 2021].
- Уарова, О. и Рачковская, Л., 2019. Жанровые и языковые особенности телевизионного ток-шоу «Larry King Now». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 12, с.273-277.
- Хобракова, Д.Б., 2019. *Феномен харизмы личности: сущность и особенности*. Диссертация кандидата философских наук. Забайкальский государственный университет.
- Човганюк, М.М., 2017. *Вербалізація стратегій і тактик ввічливості в англomовному телевізійному дискурсі ток-шоу (на матеріалі програми Larry King Live)*. Автореферат кандидата філологічних наук. Запорізький національний університет.
- Bluford, A.E., 1997. *E Pluribus Barnum: The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture*. Minnesota: Univ Of Minnesota Press.
- de Courcy, E. and Jolly, M., 2020. *Empire, Early Photography and Spectacle The Global Career of Showman Daguerreotypist J.W. Newland*. [e-book] London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003104780>.
- Kunhardt, Ph.B., Jr., Kunhardt, Ph.B., III, and Kunhardt, P., W., 1995. *P. T. Barnum: America's Greatest Showman*. New York: Alfred A. Knopf.
- Kuntz, J., 2010. *A Pair of Shootists: The Wild West Story of S. F. Cody and Maud Lee*. Norman: University of Oklahoma Press
- McClure, N., 2019. *Samuel Franklin Cody and William F. Cody - Points West Online*. [online] Available at: <<https://centerofthewest.org/2019/08/16/points-west-samuel-franklin-cody/>> [Accessed 10 August 2021].
- Toulmin, V., 1997. There's No Women Like Showwomen. *National Fairground and Circus Archive*. [online] Available at: <<https://www.sheffield.ac.uk/nfca/researchandarticles/nowomenlikeshowwomen>> [Accessed 10 August 2021].

## REFERENCES

- Arsenteva, G.L., 2017. *Programma discipliny "Masterstvo vedushchego-shoumena"* [The programme of the discipline "Skills of the presenter-showman"]. [online] Available at: <<https://kpfu.ru/pdf/portal/oop/206138.pdf>> [Accessed 02 August 2021].
- Bakhtin, M.M., n.d. Avtor i eroi v esteticheskoi deiatelnosti [Author and hero in aesthetic activity]. *IN FOLIO university electronic library*. [e-book] Available at: <[http://www.infolilib.info/philol/bakhtin/2\\_7.html](http://www.infolilib.info/philol/bakhtin/2_7.html)> [Accessed 02 August 2021].
- Bluford, A.E., 1997. *E Pluribus Barnum: The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture*. Minnesota: Univ Of Minnesota Press.
- Chovhaniuk, M.M., 2017. *Verbalizatsiia stratehii i taktyk vvichlyvosti v anhlomovnomu televiziinomu dyskursi tok-shou (na materialii prohramy Larry King Live)* [Verbalisation of strategies and tactics of politeness in the English-language television discourse of talk shows (based on Larry King Live)]. Abstract of the candidate of philological sciences. Zaporizkyi natsionalnyi universytet.
- de Courcy, E. and Jolly, M., 2020. *Empire, Early Photography and Spectacle The Global Career of Showman Daguerreotypist J.W. Newland*. [e-book] London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003104780>.
- Gerasimova, O.A., 2006a. *Improvizatsiia shoumena* [Showman improvisation]. Rostov-on-Don: Feniks.
- Gerasimova, O.A., 2006b. *Masterstvo shoumena* [Showman skill]. Rostov-on-Don: Feniks.
- Grigoreva, E.G., 2014. Konstitutivnye priznaki diskursa televizionnogo tok-shou-interviu (na primere amerikanskikh programm "Larry King Live" i "Larry King Special") [Constitutive features of the discourse of television talk show interviews (on the example of the American programs "Larry King Live" and "Larry King Special")]. In: *Sovremennye problemy lingvistiki i lingvodidaktiki: kontseptcii i perspektivy* [Modern problems of linguistics and linguodidactics: concepts and perspectives]. Materials of the Fourth International Scientific and Methodological Conference. Volgograd, Russia, 30 April 2014 g. Volgograd: Izdatelstvo VolGU, pp.88-93.
- Hoian, V., 2002. *Veduchyi teleprohram* [TV presenter]. Kyiv: Instytut zhurnalistyky.
- Khobrakova, D.B., 2019. *Fenomen kharizmy lichnosti: sushchnost i osobennosti* [The phenomenon of personality charisma: essence and features]. PhD Dissertation. Zabaikalskii gosudarstvennyi universitet.
- Kukuruza, N., 2010. *Maisternist veduchoho* [The skill of the presenter]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV.
- Kunhardt, Jr., Philip, B., Kunhardt III and Kunhardt, Peter, W., 1995. *P. T. Barnum: America's Greatest Showman*. New York: Alfred A. Knopf.
- Kuntz, J., 2010. *A Pair of Shootists: The Wild West Story of S. F. Cody and Maud Lee*. Norman: University of Oklahoma Press
- Lei, E., 2010. *Kharizma. Iskusstvo proizvodit silnoe i nezabyvaemoe vpechatlenie* [The art of making a strong and unforgettable impression]. Translation from English. Moscow: Protekst.
- McClure, N., 2019. *Samuel Franklin Cody and William F. Cody - Points West Online*. [online] Available at: <<https://centerofthewest.org/2019/08/16/points-west-samuel-franklin-cody>> [Accessed 10 August 2021].
- National Classifier of Ukraine, 2010. *Klasyfikator profesii DK 003:2010* [Classifier of professions DK 003: 2010]. *Verkhovna Rada Ukrainy. Ofitsiyni vebportal parlamentu Ukrainy. Zakonodavstvo*

Ukrainy. [online] Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/va327609-10#Text>> [Accessed 05 August 2021].

Romanova, N.P., 2011. Kharizma kak ekstraordinarnoe svoystvo lidera: obshchie predstavleniia [Charisma as an extraordinary characteristic of a leader: general ideas]. *Vestnik Chitinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 8, pp.118-124.

Sosland, A., 1999. Kharizma sovremennogo politika i kak ee sozdat [The charisma of modern politics and how to create it]. *Logos*, [online] 9, pp.87-95. Available at: <[http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_09/1999\\_07.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_09/1999_07.htm)> [Accessed 02 August 2021].

Toulmin, V., 1997. There's No Women Like Showwomen. *National Fairground and Circus Archive*. [online] Available at: <<https://www.sheffield.ac.uk/nfca/researchandarticles/nowomenlikeshowwomen>> [Accessed 10 August 2021].

Uarova, O. and Rachkovskaia, L., 2019. Zhanrovye i iazykovye osobennosti televizionnogo tok-shou "Larry King Now" [Genre and linguistic features of the television talk show "Larry King Now"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 12, pp.273-277.

---

## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ШОУМЕНА КАК ПРОФЕССИЯ, ИСКУССТВО И ПРИЗВАНИЕ

Елена Хлисту́н

доктор культурологии, доцент; email: [with\\_joy@ukr.net](mailto:with_joy@ukr.net); ORCID: 0000-0002-1764-6559  
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Аннотация

**Цель статьи** – исследовать основные личностные качества, черты характера, профессиональные умения и навыки, которые определяют и формируют приоритетные требования к личности и деятельности шоумена. **Методы исследования.** Используются общенаучные и специальные методы научного познания, в частности анализа, синтеза и обобщения для формулирования выводов. Комплексное использование методологического инструментария искусствоведческого, социально-психологического и системного подходов позволило рассмотреть профессию и личность шоумена как целостную систему, которая постоянно трансформируется и адаптируется к социокультурным запросам и интересам зрителей. **Научная новизна.** Предпринята попытка систематизации основных личностных качеств, черт характера, умений и навыков, которые формируют ряд требований к профессии и личности современного шоумена. **Выводы.** Шоумен – это затейник, массовик, артист, ведущий, организатор шоу и часто одновременно организатор и руководитель шоу-бизнеса. Врожденный талант, личностные качества, черты характера и разносторонние профессиональные умения и навыки определяют приоритетные требования к личности и деятельности шоумена. Так в сценическом образе шоумена органично переплетаются визуальные, индивидуально-психологические, вербальные, событийные, коммуникативные, социальные, профессиональные и личностные составляющие, которые делают искусство шоумена наиболее приближенным к реальности и соответствующим запросам современности,

в частности меняющимся потребностям и интересам зрителей. Одной из основных характеристик успешного шоумена есть харизма как своеобразное искусство и талант, которые определяют впечатление от шоумена в глазах зрителей, что часто тесно связано с его внешними и коммуникативными качествами.

**Ключевые слова:** шоумен; харизма; умения и навыки; личностные качества; черты характера; имидж

## SHOWMAN'S ACTIVITIES AS A PROFESSION, ART, AND VOCATION

Olena Khlystun

*DSc in Cultural Studies, Associate Professor; email: with\_joy@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1764-6559  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the article** is to explore the main personal qualities, character traits, professional skills that determine and form the priority requirements for the showman and his activities.

**Research methodology.** The author of the article applies general scientific and special methods of scientific knowledge, in particular, analysis, synthesis, and generalisation, to formulate conclusions. The integrated use of methodological tools of art studies, socio-psychological and systematic approaches allowed us to consider the profession and personality of the showman as a holistic system that is constantly being transformed and adapted to the sociocultural needs of the present day and the audience. **Scientific novelty.** The article attempts to systematise the main personal qualities, character traits, and skills that form a number of requirements for the profession and personality of a modern showman. **Conclusions.** A showman is an entertainer, organiser of group activities and shows, artist, host, and often both an organiser and a manager of show business. The innate talent, personal qualities, character traits, and versatile professional skills determine the priority requirements for the showman and his activities. Thus, in the stage image of a showman visual, individual and psychological, verbal, event, communicative, social, professional, and personal components are organically intertwined, which make the showman's art the closest to reality and relevant requirements of modern times, in particular, the changing needs and interests of the audience. One of the main characteristics of a successful showman is charisma as a kind of art and talent that determines the impression of the showman in the eyes of the audience, which is often closely related to his appearance and communicative qualities.

**Keywords:** showman; charisma; abilities and skills; personal characteristics; character traits; image



DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243242

УДК 792.054

## ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЮРІЯ ЄВСЮКОВА

Любов Голубцова<sup>1а</sup>, Сергій Плуталов<sup>2а</sup><sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0002-5807-2176

<sup>2</sup> e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324<sup>а</sup> Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – розглянути та проаналізувати творчу спадщину актора театру й кіно Юрія Євсюкова. **Методи дослідження.** Історико-біографічний – для визначення основних етапів творчого зростання актора Ю. Євсюкова; хронологічний – для розкриття послідовності висвітлення творчих здобутків митця в наукових джерелах; аналітичний – під час дослідження особливостей акторського стилю Ю. Євсюкова в театральних виставах і кінострічках різних періодів. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше проаналізовано етапи становлення творчої спадщини актора Ю. Євсюкова й окреслено жанрово-стилістичні особливості його деяких ролей у театрі та в кіно. **Висновки.** У статті виокремлено важливі етапи творчої спадщини актора Ю. Євсюкова. Перший – робота в Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі, де заклалися основи його акторського стилю. Тут актор опанував арсенал традиційних засобів сценічної виразності, переважно в межах комедійного жанру. Для другого періоду характерною є співпраця з режисером О. Біляцьким, під час якої розкрилися нові грані обдарування митця, а саме здатність його психофізичного апарату до імпровізації. Третій – режисура А. Васильєва, що сприяла розвиткові навичок «текстової драматургії» та «текстової імпровізації» як форми «живого театру».

**Ключові слова:** Юрій Євсюков; творча спадщина; акторська діяльність; виконавська манера; театр

---

### Постановка проблеми

Юрій Євсюков – актор, який синтезував у своїй діяльності традиційні та сучасні тенденції сценічного втілення художнього образу. Цим зумовлена актуальність обраної теми статті, яка передбачає необхідність узагальнити досвід акторського ремесла; визначити напрацювання та накопичення різних театральних шкіл, а саме традиційної (український музично-драматичний театр) і сучасних форм, що сформувалися наприкінці 80-х років ХХ століття та репрезентують практики реалістичного, модернового та постмодернового театру й кіно.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

У наукових дослідженнях акторська діяльність Ю. Євсюкова майже не висвітлена, а відтак відомості про діяльність актора здебільшого містяться в архівних матеріалах, кінострічках, артефактах, що знаходяться в Харківському краєзнавчому музеї, Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського та інших установах. Про виконавську практику митця також йдеться у рецензіях на вистави, що проходили в Харківському академічному російському драматичному театрі імені О. С. Пушкіна, театрі юного глядача; саме вони дають змогу зрозуміти становлення творчої особистості Ю. Євсюкова.

Серед наукових статей узагальненого характеру виокремлюємо статті О. Седунової в Енциклопедії сучасної України.

Науковим підґрунтям для осмислення особливостей акторського стилю Ю. Євсюкова на різних етапах його діяльності стали праці Н. Алексеєнко (1985), Л. Варницької (1982), В. Долганова (1983), Н. Єрмакової, Ю. Нечипоренко (1993), В. Фіалка (1983), в яких наведено аналіз специфіки та суті режисерських практик 1980–1990-х рр., а також сучасних дослідників, таких як А. Аннічев (2013; 2015), О. Мусієнко (2008), М. Сакаян (2008), О. Секішова (2013), Ю. Хомайко (2013). Та власні публікації Ю. Євсюкова (2014).

**Мета статті** – проаналізувати основні етапи творчості та формування індивідуальних рис, притаманних акторській практиці Ю. Євсюкова.

### Виклад основного матеріалу

Юрій Степанович Євсюков – заслужений артист України (2007), народний артист України (2017), викладач Харківського національного університету імені І. П. Котляревського.

Народився 17 січня 1948 року в місті Улан-Уде (колишня Бурят-Монгольська АРСР, нині столиця Республіки Бурятії РФ). В акторську професію прийшов уже в зрілому віці. За свідченням Ю. Співака, студента курсу «Майстерня 55», у своїй лекції від 25.09.19. Ю. Євсюков згадував, що в самодіяльності ніколи не брав участі та й про акторську працю ніколи не мріяв. Ба більше, «театр» взагалі не подобався, оскільки вважав його штучним, нецікавим і неорганічним через «театральну» неправду. «Я загалом не любив театр. [...] В мене на першому місці як вища субстанція мистецтва музика. Потім живопис, потім проза, поезія, кіно і лише потім театр», – заявляв в інтерв'ю актор (Секишова, 2013). Згодом у подальших виступах митець наголошував на тезі, що «театр» має свої закони існування на сцені, проте далеко не всі бачать чіткий поділ між поняттями «мистецтво» та «штамп».

У 1969 році був запрошений працювати в Луганський обласний український музично-драматичний театр у ролі звукорежисера, збирався їхати на гастролі до Владивостока з мюзиклом «Сватання на Гончарівці», що був одним з найкращих репертуарних спектаклів. Ю. Євсюков згадував (за свідченнями Ю. Співака), що на одній з репетицій, у зв'язку з хворобою одного з акторів, режисер з відчаю попросив його стати на мізансцену в ролі Тимоша і сказати словоспо-

лучення «так-таки-так». Цей текст був єдиним у героя за всю виставу, але повторювався багато разів. У виконання цієї ролі актор привніс рухи, що зробили вимову тексту максимально органічною. Це сподобалося режисеру та всій трупі. Як згадував Ю. Євсюков, це було дуже комічно та в жанрі цієї вистави. Згодом Ю. Євсюков згадував, що з початку професійної кар'єри мріяв стати клоуном, а його кумиром на сцені був Юрій Нікулін. «Я любив з дитинства клеїти дурня, блазнювати, всіх веселити», – згадував Ю. Євсюков (Секишова, 2013).

Другий вихід на сцену відбувся у виставі «Циганка Аза», де актор-початківець сам виявив бажання взяти участь у виконанні однієї з епізодичних ролей. Досвід опанування акторської професії видався настільки вдалим, що в 1977 році його запросили працювати помічником режисера.

Значний вплив, як пригадував Ю. Євсюков, мала вистава «Безлюдний острів» (режисера О. Хропченка), в якій він зіграв головну роль. Ця робота стала в житті актора доленосною, оскільки остаточно визначила його вибір: спиратися на власні природні здібності, займатися самотужки в розборі ролі та знаходити завдяки цим здібностям виразні засоби сценічного втілення.

Щодо процесу опанування акторської професії Ю. Євсюков, посилаючись на методику свого учителя Анатолія Васильєва, радив: «Щоб вийти на свою природу, треба спочатку спертись на когось. Однак не на західних, а на наших, слов'янських. Але однозначно ти не будеш ні Євстигнєєвим, ні Смоктуновським. Проте спертись внутрішньо, а потім вже вийти на свого в процесі роботи» (Секишова, 2013).

Додатковим важелем акторської майстерності Ю. Євсюкова стала також його робота в театрі освітлювачем і музичним оформлювачем. Після перегляду багатьох вистав він навчився розрізняти правду та брехню на сцені, нехай і на інтуїтивному рівні. Не подобалося йому, коли актори відверто вдають почуття, не наповнюють ролі, тому багато уваги звертав на органіку як засіб «ввімкнення» акторів у роботу, а реалізацією такого «ввімкнення» для нього ставав метод спостереження.

Форми для нього були різними, здебільшого це життєві спостереження: за партнером по виставі, за зміною свого внутрішнього та зовнішнього прояву почуття, за своїм станом від впливу прослуханої музики чи від перегляду улюбленого фільму тощо. Тільки за таких умов герої у виставі не будуть схожими, кожний зі своєю родзинкою, зі своїм «життєвим» стилем.

Важливими елементами таких спостережень також були ознаки зовнішності людей, їхня хода, тембр голосу, жести, манера виражати почуття, характеристики навколишнього світу (кольорові, предметні, тактильні), особливості людських психологічних станів та їхні внутрішні причини.

У 1980 році сім'я Ю. Євсюкова переїжджає до Харкова, де працював відомий театр юного глядача під керівництвом Олександра Беляцького. Тоді Галина, дружина Ю. Євсюкова, яка була професійною акторкою, попросила чоловіка підіграти їй на пробах до ТЮГу. Творчий дебют виявився вдалим – їх обох запросили до театру.

Однією з перших вистав була комедія для старшокласників «Гуманоїд в небі мчить» О. Хмелика, де Ю. Євсюков зіграв дядю Колю, простого, завжди трохи



напідпитку чоловіка, який весь час втручається в життя школи та робить спроби розв'язати по-своєму моральні проблеми виховання підлітків.

Однією з визначних ролей цього періоду стала також роль загарбника-фашиста у виставі «Запитай колись у трав» (за мотивами п'єси українського драматурга Я. Стельмаха). В її інтерпретації режисер О. Беляцький скористався особливостями акторської гри Ю. Євсюкова, а саме віртуозним володінням умовними прийомами музично-пластичної виразності.

Вистава «Запитай колись у трав», на думку Л. Варницької (1982, с.2), «носила форму ритмопластичної дії, де не лише музика, але й пластика, світло, колір несли емоційні, сюжетні і навіть філософські навантаження. При загальній єдиній гармонії усіх виразних засобів».

Інший погляд подає Н. Алексєєнко (1985, с.2), де звертає увагу на образну палітру вистави та зазначає, що втілений образ-уособлення фашизму Ю. Євсюкова яскраво продемонстрував низьке, боягузливе, мерзотне, одним словом, усе те, що хоче заховатися на дні людської душі.

Критики Н. Єрмакова та В. Фіалко (1983, с.13) також підкреслюють, що «символ фашизму, створений Ю. Євсюковим, [...] сприймається не тільки як його узагальнення, а й в ньому простежуються ще психологічні долі тих характерів, з якими це явище асоціюється». Розумного та тонкого ворога показує актор протягом усієї дії, який чудово знається на психології людської слабкості. У своїй статті журналіст В. Долганов зазначає:

«Вміло умовляє, тобто по-доброму, і залякує, він лише один раз зривається на істеричний крик – коли розуміє, що всі його спроби марні, а знання – нікчемні, що цих людей, вихованих новим світом, йому не дано не тільки перемогти, а й зрозуміти, що вони, розстріляні, повішені, скинуті у шурфи, житимуть віки у серцях і пам'яті багатьох поколінь». (Долганов, 1983, с.3)

Власне, нагадуванням про цю істину завершується вистава. Журналіст також зазначав, що «ця вистава вдало пройшла випробування не тільки перед глядачем, а й завоювала друге місце на республіканському фестивалі театральних творів для дітей та юнацтва. Актора Ю. Євсюкова було відзначено першим дипломом "за краще виконання чоловічої ролі"» (Долганов, 1983, с.3).

Як зазначає Р. Гнатишин (1982, с.3), Ю. Євсюков у цій виставі «намагався створити складний образ дволикого звіра в людській подобі, що ставав жорстким циніком, апологетом фашизму».

Акторка Т. Петровська, яка працювала в цих виставах у партнерстві з Ю. Євсюковим, розповідала, що «від природи дуже органічний, самобутній і яскравий він актор» (Нечипоренко, 1993, с.5). Вважала, що в нього вже від початку був хист і талант до акторського мистецтва такий, що особливо навчатися і не потрібно було. Він уже прийшов до театру як вдумливий актор, який вдало аналізував персонажів, зважаючи на життєвий досвід, вносив свою органіку й шукав правди існування на сцені (Нечипоренко, 1993, с.6).

Актор Ю. Євсюков стимулював свій творчий пошук під керівництвом О. Беляцького, що відбувався на рівні інтуїції та підсвідомості, а це своєю чергою сприяло пробудженню особливостей його акторської природи, відкриттю нових

можливостей для його таланту. Специфіка праці в дитячому театрі спонукала його до імпровізації, яка вплинула на подальшу акторську долю, а також дала поштовх до спроб у режисурі, більш зрілого розуміння акторської професії.

У 1983 році режисер О. Беляцький перейшов працювати до Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка та запросив Ю. Євсюкова та його дружину. Але на цій сцені відсутність професійної освіти стала серйозною перешкодою, тому актор замислився над необхідністю отримати професійну режисерську освіту, вступивши на заочне відділення Російського театрального інституту мистецтв ім. А. В. Луначарського (нині Російський університет театрального мистецтва), за фахом «акторська майстерність» (викладачі: М. Захаров, А. Васильєв) (Євсюков, 2014, с. 418).

На лекціях, які відвідував Ю. Євсюков, народний артист, педагог Марк Захаров звертав увагу студентів на те, що «актору потрібно в сцені робити "коридори" та різкі "повороти", змінювати структуру акторського існування, тобто щоб не було прямих, довгих, сумних, діалогічних ліній, створювати живу тканину людського життя». Через рік М. Захаров передав свій курс режисеру, педагогу, заслуженому діячу мистецтв Анатолію Васильєву, котрий навчався в актриси, доктора мистецтвознавства М. Кнебель, учениці К. Станіславського, яка все своє творче життя сповідувала та розвивала метод дієвого аналізу (Євсюков, 2014, с.417).

А. Васильєв навчав студентів, «що в театрі завжди повинна бути жорстка дисципліна та самоконтроль, прагнучи до театру філософського ("театру ідей")» (Агеев, 1995, с.23). Основними складовими його творчого методу є:

- подолання психологічних структур на основі імпровізації та гротеску (за методами Всеволода Меєрхольда);
- інтелектуальний підхід: формування смаку, поетичного та філософського початку у світогляді артистів;
- філософсько-алегоричний підхід;
- підхід генетичного виявлення природи театру: захоплення архаїчними формами, ритуалами, обрядами, використання гекзаметра, захоплення ідеями поліфонічності театру, концептуальним розбором драми;
- калокагатійний підхід, що має на меті гармонійне поєднання зовнішніх і моральних чеснот, досконалість людської особистості як ідеал виховання людини; лабораторний підхід (на основі ідей Є. Гротовського) (Васильєв, 2003).

Як зазначав сам актор у своїй статті, то його вчитель А. Васильєв приділяв значну роль почуттям, хотів «виховати актора вільного, який переживає, внутрішньо відчуває, який грає структурно, усвідомлюючи, що є метою постановки; поета ролі, учасника метафоричного простору дійсності» (Євсюков, 2014, с.418). Наголошував, що актор «повинен не "грати роль", а "грати з роллю", тобто з персонажем, існувати в структурі вистави та зберігати при цьому свою індивідуальність» (Євсюков, 2014, с.417). Згадував також, що А. Васильєв постійно направляє їх до того, щоб

«...вони займалися внутрішнім світом персонажа, намагалися проживати чуже життя, не ілюструвати, не показувати, не зображати, а проживати; працювати з акторами до крику, до скандалу, ледь не до бійки, але домагалися того, що потрібно; чітко розподілити ролі,

якщо актор технічно не досить здатний, тоді потрібно всіма методами витягнути, домогтися від цього актора того, що задумано в даній акторській роботі». (Васильєв, 2003)

У 1987 році відкрився експериментальний театр-студія «Школа драматичного мистецтва» («Школа драматического искусства») під керівництвом А. Васильєва, що працював в основному як лабораторія, де режисер разом з акторами займався довгим, наполегливим і складним методологічним пошуком у царині «ігрового театру». За роки перебування актор заявив себе в резонансній роботі «Біси» за мотивами роману Ф. Достоєвського, в якому Ю. Євсюков зіграв роль Кирилова, людини, котра вважає, що за допомогою самогубства стане боголюдиною і йде на підступні плани Верховинського (Васильєв, 1995, с.94).

Ю. Євсюков згадував: «Працюючи над виставою "Шість персонажів у пошуках автора" за п'єсою Л. Піранделло, ми, студенти, зробили 800 ескерсисів!» Це був метод дієвого аналізу, який передбачав розбір п'єси за допомогою етюдів (А. Васильєв називав ці етюди ескерсисами). Виставу зіграли на численних європейських фестивалях та відзначили престижними преміями, зокрема «Призом за кращу постановку сезону» в Барселоні в 1988 році (Євсюков, 2014, с.418).

Незважаючи на великий досвід, здобутий Ю. Євсюковим, він приймає непросте рішення піти з театру «Школа драматичного мистецтва» («Школа драматического искусства») і повернутися до Харкова. Цей старт подарував йому багато різнопланових ролей у кінострічках і запрошення до режисерсько-педагогічної діяльності в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського, де продовжував розвивати художні принципи, естетику, методи роботи зі студентами, технології створення вистав, опановані під час роботи з А. Васильєвим.

Як зазначала член-кореспондент АМУ, кандидат мистецтвознавства, професор О. Мусієнко (2008, с.54), то його секрет як актора полягає в тому, що він «примудрявся поєднувати в собі глибину професійних суджень та дитячу безпосередність». Наводить, як приклад, виставу-трагікомедію «Дуже проста історія» за мотивами твору актриси, сценариста, драматурга, члена Національної спілки кінематографістів України Марії Ладо, прем'єра якої відбулася 8 березня 2008 року в Харківському державному академічному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка (режисер та автор музичного оформлення – заслужений артист України А. Бакіров). У ній Ю. Євсюков «приголомшив глядачів "одкровенням людської долі", граючи роль доброго сусіда, який опинився здатним віддати своє життя, щоб дати шанс жити іншій людині» (Мусієнко, 2008, с.55).

Вистава викликає розуміння, що актор готовий кинутися «в вогонь і в воду», настільки бурхливо проявляється його енергетика на сцені та доноситься в зал. Бореться за свою правоту, проявляє це навіть фізично, що аж червоніє і «закипає». Цей стан може виявлятися, коли рівень присвоєння запропонованих обставин і рівень проживання проходить по потрібній межі. У цій ролі чітко відображає активне мислення, яке транслюють очі, обличчя, рухи; помітна розвиненість пам'яті фізичних дій, особливо це проявляється в реакції (коли його герой випиває горілку). Знову не можна не помітити його трагікомічну побудову ролі, якою він доводить глядачів до сліз. Як аналізує М. Сакаян (2008, с.14), «це

людина з доброю душею, хоче постійно всім допомогти, а робить (ненавмисно) все тільки гірше, він є самою безгрішною людиною у п'єсі». У цьому відчувається глибокий сенс вистави. У його героя помітний характерний жест, що постійно повторюється (підтягування штанів «ледь не до вух»), і це неабияк доповнює образ персонажа. У техніці мови актора також є переваги: він використовує широкий діапазон свого голосу у відтворенні характерного голосу персонажа, знаходить і наділяє персонажа характерними лише йому звуками, намагається доносити текст чітко та голосно. Якщо порівнювати з його партнерами по сцені у цій виставі, то в нього бачимо ввічкнення в запропоновані обставини п'єси та ролі протягом усього спектаклю, він проживає кожну секунду, унаслідок чого в глядачів з'являється співпереживання до героя у тому сенсі, що він міцно приковує увагу до себе і глядачам хочеться бути разом з ним в цей момент і в цю хвилину (Сакаян, 2008, с.14).

На думку критика Ю. Хомайко (2008), роль Круглика в «Законі» В. Винниченка актор зіграв «в ексцентричній манері, що переходить місцями в клоунату, однак за всіма екстравагантними ескападами фабриканта-мільйонера простежується невлаштованість в особистому житті, трепетливе кохання до заміжньої жінки, і – додає автор, – важко не посвічувати Круглику, який переживає гострий біль від розчарування жінкою, яку він боготворив». Роль створена за допомогою образу-маски, що керується принципами сценічного гротеску. Цей метод зумовлює гіперболізацію характерних рис та умовність поведінки персонажа.

Харківський театральний критик О. Аннічев (2013, с.12) аналізував телесеріал «Пристрасті за Чапаєм», що є екранізацією книги Е. Володарського, режисера С. Щербина, і зазначав, що роль батька Івана Чапаєва, яку зіграв Ю. Євсюков, «є вдумливою роботою з проникливим, навіть трагічним, усвідомленням простим мужиком абсурдності соціальних змін, за які віддають життя його сини». Ця роль справді відкрила його як актора, котрий вправно проживає жанр трагедії. У нього багато великих планів, в яких він безперечно як живий, тому його слова про смерть синів звучать дуже болісно. У картині відзначаємо максимальну наповненість актора, який тримається до останнього заради свого єдиного живого сина Чапая, як зазначав О. Аннічев (2013).

Деякі відомі ролі в театрі: Клим («Гроші» за п'єсою «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого); Степан Бобиль («Млин щастя» за п'єсою В. Мережка «Пролетарський млин щастя»); Лопакін («Вишневий сад» А. Чехова); Йосип («Ревізор» М. Гоголя); Батько («Шестеро персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло); Лікар («Дорогоцінна Памела» Дж. Патрика) та ін.

На телебаченні та в кіно відомий за ролями в серіалах, телепроектах і фільмах, а саме: «УВС. Курс молодого бійця» (реж. В. Чичкун), «Маршрут милосердя» (реж.: О. Масленников, С. Курбанов, М. Мокрушев, Бата Недич), «Заручники страху» (реж. О. Візир), «Голий» (реж. Г. Шигаєва), «Руда фея» (реж. В. Коваленко), «Ніагара» (реж. О. Візир), «Вперед, за скарбами гетьмана!» (реж. В. Кастеллі), «Дорога на Січ» (реж. С. Омельчука), «Тупік» (реж. Г. Кохан), «День переможених» (реж. В. Ямбурський), «Маршрути долі» (реж. І. Сауткін) та багато інших (Євсюков, 2021).

**Наукова новизна.** Уперше в сучасному мистецтвознавстві досліджено етапи становлення творчої спадщини представника Харківської акторської школи

Ю. Євсюкова, розглянуто його внесок у розвиток сучасного українського театру, схарактеризовано особливості творчої манери в сценічних інтерпретаціях художніх образів, а саме: тяжіння до імпровізації, досконале володіння ритмопульсом драматичного характеру в концепції вистави, тяжіння в таких утіленнях до органічних практик, наближених до ігрових форм, пов'язаних з трансляцією універсальних життєвих смислів.

### Висновки

Вивчення сучасних українських акторських практик є актуальним для театральної науки. Такі дослідження дають змогу скласти уявлення про розвиток театального мистецтва в його регіональних вимірах, що становить підґрунтя для осучаснення теорій акторської та режисерської майстерності в узагальнених вимірах. Аналіз діяльності конкретних персоналій на етапі їх творчого становлення дає змогу визначити загальнокультурні тенденції історичного та конкретно-ситуативного плану, пов'язані як з діяльністю окремих театральних інститутів, так і актуальних для театального життя художніх ідей, естетичних ідеалів.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Агеев, В., 1995. Об Анатолии Васильеве. *Московский наблюдатель*, 3-4, с.23.
- Алексеевко, Н., 1985. Юність спалена війною. *Вільна Україна*, 100, с.3.
- Анничев, А., 2013. Приклучения Чапая в тылу врага и на фронте любви. *LiveJournal*. [online] Доступно: <<http://annichev.livejournal.com/9973.html>> [Дата звернення 28 січня 2021].
- Анничев, А., 2014. «Волки и овцы» XXI века. *Время*, 2 декабря, с.7.
- Варницька, Л., 1982. І ти запитай у трав. *Вечірній Харків*, 21 грудня, с.15-19.
- Васильев, А., 1995. Дневник (парижского) режиссера. *Искусство кино*, 18, с.94.
- Васильев, А., 2003. Школа злословия: Анатолий Васильев. [відео онлайн] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=ASPk7T9mvYA>> [Дата обращения 29 марта 2021].
- Гнатишин, Р., 1982. Недописаний вірш. *Вечірній Харків*, 20 грудня, с.3.
- Долганов, В., 1983. Є початок у подвигу і немає кінця. *Соціалістична Харківщина*, 4 лютого, с.3.
- Євсюков, Ю., 2014. Метод действенного анализа в процессе обучения студентов – будущих актеров. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, с.414-421.
- Євсюков, Ю., 2015. Биография. *Persona grata*. [online] Доступно: <<http://perta.ru/person/evsyukov>> [Дата обращения 19 марта 2021].
- Євсюков, Ю., 2021. Фильмография. *Кино-Театр. РУ*. [online] Доступу: <<https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/7739/works/>> [Дата обращения 14 мая 2021].
- Єрмакова, Н. та Фіалко, В., 1983. Значного явища значний характер. *Культура і життя*, 9, с.13.
- Мусієнко, О., 2008. Михайло Ілленко (До 60-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 1, с.54-57.
- Нечипоренко, Ю., 1993. Комісар Мегре Юрія Євсюкова. *На екранах України*, 23 квітня, с.6-8.
- Сакаян, М., 2008. Бенефіс заслуженого артиста України Ю. С. Євсюкова з нагоди його 60-річчя на сцені Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. *Прес-реліз*, 17 січня, с.14.

Седунова, О., 2017. Євсюков Юрій Степанович. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія*. [online] Доступно: <[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=17424](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=17424)> [Дата звернення 10 березня 2021].

Секишова, Е., 2013. Путь к живому театру Юрия Евсюкова. *Арт-мозаика*, 3(814).

Хомайко, Ю., 2008. Озорной Евсюков. *Нова демократія*, 25 січня.

Хомайко, Ю., 2013. Трагикомические герои Юрия Евсюкова. *Харьковские известия*, 25 января, с.18.

## REFERENCES

- Ageev, V., 1995. Ob Anatolii Vasileve [About Anatoly Vasiliev]. *Moskovskii nabliudatel*, 3-4, p.23.
- Aleksieienko, N., 1985. Yunist spalena viinoiu [Youth burned by war]. *Vilna Ukraina*, 100, p.3.
- Annichev, A., 2013. Priklucheniia Chapaia v tylu vraga i na fronte liubvi [The Adventures of Chapay behind enemy lines and on the front of love]. *LiveJournal*. [online] Available at: <<http://annichev.livejournal.com/9973.html>> [Accessed 28 January 2021].
- Annichev, A., 2014. "Volki i ovtsy" XXI veka ["Wolves and Sheep" XXI century]. *Vremia*, 2 December, p.7.
- Dolhanov, V., 1983. Ye pochatok u podvyhu i nemaie kintsia [There is a beginning in a feat and there is no end]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*, 4 February, p.3.
- Evsiukov, Iu., 2014. Metod deistvennogo analiza v protsesse obucheniiia studentov - budushchikh akterov [The method of effective analysis in the process of teaching students - future actors]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 39, pp.414-421.
- Evsiukov, Iu., 2015. Biografiia [Biography]. *Persona grata*. [online] Available at: <<http://perta.ru/person/evsyukov>> [Accessed 19 March 2021].
- Evsiukov, Iu., 2021. Filmografiia [Filmography]. *Kino-Teatr. RU*. [online] Available at: <<https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/7739/works/>> [Accessed 14 May 2021].
- Hnatyshyn, R., 1982. Nedopysanyi virsh [Unwritten poem. Evening Kharkiv]. *Vechirni Kharkiv*, 20 December, p.3.
- Khomaiko, Iu., 2013. Tragikomicheskie geroi Iurii Evsiukova [Tragicomic heroes of Yuri Evsyukov]. *Kharkovskii izvestiia*, 25 January, p.18.
- Khomaiko, Yu., 2008. Ozornoi Evsiukov [Naughty Evsyukov]. *Nova demokratiia*, 25 January.
- Musiienko, O., 2008. Mykhailo Illienko (Do 60-richchia vid dnia narodzhennia) [Mykhailo Ilyenko (To the 60-th anniversary of his birth)]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky*, 1, pp.54-57.
- Nechyporenko, Yu., 1993. Komisar Mehre Yurii Yevsiukova [Commissioner Megre Yuri Yevsyukov]. *Na ekranakh Ukrainy*, 23 April, pp.6-8.
- Sakaian, M., 2008. Benefis zasluženoho artysta Ukrainy Yu. S. Yevsiukova z nahody yoho 60-richchia na stseni Kharkivskoho derzhavnogo akademichnogo dramatychnoho teatru im. T. H. Shevchenka [Benefit of the Honored Artist of Ukraine Yu. S. Yevsyukov on the occasion of his 60th birthday on the stage of the Kharkiv State Academic Drama Theatre. T.G. Shevchenko]. *Pres-reliz*, 17 January, p.14.
- Sedunova, O., 2017. Yevsiukov Yurii Stepanovych [Yevsyukov Yuriy Stepanovych]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: elektronna versiia*. [online] Available at: <[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=17424](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=17424)> [Accessed 10 March 2021].
- Sekishova, E., 2013. Put k zhivomu teatru Iurii Evsiukova [The path to Yuri Evsyukov's live theatre]. *Art-mozaika*, 28 January, p.2.

- Sekishova, E., 2013. Put k zhivomu teatru Iurii Evsiukova [The path to the live theatre of Yuri Evsyukov]. *Art-mozaika*, 3(814).
- Varnytska, L., 1982. I ty zapytai u trav [And you ask the herbs]. *Vechernyi Kharkov*, 21 December, pp.15-19.
- Vasilev, A., 1995. Dnevnik (parizhskogo) rezhissera [Diary of a (Parisian) director]. *Iskusstvo kino*, 18, p.94.
- Vasilev, A., 2003. Shkola zlosloviia: Anatolii Vasilev [School of slander: Anatoly Vasiliev]. [video online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=ASPk7T9mvYA&>> [Accessed 29 March 2021].
- Yermakova, N. and Fialko, V., 1983. Znachnoho yavlyshcha znachnyi kharakter [Significant phenomenon is significant in nature]. *Kultura i zhyttia*, 9, p.13.

## ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЮРИЯ ЕВСЮКОВА

Любовь Голубцова<sup>1а</sup>, Сергей Плуталов<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат искусствоведения, доцент;

e-mail: [golubtsova@i.ua](mailto:golubtsova@i.ua); ORCID: 0000-0002-5807-2176

<sup>2</sup> e-mail: [si.plutalovv@gmail.com](mailto:si.plutalovv@gmail.com); ORCID: 0000-0001-9155-5324

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

### Аннотация

**Цель исследования** – рассмотреть и проанализировать творческое наследие актера театра и кино Юрия Евсюкова. **Методы исследования.** Историко-биографический – для определения основных этапов творческого роста актера Ю. Евсюкова; хронологический – для раскрытия последовательности освещения творческих достижений мастера в научных источниках; аналитический – при исследовании особенностей актерского стиля Ю. Евсюкова в театральных спектаклях и фильмах разных периодов. **Научная новизна** заключается в том, что впервые проанализированы этапы становления творческого наследия актера Ю. Евсюкова и обозначены жанрово-стилистические особенности его некоторых ролей в театре и в кино. **Выводы.** В статье выделены важные этапы творческого наследия актера Ю. Евсюкова. Первый – работа в Луганском областном академическом украинском музыкально-драматическом театре, где были заложены основы его актерского стиля. Здесь актер овладел арсеналом традиционных средств сценической выразительности, преимущественно в пределах комедийного жанра. Второй период характеризуется сотрудничеством с режиссером А. Беляцким, во время которого раскрылись новые грани дарования мастера, а именно способность его психофизического аппарата к импровизации. Третий – режиссура А. Васильева, способствующая развитию навыков «текстовой драматургии» и «текстовой импровизации» как формы «живого театра».

**Ключевые слова:** Юрий Евсюков; творческое наследие; актерская деятельность; исполнительская манера; театр

## THE FORMATION STAGES OF YURII YEVSUUKOV'S CREATIVE ACTIVITY

Liubov Holubtsova<sup>1a</sup>, Serhii Plutalov<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0002-5807-2176

<sup>2</sup> e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324

<sup>a</sup> Luhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the article** is to consider and analyse the creative heritage of theatre and film actor Yurii Yevsiukov. **Research methodology.** Historical and biographical methods are used to determine the main stages of creative growth of the actor Yu. Yevsiukov; the chronological method is applied to reveal the sequence of coverage of the artist's creative achievements in scientific sources; the analytical method is used to study the features of the acting style of Yu. Yevsiukov in theatrical performances and films of different periods. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the stages of formation of the creative heritage of the actor Yu. Yevsiukov are analysed and the genre and stylistic features of some of his roles in theatre and cinema are outlined. **Conclusions.** The article highlights important stages of the creative heritage of the actor Yu. Yevsiukov. The first period is the work at the Luhansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theatre, where the foundations of his acting style were laid. Here the actor mastered the arsenal of traditional means of stage expression, mainly within the comedy genre. The second period is characterized by collaboration with the director O. Biliatskyi, during which new facets of the artist's talent were revealed, namely, the ability of his psychophysical apparatus to improvise. The third is the period of A. Vasyliiev's directing, which contributed to the development of skills of "text drama" and "text improvisation" as a form of "living theatre".

**Keywords:** Yurii Yevsiukov; creative heritage; acting; performing style; theatre



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



DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243243

УДК 792.2:7.091.6(415)

**МЕТАНАРАТИВИ ІРЛАНДСЬКОГО ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ  
В КОНТЕКСТІ ПОСТАНОВОК Г. КІГАНА ТА Ф. КЕННОНА****Вікторія Стрельчук<sup>1а</sup>, Микола Боклан<sup>2а</sup>, Артем Позняк<sup>3а</sup>**<sup>1</sup> кандидат педагогічних наук, професор; e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829<sup>2</sup> народний артист України; e-mail: boklan1963@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7550-245X<sup>3</sup> e-mail: licum@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6308-2152<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

**Мета дослідження** – виявити тенденції розвитку постдраматичного театру в Ірландії на прикладі постановок провідних режисерів Г. Кігана та Ф. Кеннона. **Методологія дослідження.** Застосовано теоретичний метод (для узагальнення матеріалу, який проаналізовано в дослідженні з метою виокремлення основних тенденцій постдраматичного театру Ірландії); метод системного аналізу (для розгляду постдраматичного театру як системи, а також структуризації та аналізу його прийомів); метод когнітивного аналізу (для виявлення відмінностей між популярними підходами постдраматичного театру в Ірландії); метод мистецтвознавчого аналізу (для виявлення режисерської методології Г. Кігана та Ф. Кеннона); метод теоретичного узагальнення.

**Наукова новизна.** Досліджено розвиток постдраматичного театру в Ірландії на початку XXI ст.; розглянуто діяльність найвідоміших ірландських театральних компаній «Corn Exchange» та «Brokentalkers»; проаналізовано постановки, такі як «Екзамен» та «Синій хлопчик», режисерів Г. Кігана та Ф. Кеннона й виявлено специфіку підходу постдраматичного театрального мистецтва в контексті актуалізації соціальної проблематики. **Висновки.** Розвиваючи нові способи постдраматичної драматургії, ірландський театр репрезентує глибинні зміни, що відбуваються в ірландському суспільстві та культурі, а в постановках підіймаються актуальні соціальні питання, що вимагають розв'язання. У процесі дослідження виявлено, що характерними постдраматичними підходами в ірландському театрі є: розробка постановки на основі певної теми засобами акторської імпровізації; поєднання документальних текстів і свідчень учасників подій, актуальних для суспільства, у цілісну театралізовану подію. Режисура Г. Кігана та Ф. Кеннона, співзасновників і художніх керівників театральної компанії «Brokentalkers», – яскравий приклад креативного підходу, а їхні вистави відображають не тільки трансформації театральних візуальних форм, а й новаторське ставлення до соціальних проблем. Специфікою режисерського бачення є уникнення чіткого аналізу соціальної проблематики та переконливого плану її розв'язання – уникаючи замкнутості, вони кидають виклик метанаративам, що сприяє посиленню інтерпретативної активності глядача. Власним креативним підходом вони об'єднали молодих акторів для активного винайдення нових способів функціонування театру в публічному та соціальному просторі.

**Ключові слова:** ірландський театр; постдраматичний театр; Г. Кіган; Ф. Кеннон; метанаративи; суспільство; глядач

### Постановка проблеми

Відмінна реакція театральних діячів різних країн на тенденції постдраматичного театру, що розміщується на межі театру, перформансу, візуальних мистецтв, танцю та музики (за Х.-Т. Леманом), проявляється в специфіці адаптації новаторських прийомів і методів постановочного процесу.

Театр в Ірландії, відтворюючи глибинні сенси національної культури, зокрема волелюбність, культ слова та краси, став одним з ключових чинників формування культурної ідентичності країни. Традиційний ірландський театр презентував різноманітні сторони життя народу, його реальні особливості та проблеми, беручи за основу літературні першоджерела і суворо дотримуючись тексту драматичного твору. Трансформаційні процеси соціокультурної реальності кінця ХХ – початку ХХІ ст., зумовивши зміни у світовому та європейському просторі театального мистецтва, посприяли формуванню одного з найцікавіших і своєрідних творчих феноменів – ірландського постдраматичного театру, провідні представники якого щорічно представляють унікальні постановки на національних та міжнародних мистецьких фестивалях.

На сучасному етапі розвитку вітчизняного театрознавства дослідження постдраматичного театру в розмаїтті його аспектів як унікального явища театального мистецтва початку ХХІ ст. та теоретизація провідного світового досвіду режисерів-новаторів є однією з пріоритетних тем, що актуалізує дослідження проблематики постдраматичного театру в Ірландії.

154

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження, присвячені постдраматичному театру, – одні з найактуальніших у вітчизняному мистецтво- і театрознавстві. Серед останніх назвемо наукові праці, статті та публікації О. Апчел «Документальний театр у контексті сучасної культури» (2014), А. Баканурського «Українська режисура в контексті постдраматичного театру» (2010), О. Лачко «Ознаки постдраматичного театру в українській мистецькій практиці початку ХХІ століття» (2020), О. Островерх «Сучасний театр між сценографією та інсталяцією» (2011), Л. Бевзюк-Волошиної «Актор у пошуках персонажів. Постнекласичний театр» (2015) та ін., в яких автори у різних площинах розглядають проблеми постдраматизму на основі аналізу українського театального мистецтва. Проте проблематика європейського постдраматичного театру в працях вітчизняних дослідників лишається недостатньо висвітленою.

**Мета статті** – виявити тенденції розвитку постдраматичного театру в Ірландії на прикладі постановок провідних режисерів Г. Кігана та Ф. Кеннона.

### Виклад основного матеріалу

Ірландський театр тривалий час був широковідомий як літературний театр, в якому головним є драматург, режисер передає текст драматичного твору без будь-яких змін, а в репертуарі наявна незначна доля фізичного руху або новаторського дизайну (Wilmer, 2013, p.190). Протягом останніх тридцяти років ак-

цент змістився з драматичної на постдраматичну драматургію, з літературної драми на мультимедійний театр, з текстових вистав на фізичний театр, із характерних і сюжетних п'єс на постановки, засновані на зображенні, з авторських текстів п'єс до п'єс, розроблених театральними труппами або складеними з документальних свідчень і реальних джерел.

На думку Ф. О'Тула, означені театральні розробки не є специфічними характеристиками театального процесу виключно в Ірландії. Провідний ірландський театральний критик наголошує, що національний театр відреагував на тенденції, що відбуваються в усій Європі, проте унікальним є те, як ірландські театральні діячі адаптували ці новаторські методи таким чином, щоб вони відображали зміни в ірландській культурі та суспільстві (O'Toole, 2011, p.8).

На думку С. Уілмера, драматургічні зміни в ірландському театрі взаємопов'язані з культурними й економічними змінами, оскільки країна, одна з найбагатших європейських країн станом на 2007 р., до 2011 р. фактично збанкрутувала. Водночас традиційний драматичний театр, представлений такими театральними труппами, як «Театр Еббі» («Abbey Theatre»), «Гейт» («Gate») та «Друїд» («Druid»), перетворився на фізичний та мультимедійний театр з використанням специфічних постдраматичних прийомів, а багато вистав у його репертуарі присвячено актуальним економічним і соціальним проблемам. Отже, зміни в театральному мистецтві паралельні змінам соціальних умов.

У контексті специфіки дослідження проблематики постдраматичного театру вважаємо за доцільне уточнити його особливі характеристики, визначені німецьким театрознавцем, істориком і теоретиком сучасного театального мистецтва Х.-Т. Леманом. Отже, за Х.-Т. Леманом:

- на відміну від драматичного театру, в якому синтез займає центральне місце в межах художньої сцени, у постдраматичному театрі більшість видів синтезу відсутня;
- постдраматичний театр не представляє вигаданий проміжок часу в межах сцени, а замість цього демонструє час у його особливій сучасності, прогресивному характері;
- постдраматичний театр і театральна практика відмовляються від єдності драми та драматичного зображення;
- сюжет не репрезентовано в замкнутій, пов'язаній або прогресивній формі з початком, серединою та кінцем; постдраматичні театральні постановки відходять від ідеї репрезентації вигаданого й уявного світу;
- діалог втрачає центральне місце в постдраматичному театрі; навіть за умови використання драматичних текстів вони зазвичай не драматизуються, а збагачуються або використовуються як матеріал, а не як фіксована та завершена частина роботи;
- у постдраматичному театрі більше немає умовностей для театального простору та локацій – зазвичай актори обирають сцени, відмінні від авансцени або сцени з четвертою стіною, і шукають нові місця та простори, щоб розвинути й встановити новаторські стосунки актор-глядач і ситуації виступу;
- якщо в драматичному театрі актор має розчинятися в персонажі, то в постдраматичному театрі актор не стільки грає/репрезентує роль, скільки виходить на

сцену як особистість, і навіть коли уособлює вигаданого персонажа та грає якусь роль, усе одно присутній у власній фізичності та тілесності (Lehmann, 2006, p.45).

У зв'язку з розвитком постдраматичного театру в Ірландії (одними з найвідоміших театральних компаній, діяльність яких популяризується у світі, є «Corn Exchange» та «Brokentalkers») виникає залежність від мультимедійної роботи, зокрема онлайн-включення та записаних відео, зображень і звуків у постановці, а також сценографії та документальних матеріалів. Вистави зазвичай поєднують у собі різноманітні мультимедійні засоби й подекуди сприймаються як колаж театральних елементів, а не як цілісна розповідь зв'язної історії.

Однією зі специфічних властивостей постдраматичного театру є початок постановочного процесу за відсутності будь-якого тексту – постановку розробляють на основі теми або різних стимулів. Такий підхід активно використовує театральна компанія «Corn Exchange» (Corn Exchange Theatre Company), заснована в 1995 р. режисером Е. Райан. Наприклад, вистава «Вільне падіння» («Freefall»), прем'єра якої відбулася у 2009 р., була розроблена за допомогою акторської імпровізації (щоправда, в афішах сказано, що сценаристом вистави є М. Уест) на основі реальної історії жінки, яка перенесла інсульт у віці 30-ти років, постановка розкриває події, що відбувалися з чоловіком середнього віку, який після пережитого крововиливу в мозок зрозумів, що його життя закінчується (оскільки герой спантелений тим, що з ним відбувається, історія подається глядачу фрагментарно). Створена в період розпаду ірландської економіки та скандалів, пов'язаних з клерикальними зловживаннями, історія людини, що помирає, є своєрідною метафорою руйнування ірландської економіки й розладу суспільства. Режисер постановки Е. Райан використовує такий мультимедійний ефект, як відеомеппінг (актор дивиться в камеру, що проєктує на великий екран задньої частини сцени – це сприяє передачі емоцій персонажа, який дивиться на присмертного на лікарняному ліжку), а звукові ефекти для палати в лікарні й інших сцен наживо створюють актори в мікрофони, які стоять на краю сцени. Фрагменти життя головного персонажа передають відчуття заперечення жажливих речей, що відбувалися у всіх на очах та уособлюють ідею трауру за суспільством, яке помирає (Wilmer, 2013, p.192).

Другим типовим постдраматичним підходом в ірландському театрі є поєднання документальних текстів і свідчень учасників подій, актуальних для суспільства, у цілісну театралізовану подію.

Однією з всесвітньовідомих театральних компаній, постановки якої побудовані відповідно до означеного підходу, є «Brokentalkers» (Дублін) під головуванням художніх керівників Ф. Кеннона та Г. Кігана. Завдяки своєрідності творчого методу, що заснований на спільному процесі, навичках і досвіді великої та різноманітної групи учасників з різних дисциплін та професій, включно з професійними художниками, виконавцями, дизайнерами та письменниками, компанія відома як «одна з найбезстрашніших та новаторських театральних труп Ірландії» (Brokentalkers, 2020), яка розробляє оригінальні та доступні глядачу живі виступи, досліджує нові форми, що кидають виклик традиційним ідеологіям текстового театру.

Режисерські роботи Г. Кігана та Ф. Кеннона (вони є авторами сценічного тексту) вирізняються базуванням на документальних свідченнях. Наприклад, основою вистави «Синій хлопчик» (Театр Лір, Національна академія драматичного мисте-

цтва Трініті-коледжу, 2011 р.), яка присвячена темі жорстокого поводження з дітьми в індустріальних школах, що перебували під юрисдикцією релігійних орденів, є інтерв'ю з представниками організації «Right of Place» (Корк) та «Aislinn Centre» (Дублін), які працюють з дітьми, що пережили жорстоке поводження в церковних закладах, а також безпосередніми жертвами насилля (уривки цих інтерв'ю розігруються у виставі).

Режисери використовують різноманітні постдраматичні прийоми (відеокліпи, фотографії, звукозаписи, документи з історії школи, хореографічну пантоміму, гру акторів у масках) та репрезентативні стратегії, щоб максимально наблизити емоційний і втілений досвід психологічної травми внаслідок інституціонального насилля в Ірландії. Незважаючи на те що основою вистави стала ірландська історія, на думку режисерів, вона є водночас глобальною та локальною історією про зловживання владою. Г. Кіган та Ф. Кеннон позиціонують постановку як нагадування про те, що суспільство має завжди лишатися пильним щодо потенційних зловживань з боку найбільш шанованих його представників. На думку Ф. О'Тула, вистава засвідчує «наявність серйозної та послідовної альтернативи літературній драмі» (O'Toole, 2011, p.8).

У постановці поєднано хореографію (Е. Кей), живу музику (Ш. Міллар), мультимедійні ефекти (дизайнер освітлення С. Дж. Шейлс, звукорежисер Дж. Коул) та кіно (відеодизайнер К. Уотерс). П'ятеро акторів одягнуті в уніформу та маски тілесного кольору, що роблять їх «викривленими та чужорідними», стираючи індивідуальність. Вони не говорять, а лише рухаються в унісон в означеній манері – фігури схожі на маріонетки, якими маніпулюють та яких кидають, що відображає безсилля дітей перед інституціями. Назва вистави «Синій хлопчик» з'явилася через чутки про привид немовля, яке померло в Артанській індустріальній школі (Artane Industrial School) – про це розповідає співрежисер Г. Кіган безпосередньо під час вистави (він виріс неподалік від Дубліна, а його дід працював трунарем й особисто їздив в Артан, щоб виміряти труп забитого в означеній школі немовля).

На думку К. Донех'ю, вистава є одним із прикладів процесу зцілення через драматургічну механіку репрезентації в живому виконанні (Donoghue, 2018, p.579).



Віллі Уайт (Willie White) у виставі «Екзамен» («Брокенталкери», 2019) (Crawley, 2019)  
*The Examination* (Brokentalkers Theatre Company, 2019),  
performed by Willie White (Crawley, 2019)

Вистава «Екзамен» («The Examination», 2019 р.) театральної компанії «Брокенталкери» («Brokentaklers») – документальна постановка, тюремна драма з реального життя, що присвячена проблемі рівня охорони здоров'я, зокрема психічного, в ірландській та британській пенітенціарній службі. У виставі у формі театралізованого інтерв'ю, організованого та проведеного театральною компанією спільно зі школою історії Університетського коледжу Дубліна, з особами, які відбувають довічне ув'язнення, один із в'язнів просить до себе гуманного ставлення – «не як до тварини в клітці, а як до людини». Постановники вистави мізансценічно візуалізували на сцені це прохання: промінь прожектора вихоплює з темряви героя в костюмі горили, яку поневолено за письмовим столом (Crawley, 2019).

Колишній комік У. Уайт, який має особистий досвід ув'язнення, надзвичайно органічно втілює дивну рівновагу – його костюм є чимось середнім між жартом, протестом і досить незручною для гуманного суспільства проєкцією. Його образ вдало відтіняє персонаж Г. Кігана, який з'являється на сцені в шикарному костюмі, щоб поділитися ідеями Ч. Ломброзо про «природженого злочинця» (цей режисерський хід допомагає розкриттю прихованої теми вистави: людські упередження лишаються непоміченими). Схожий водночас на грубого слідчого та м'якого мучителя Г. Кіган розповідає про власний досвід: багато років тому на нього скоїли жорстокий напад члени невідомої банди, і його позиція відкриває надзвичайно гострі питання, пов'язані зі злочином та карою. Він каже про своїх нападників: «Я хочу, щоб маленькі виблюдки страждали», – на що У. Уайт відповідає: «Око за око лише лишає всіх сліпими». Глибинність режисерського задуму розкриває вдала сценографія та сценічне освітлення (С. Дод): у просторі сцени, на чорному тлі безодні освітлюється біла декорація, що нагадує за формою кристаль і виконавців. Майстерне використання відеомепінгу (відео Г. Гоурана проєктується на задню частину декорації) у постановці унаочнює систему організації роботи пенітенціарної служби, що своєю чергою має спонукати суспільство до переосмислення медичного забезпечення в'язниць, та ширше – про розуміння кари за злочин і виправлення злочинця.

Режисери майстерно поєднали біографію, соціально-політичний дискурс та захопливу театральну постановку, прагнучи надати право голосу тій частині суспільства, яку зазвичай ігнорують. Вистава «Екзамен» стала переможцем фестивалю Dublin Fringe Festival у номінаціях «Краща вистава» та «Кращий виконавець» (The Examination, 2021) і є однією з постановок, в якій Г. Кіган (Gary Keegan) та Ф. Кеннон (Feidlim Cannon) звертаються до метанаративів.

У постмодернізмі метанаративи (це поняття в науковий обіг увів Ж.-Ф. Ліотар у праці «Стан постмодерну» в 1979 р.) – великий наратив (вербальне викладення подій, що створюється оповідачем, зважаючи на заданий фінал, а його зміст не має першоджерельного сенсу, він завжди відносний і залежить від інтерпретації оповідачем подій, які описуються, а глядач може по-своєму сприймати й інтерпретувати, відповідно стаючи його автором), метаоповідання або великі оповідання, які визначаються як максимально широкі пояснювальні схеми, глобальні філософські доктрини, що становлять дискурс доби та пояснюють її сутність і «великі проєкти» (Барков и Зубков, 2018, с.6).

У власних постановках Г. Кіган та Ф. Кеннон навмисно уникають чіткого аналізу тої соціальної проблеми, що стала основою сценічного твору, прагнучи репрезентувати метанаративи, які описують не що інше, як історію людства.

### Висновки

Розвиваючи нові способи постдраматичної драматургії ірландський театр презентує глибинні зміни, що відбуваються в ірландському суспільстві та культурі, а в постановках підіймаються актуальні соціальні питання, що вимагають розв'язання. У процесі дослідження виявлено, що характерними постдраматичними підходами в ірландському театрі є:

- розробка постановки на основі певної теми засобами акторської імпровізації;
- поєднання документальних текстів і свідчень учасників подій, актуальних для суспільства, у цілісну театралізовану подію.

Режисура Г. Кігана та Ф. Кеннона, співзасновників і художніх керівників театральної компанії «Brokentalkers», – яскравий приклад другого підходу, а їх вистави відображають не лише трансформації театральних візуальних форм, а й новаторське ставлення до соціальних проблем. Специфікою режисерського бачення є уникнення чіткого аналізу соціальної проблематики та переконливого плану її розв'язання – уникаючи замкнутості, вони кидають виклик метанаративам, що сприяє посиленню інтерпретативної активності глядача. Власним креативним підходом вони об'єднали молодих акторів для активного винайдення нових способів функціонування театру в публічному та соціальному просторі.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Апчел, О.А., 2014. *Документальний театр у контексті сучасної культури*. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.
- Баканурский, А., 2010. Украинская режиссура в контексте постдраматического театра. *Курбасівські читання*, 5: Театральна режисура ХХІ ст. : метаморфози професії, с.38-52.
- Барков, С.А. и Зубков, В.И., 2018. Метанарративы: судьба научных идей в эпоху постмодерна. *Социология*, 2, с.3-8.
- Бевзюк-Волошина, Л., 2015. Актор у пошуках персонажів. Постнекласичний театр. *Міст: мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 11, с.7-12.
- Лачко, О., 2020. Ознаки постдраматичного театру в українській мистецькій практиці початку ХХІ століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, с.64-69.
- Островерх, О., 2006. Сучасний театр між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання*, 6 (1), с.45-53.
- ABOUT US, 2021. *Brokentalkers*. [online] Available at: <<https://brokentalkers.ie/about/>> [Accessed 27 May 2021].
- Crawley, P., 2019. The Examination review: No easy escapes in Brokentalkers' sly, provocative play. *Irish Times*, [online] 5 March 2019. Available at: <<https://www.irishtimes.com/culture/stage/the-examination-review-no-easy-escapes-in-brokentalkers-sly-provocative-play-1.3814859>> [Accessed 27 May 2021].

- Donoghue, K., 2018. Dramaturgical Complicity: Representing Trauma in Brokentalkers' The Blue Boy. In: Jordan, E. and Weitz, E., eds. *The Palgrave Handbook of Contemporary Irish Theatre and Performance*, pp.575-580. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-58588-2\\_40](https://doi.org/10.1057/978-1-137-58588-2_40).
- Lehmann, H.-T., 2006. *Postdramatic Theatre*. Translated: K. Jurs-Munby. London: Routledge.
- O'Toole, F., 2011. The new theatre: magical, visible, hidden. *Irish Times*, [online] 15 October 2011. Available at: <<https://www.irishtimes.com/culture/tv-radio-web/the-new-theatre-magical-visible-hidden-1.625292>> [Accessed 27 May 2021].
- The Examination, 2021. *Brokentalkers*. [online] Available at: <<https://brokentalkers.ie/portfolio/the-examination/>> [Accessed 27 May 2021].
- Wilmer, S.E., 2013. Postdramatic Theatre in a Time of Social and Cultural Change in Ireland. In: Zeltiņa, G. and Reinsone, S., eds. *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience*. Cambridge Scholars Publishing. pp.189-195.

## REFERENCES

- ABOUT US, 2021. *Brokentalkers*. [online] Available at: <<https://brokentalkers.ie/about/>> [Accessed 27 May 2021].
- Apchel, O.A., 2014. *Dokumentalniy teatr u konteksti suchasnoi kultury* [Documentary theatre in the context of modern culture]. Abstract of the dissertation of the candidate of art history. Kharkiv State Academy of Culture.
- Bakanurskij, A., 2010. Ukrainskaja rezhisura v kontekste postdramaticheskogo teatra [Ukrainian directing in the context of post-dramatic theatre]. *Kurbasivski chytannia, 5: Teatralna rezhysura XXI st.: metamorfozy profesii*, pp.38-52.
- Barkov, S.A. and Zubkov, V.I., 2018. Metanarrativy: sudba nauchnykh idei v epokhu postmoderna [Metanarratives: the fate of scientific ideas in the postmodern era]. *Sotsiologija, 2*, pp.3-8.
- Bevziuk-Voloshyna, L., 2015. Aktor u poshukakh personazhiv. Postneklasychnyi teatr [Actor in search of characters. Post-classical theater]. *Mist: mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia, 11*, pp.7-12.
- Crawley, P., 2019. The Examination review: No easy escapes in Brokentalkers' sly, provocative play. *Irish Times*, [online] 5 March 2019. Available at: <<https://www.irishtimes.com/culture/stage/the-examination-review-no-easy-escapes-in-brokentalkers-sly-provocative-play-1.3814859>> [Accessed 27 May 2021].
- Donoghue, K., 2018. Dramaturgical Complicity: Representing Trauma in Brokentalkers' The Blue Boy. In: Jordan, E. and Weitz, E., eds. *The Palgrave Handbook of Contemporary Irish Theatre and Performance*, pp.575-580. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-58588-2\\_40](https://doi.org/10.1057/978-1-137-58588-2_40).
- Lachko, O., 2020. Oznyaky postdramatynoho teatru v ukrainskii mystetskii praktytsi pochatku XXI stolittia [Signs of post-dramatic theatre in the Ukrainian artistic practice of the early 21st]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2*, pp.64-69.
- Lehmann, H.-T., 2006. *Postdramatic Theatre*. Translated: K. Jurs-Munby. London: Routledge.
- O'Toole, F., 2011. The new theatre: magical, visible, hidden. *Irish Times*, [online] 15 October 2011. Available at: <<https://www.irishtimes.com/culture/tv-radio-web/the-new-theatre-magical-visible-hidden-1.625292>> [Accessed 27 May 2021].
- Ostroverkh, O., 2006. Suchasnyi teatr mizh stsenohrafiieiu ta instaliatsiieiu [Modern theatre between scenography and installation]. *Kurbasivski chytannia, 6 (1)*, pp.45-53.
- The Examination, 2021. *Brokentalkers*. [online] Available at: <<https://brokentalkers.ie/portfolio/the-examination/>> [Accessed 27 May 2021].



Wilmer, S.E., 2013. Postdramatic Theatre in a Time of Social and Cultural Change in Ireland. In: Zeltina, G. and Reinsone, S., eds. *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience*. Cambridge Scholars Publishing, pp.189-195.

## МЕТАНАРРАТИВЫ ИРЛАНДСКОГО ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В КОНТЕКСТЕ ПОСТАНОВОК Г. КИГАНА И Ф. КЭННОНА

Виктория Стрельчук<sup>1а</sup>, Николай Боклан<sup>2а</sup>, Артем Позняк<sup>3а</sup>

<sup>1</sup> кандидат педагогических наук, профессор; e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829

<sup>2</sup> народный артист Украины; e-mail: boklan1963@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7550-245X

<sup>3</sup> e-mail: licum@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6308-2152

<sup>а</sup> Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

### Аннотация

**Цель исследования** – выявить тенденции развития постдраматического театра в Ирландии на примере постановок ведущих режиссеров Г. Кигана и Ф. Кэннона. **Методология исследования.** Применен теоретический метод (для обобщения материала, который анализируется в исследовании с целью выделения основных тенденций постдраматического театра Ирландии); метод системного анализа (для рассмотрения постдраматического театра как системы, а также структурирования и анализа его приемов); метод когнитивного анализа (для выявления различий между популярными подходами постдраматического театра в Ирландии); метод искусствоведческого анализа (для выявления режиссерской методологии Г. Кигана и Ф. Кэннона); метод теоретического обобщения. **Научная новизна.** Исследовано развитие постдраматического театра в Ирландии в начале XXI в.; рассмотрена деятельность самых известных ирландских театральных компаний «Corn Exchange» и «Brokentalkers»; проанализированы постановки, такие как «Экзамен» и «Синий мальчик», режиссеров Г. Кигана и Ф. Кэннона и выявлена специфика подхода постдраматического театрального искусства в контексте актуализации социальной проблематики. **Выводы.** Развивая новые способы постдраматической драматургии, ирландский театр стал средством репрезентации глубинных изменений, которые происходят в ирландском обществе и культуре, а в постановках поднимаются актуальные социальные вопросы, требующие решения. Исследование выявило, что характерными постдраматическими подходами в ирландском театре есть: разработка постановки на основе определенной темы средствами актерской импровизации; сочетание документальных текстов и свидетельств участников событий, актуальных для общества, в целостное театрализованное событие. Режиссура Г. Кигана и Ф. Кэннона, соучредителей и художественных руководителей театральной компании «Brokentalkers», – яркий пример иного, нового подхода, а их представления отражают не только трансформации театральных визуальных форм, но и новаторское отношение к социальным проблемам. Спецификой режиссерского видения является избежание четкого анализа социальной проблематики и убедительного плана ее решения – избегая замкнутости, они бросают вызов метанарративам, что способствует усилению интерпретативной активности зрителя. Собственным креативным

подходом они объединили молодых актеров для активного изобретения новых способов функционирования театра в публичном и социальном пространстве.

**Ключевые слова:** ирландский театр; постдраматический театр; Г. Киган; Ф. Кэннон; метанарративы; общество; зритель

## METANARRATIVES OF THE IRISH POST-DRAMATIC THEATRE IN THE CONTEXT OF THE PRODUCTIONS BY G. KEEGAN AND F. CANNON

Victoriia Strelchuk<sup>1a</sup>, Mykola Boklan<sup>2a</sup>, Artem Pozniak<sup>3a</sup>

<sup>1</sup> PhD in Education, Professor; e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829

<sup>2</sup> People's Artist of Ukraine; e-mail: boklan1963@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7550-245X

<sup>3</sup> e-mail: licum@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6308-2152

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the article** is to identify trends in the development of post-dramatic theatre in Ireland on the example of productions by leading directors G. Keegan and F. Cannon. **Research methodology.** The authors of the article applied a theoretical method (to generalise the material analysed in the study in order to highlight the main trends of post-dramatic theatre in Ireland); the method of system analysis (to consider post-dramatic theatre as a system, as well as structuring and analysing its techniques); the method of cognitive analysis (to identify the differences between the popular approaches of post-dramatic theatre in Ireland); the method of art studies analysis (to identify the director's methodology of G. Keegan and F. Cannon); the method of theoretical generalisation. **Scientific novelty.** The development of post-dramatic theatre in Ireland at the beginning of the 20th century is studied; the activities of the most famous Irish theatre companies Corn Exchange and Brokentalkers are considered; such productions as *The Examination* and *The Blue Boy* directed by G. Keegan and F. Cannon are analysed and the features of the approach of post-dramatic theatrical art in the context of the actualization of social issues are described. **Conclusions.** Developing new ways of post-dramatic drama, Irish theatre represents the profound changes that are taking place in Irish society and culture, and its productions deal with current social issues that require solution. The study reveals that typical post-dramatic approaches in Irish theatre are: the development of a production based on a specific topic by means of actor's improvisation; the combination of documentary texts and testimonies of participants in the events that are relevant to society into a holistic theatrical event. The work of co-founders and artistic directors of Brokentalkers theatre company G. Keegan and F. Cannon is a vivid example of a creative approach, and their performances reflect not only transformations of theatrical visual forms, but also innovative attitude to social issues. The special feature of the director's vision is to avoid a clear analysis of social issues and a convincing plan for its solution – by avoiding isolation, they challenge the metanarratives, which helps to increase the viewer's interpretive activity. Using their own creative approach, they brought together young actors to actively invent new ways of functioning of the theatre in public and social space.

**Keywords:** Irish theatre; post-dramatic theatre; G. Keegan; F. Cannon; metanarrative; society; spectator



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

DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243266

УДК 796.85:[791.635+792.028]

## ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО БОЮ В ТЕАТРІ ТА КІНО

Микола Юдов<sup>1а</sup>, Фадель Альмувайїл<sup>2b</sup>, Оксана Білецька<sup>3с</sup>, Іван Мандзій<sup>4d</sup><sup>1</sup> заслужений працівник культури України, доцент;

e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

<sup>2</sup> доктор філософії з педагогічних наук, доцент;

e-mail: dr.Q8tey@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-0506-1139

<sup>3</sup> кандидат культурології, доцент; e-mail: bel\_o@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1785-9607<sup>4</sup> e-mail: imandziy777@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8701-1770<sup>а</sup> Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна<sup>б</sup> Вищий інститут драматичного мистецтва, Сальмія, Кувейт<sup>с</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна<sup>д</sup> Приватне підприємство «Кіностудія Вікторія», Київ, Україна**Анотація**

**Мета дослідження** – здійснити порівняльний аналіз особливостей використання бойових мистецтв на театральній сцені та в кінематографі. **Методологія дослідження** базується на історичному, структурно-аналітичному, компаративному та мистецтвознавчому підходах. **Новизна дослідження**. Зважаючи на світову та вітчизняну сценічну та кінематографічну практику, порівняно особливості застосування в них бойових мистецтв. **Висновки**. Мистецтво сценічного бою у своїй основі ґрунтується на військових бойових мистецтвах, що підтверджують як літературні першоджерела, так і факти з біографій видатних акторів-виконавців бойових сцен у кіно. Техніка виконання сценічного бою передбачає використання прийомів з різних видів бойових мистецтв, однак на користь створення більшої виразності та забезпечення підвищення рівня безпеки для виконавців. До особливостей виконання бойових сцен у театрі можемо зарахувати обмежений простір для виконання бойових прийомів, зумовлений розмірами сценічного майданчика; домінування візуального сприйняття глядачем сцени бою фактично з єдиного ракурсу – глядацької зали; оскільки ігрова сцена бою у виставі, як правило, займає небагато часу, від виконавців не вимагають уміння досконало виконувати значний перелік прийомів сценічного бою; на постановку бойової сцени актори театру зазвичай мають значно більше репетиційного часу, ніж актори кіно; театральні актори не мають право використовувати дублі, тобто в них є лише одна спроба виконати поставлене завдання. Під час постановки бойових сцен у кінематографі здебільшого немає обмежень у просторі, сцену можна знімати в будь-якому ракурсі, а в разі невдалого виконання бойового трюку завжди можна відзняти ще один дубль, до того ж сцену можна прикрасити спецефектами та комп'ютерною графікою. У кінематографі в актора має бути чудова фізична підготовка, він має вміти користуватися значною кількістю різноманітної зброї та володіти широким діапазоном навичок з бойових мистецтв, незважаючи на той факт, що є каскадери, які здатні виконати те, що не вміє актор. Популярність актора залежить від рівня його виконавської майстерності та, зокрема, володіння мистецтвом сценічного бою.

**Ключові слова:** мистецтво сценічного бою; театральне мистецтво; кіномистецтво

© Микола Юдов, Фадель Альмувайїл, Оксана Білецька, Іван Мандзій, 2021

Надійшла 12.08.2020

### Постановка проблеми

Сучасний театр і сучасний кінематограф мають величезний досвід у створенні різноманітних видовищних форм, і в центрі цього процесу головною фігурою залишається постать актора. Саме актор є центральною дійовою особою всіх різножанрових дійств театру, кіно і телебачення. Мистецька діяльність актора театру та кіно потребує відповідних навичок, умінь і набутих професійних компетенцій. Не останнє місце у творчій діяльності актора посідає сценічний бій, що потребує кропіткої попередньої підготовки.

Сьогодні в Україні бракує фахівців-постановників сценічних боїв і професійних виконавців. Профільною підготовкою спеціалістів (акторів і режисерів-постановників) займаються в нашій країні лише три заклади вищої освіти: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний університет культури і мистецтв та Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Проте навчальний процес не передбачає опанування вузькопрофільних навичок каскадерської професії. Однак, щоб мати можливість зробити кар'єру каскадера чи постановника трюків у кіно або театрі, окрім профільної акторсько-режисерської освіти, «за словами директора Департаменту профтехосвіти МОН В'ячеслава Супруна, потрібно мати звання майстра спорту зі спортивно-трюкових напрямів: акробатики, плавання (звичайного та підводного), боротьби, автототоспорту, альпінізму, парашутного спорту тощо» (Павлюкова, 2014). Зазначимо, що лише єдина в Україні школа каскадерів на базі театру-школи «Образ» пропонує окремий спеціалізований каскадерський навчальний курс.

Натомість в Україні, окрім спеціалізованих навчальних закладів освіти, також бракує науково-дидактичного осмислення проблем фахової підготовки спеціалістів зі сценічного руху, сценічного бою, каскадерського мистецтва.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Перші письмові роботи, що збереглися до нашого часу (трактати, манускрипти та фехтбухи – книги з фехтування), присвячені техніці ведення боїв, належать до епохи Середньовіччя. У цей час найбільш рання відома європейська робота з єдиноборств – створений невідомим автором та ілюстратором твір, датований кінцем XIII сторіччя, «Вежа Фехтбух» («Tower Fechtbuch») або «Посібник з Вальпургіса» («Walpurgis Fechtbuch (MS I.33)»), відомий також під назвою «Фехтбух I.33» («Fechtbuch I.33») (<https://collections.royalarmouries.org>). Він є дуже значущим як найдавніший з відомих на сьогодні книг, присвячених мистецтву бою на мечах, що описує техніку «меч і баклер<sup>1</sup>». Головний герой – це священник (*sacerdos*), який наставляє молоду людину (*scolaris, discipulus*) у системі фехтування. Кожна сторінка розділена на дві сцени, що ілюструють різні способи захисту й оборони, намальовані чорнилом і аквареллю. Кожен рух описано латиною, але з багатьма технічними термінами, зазначеними німецькою мовою (рис.1).

<sup>1</sup> Баклер – маленький, 20–40 см в діаметрі, переважно металевий круглий щит.



Рис. 1. Фрагмент манускрипту «Фехтбух I.33» (<https://collections.royalarmouries.org>)

Fig. 1. Fragment of the manuscript "Fechtbuch I.33"

У монографії А. В. Овчиннікова «Сценічне фехтування» (2017, с.134-135) наведено розширений список середньовічних манускриптів із фехтування, техніки лицарських турнірів, володіння дворучним мечем, тесаком, кинджалом, сокирою, щитом, а також сутичок кінних лицарів. Серед них: Паулюс Хектор Майр, 1550 (Paulus Hector Mair); Ханс Тальхоффер, 1459 (Hans Talhoffer); Пітер Фолкнер, 1695 (Peter Falkner) та інші.

Майже вичерпний список відомих збережених праць з питань європейського пішого бою періоду кінця XIII – початку XVII століття можна знайти на сайті Асоціації ренесансних єдиноборств (ARMA) (Clements, 1999-2001).

У XIX столітті з'являються друковані видання, в яких закладаються теоретичні основи бойових мистецтв. Однією з таких праць став «Трактат з фехтування» італійського теоретика та майстра з фехтування Альберто Маркіоні (1847).

До провідних сучасних дослідників європейських боїв Середньовіччя та Ренесансу можна зарахувати Бартломея Валчака (2008), Ганса-Пітера Хілса (1987) та Хью Т. Найта (молодшого) (2009; 2008).

Фундаментальним доробком з питань теорії та методики сценічного руху, ведення сценічного бою радянського періоду стали праці видатного театрального педагога І. Е. Коха (1901–1979). Його навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти «Сценічне фехтування» 1948 року видання удосконалював рухову культуру студентів театральних навчальних закладів, включно з опануванням навичок сценічного бою. Понад п'ятдесят років він слугував єдиним повноцінним посібником у такій особливій сфері театральної творчості, як сценічне фехтування (Кох, 2008).

Теорія сценічного руху та пластики в СРСР почала розвиватися в часи розквіту театру та кіно, зокрема в 70–80-ті роки ХХ століття. Не одне покоління акторів на теренах СРСР і пострадянських республік виховувалося на книжках зі сценічного руху цього періоду І. Е. Коха (1970а; 1970в). Про необхідність технічної підготовки акторів до виконання бойових сцен у виставі писав Г. Елькіс (1973, с.29-31) у журналі «Український театр».

До ґрунтовних сучасних досліджень питань теорії, історії, постановочних практик сценічного бою та проблем опанування методик ведення боїв можемо зарахувати роботи А. Д. Мовшовича (2007), В. В. Кондратьєва (2009), Ю. Ю. Сенчукова (1998), Е. А. Тараса (1999), А. В. Овчиннікова (2017) та інших. До переліку персоналій сучасних українських фахівців зі сценічного бою теоретико-практичного спрямування зараховуємо В. К. Абазопуло (1986), А. О. Маслова-Лисичкіна (2014), Н. В. Майбороду (2018), Ю. О. Старостіна (2019) та інших.

Проаналізувавши історіографію предмета дослідження – сценічні бойові мистецтва, можна стверджувати, що наразі в сучасному мистецтвознавстві бракує ґрунтовного предметного вивчення особливостей використання бойових мистецтв у сценічних творах і в кінематографі.

**Мета** дослідження – здійснити порівняльний аналіз особливостей використання бойових мистецтв на театральній сцені та в кінематографі.

### Виклад основного матеріалу

166

Сценічний бій як складова акторської майстерності з'явився тільки в ХХ столітті. Проте це не є свідченням відсутності бойових сцен у виставах до цього періоду. Навпаки, вони завжди мали надзвичайно високу цінність. Подібні сцени ніколи не будуть випадковими чи неважливими у творі хорошого драматурга, адже бойова сцена є, безперечно, важливою та невід'ємною частиною вистави. У такому разі конфлікт між сторонами набуває апогею та втілюється у відкритому фізичному бойовому протистоянні. У класичних п'єсах сцени бою припадають на кульмінацію дії, яка розвертає сюжетний хід зовсім в інший бік.

А. В. Овчинніков, аналізуючи основні характеристики сценічного бою, формулює два його основних принципи:

«Дієвість та витонченість арсеналу технічних прийомів. Дієвість, – аргументує далі автор, – основа існування актора на майданчику. Та основа, яка передбачає безумовну взаємодію з партнером. [...] Дієвість – як досягнення поставленої мети. І, якщо мета персонажа здобути перемогу в поєдинку, то його дія (і фізика, і психіка) буде направлена на досягнення цієї мети з використанням максимальної кількості необхідних для цього пристосувань, тобто різноманітності технічних прийомів, що і привнесе в бій красу, але красу справжню, а не надуману. [...] Крім того, як знаємо, дія повинна бути продуктивною. Якраз продуктивність – тобто не витрачання часу даремно, на угоду псевдо виразності, [...] зробить сценічний поєдинок видовищним, динамічним, емоційним». (Овчинніков, 2017, с.7-8)

На сьогодні в театральному мистецтві застосовують сценічне фехтування та сценічний бій без зброї. У зв'язку з тим, що в театрі досить часто ставлять класичну драматургію, переважно застосовують сценічне фехтування на шпагах, рідше – фехтування на мечях.

Однією з властивостей форми бою без зброї є її різнобічність. Це, зокрема, і звичайний ляпас, товчок або удар в обличчя, а також масовий бій з використанням різних прийомів бойових мистецтв (Морозова, 1970).

З одного боку, різниця між сценічним боєм без зброї та фехтуванням полягає в наявності безпечніших технічних прийомів. Зрозуміло, що удар кулаком більш безпечний, ніж удар шпагою або шаблею. З іншого боку, тільки акторська техніка сценічного бою дає змогу поставити бій без застосування зброї на сцені. Проте ударом кулака зазвичай убити важко, хоча можна травмувати артиста (Морозова, 1970). Звідси випливає, що тут необхідно застосувати не справжні, а удавані прийоми ударів.

Основою для таких удаваних прийомів слугують прийоми ударів зі справжніх бойових мистецтв. Потрібно тільки мінімізувати (або якщо можливо, то виключити взагалі) негативні наслідки від отримання цих бойових ударів, які переважно виходять за межі допустимого на сцені. Це свідчить про те, що для сценічного бою вони мають бути обернені у форму умовного виконання.

Трансформований бойовий прийом, адаптований до сценічного бою, являє собою пластичний трюк, що базується на зоровій ілюзії. Будь-який пластичний трюк має відповідати двом нероздільним правилам. По-перше, бути максимально безпечним; по-друге, правдоподібним. В основу реалістичності трюку покладено максимальну схожість рухів умовного прийому з рухами оригінального бойового прийому, а також особливості зорового сприйняття в глядача, завдяки чому виникає можливість схвати прийоми імітації.

Імітація бою базується на тому, що здебільшого сценічний майданчик відкритий для глядачів лише з певних ракурсів. Завжди можна вибудувати мізансцену таким чином, щоб, наприклад, кулак у процесі завдання удару, візуально досягаючи цілі, насправді не досягав її, зупиняючись на відстані декількох сантиметрів, чи проходив повз неї (Морозова, 2004, с.35-39). Другою умовою забезпечення реалістичності трюку є точність реакції актора, який отримує удар. Його завдання полягає у виконанні всіх органічних рухів людини, яка насправді отримала подібний удар. Інакше кажучи, максимально переконливо імітувати отримання удару. Не менш важливу роль при цьому відіграє і швидкість удару. Завдяки цьому глядач зосереджений на результаті й не може розпізнати найменші, залишені поза увагою подробиці. Нереалістично виконані сценічні бойові трюки іноді можуть мати комічно-буфонадний вигляд, скоріше скидаючись на циркову клоунську репризу, аніж на напружено-конфліктне пластичне розгортання драматичної дії.

Однак варто зауважити, що через те, що в театрі глядач спостерігає за сценічною дією лише під певним кутом зору, усі бойові рухи мають бути більш розлогими, виразними, щоб глядач міг дуже добре побачити удар і простежити напрямок його нанесення.

Безпечним трюк може бути тільки тоді, коли він продуманий, відпрацьований і виконаний з усіма деталями.

Значною мірою ефектність фехтувальних сцен забезпечується завдяки успішному використанню захистів від ударів. Клинки зіштовхуються в повітрі та схрещуються у найрізноманітніших положеннях: удар, захист, контратака і знову нова атака. Підсилює драматизм дії, створюючи перепони в досягненні мети персонажами, ефект, коли суперники по черзі відтісняють один одного, або коли обеззброєний персонаж ухиляється від атак і миттєво підбирає втрачену зброю, після чого знову продовжується серія атак та захистів (Морозова, 2004, с.27-28).

Шпага діє доти, доки не досягне цілі. Часто удар чи укол, нанесений персонажу, стає останнім у сцені бою. Для фехтувального поєдинку характерна мінімальна кількість ударів, які досягли цілі, і водночас досить велика кількість відбитих ударів.

Найбільш привабливими для глядачів є сцени бою, де важко зрозуміти, хто стане переможцем поєдинку. Саме це тримає увагу глядача й змушує не відривати погляду від сцени.

Під час постановки сценічного бою в театрі переважають кулачні ударні техніки, тобто удари руками (Морозова, 2004, с.35-39). Удари кулаком частіше досягають цілі, ніж фехтування. Однак не завжди удар кулаком може з першого разу здолати суперника. Отож, у такому разі вирішальним є не один удар, а їх кількість, місце, куди вони попали, і сила нанесення.

На відміну від фехтування в композиційній структурі сценічного бою без зброї набагато більше ударів, що досягають цілі. Проте успішні удари чергуються з промахами або заблокованими ударами, як це відбувається і в справжньому бою. Зауважимо, що занадто велика кількість ударів, які не досягнули цілі, стає менш виразною, менш видовищною та, зрештою, нецікавою для глядача.

У театрі дуже часто спостерігаємо зростання кількості бойових прийомів, що відповідно призводить до перевантаження сцени бою зайвими прийомами. У зв'язку з цим виконавці часто наносять один одному серію влучних і дуже сильних ударів, за допомогою яких в реальному житті можна було б знешкодити суперника. Іноді виконавці помилково, прагнучи зробити сцену більш видовищною, яскравою, вдаються до затяжного бою, де від отриманих ударів не тільки не втрачають своєї боєздатності, а й навпаки, даючи відсіч, нарощують темп, різкість і силу бою. Зайвий динамізм та ефектність, надмірна кількість зайвих бойових прийомів призводять до втрати правдоподібності сцени.

Однак втратити можна не лише сценічну правдоподібність. Враховуючи специфіку рукопашного бою, є великий ризик утрати художності та естетичної міри. Г. В. Морозова зазначає:

«Коли театр опускає цю обставину, він вільно чи мимоволі перетворює сцену рукопашної боротьби в привід для демонстрації фізичного насильства і далеко не кращих рис людської натури. Разом з тим сцена бою відривається від художньої розповіді про людські долі і характери, перетворюється у вставний номер у виставі, у прикрасу дуже сумнівної якості». (Морозова, 2004, с.46)

Як не дивно, але постановка бою у виставі, де драматург пише ремарку «герої б'ються», є дуже складним завданням. У такому разі є дуже великий ризик



надмірності в кількості допустимих прийомів. Аби запобігти цьому, потрібно дотримуватися логіки сценічної дії, підпорядковуючи постановку сценічного бою правді характерів і наслідуючи логіку відносин дійових осіб.

Однією з перших вистав на українській сцені, що були щільно насичені сценами боїв, стала бурлеск-опера «Енеїда» за І. Котляревським на музику С. Бідусенка в інсценізації С. Данченка та І. Драча, яку вперше поставив у 1986 році режисер Сергій Данченко в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Постановку сценічного руху у виставі здійснив майстер спорту СРСР В. Оцупко, а сцен фехтування – В. Абазопуло (1986). Власне, у виставі, що триває 2,3 години, нараховуємо три сцени боїв (Енеїда). Перша насправді більш схожа не на бій, а на артистичну пластичну демонстрацію войовничого духу троянців, завзятості та вміння володіти зброєю (виконавці: А. Хостікоєв, Т. Оглоблін, В. Абазопуло, В. Нечипоренко та інші). Сцена триває орієнтовно три хвилини<sup>2</sup>, <sup>3</sup>. Друга – епізод бою Галеса (П. Панчук), Турна (О. Задніпровський) та вбивства Палланта (О. Богданович) – триває теж майже три хвилини<sup>4</sup>. У ній протягом пластичної дії сценічних двобоїв відбувається і словесна взаємодія, що разом рухають розвиток конфлікту п'єси. Третя фінальна сцена найбільш видовищна<sup>5</sup>. У ній б'ються Еней (А. Хостікоєв) з Турном (О. Задніпровський) на шаблях та кулаках. Однак, оскільки дію супроводжує динамічна музика (музичний керівник вистави – В. Гданський), прямі удари шаблею не досягають поранення, кулачний бій із завданням удару противнику в обличчя зі спини між ніг, а перехід до бою на мечях відбувається синхронно-симетрично, то варто зауважити, що цей фрагмент стає більш схожим на пластичний хореографічний етюд, ніж на сцену бойового протистояння. Хоча загальна кількість і хронометраж бойових сцен у виставі незначний, варто засвідчити, що вони додавали виставі загальної видовищності, динамічності та незабутності.

Вистава «Енеїда» свого часу стала культурною постановкою та не сходила зі сцени Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка до 2004 року (протягом 18 років).

Як зазначає Ірина Чужинова:

«Бурлескна поема "Енеїда" класика Івана Котляревського в українському театрі увагою не обділена. За останніх років за п'ятнадцять її зіграли на сценах Донецька, Миколаєва, Полтави, Херсона. Навіть склалася певна традиція постановки цього твору. Як виявилось, знаковий для української літератури текст органічно трансформується на масштабну костюмовану виставу зі щедрим набором національних пісень-танців, із натуралістичними атракціями батальних епізодів, серед яких на першому місці, зрозуміло, бої на шаблях, і з неосяжними можливостями для комбінування мальовничих масових

<sup>2</sup> Див. з 37:41 до 41:01 (Енеїда).

<sup>3</sup> Саме цей уривок з вистави «Енеїда» був продемонстрований виконавцями під час святкування в 1995 році 75-річчя театру. Див. з 1:47:30 до 1:50:00 (Енеїда).

<sup>4</sup> Див. з 1:38:20 до 1:41:15 (Енеїда).

<sup>5</sup> Див. з 1:53:13 до 1:54:20 (Енеїда).

сцен. Подібні "фортелі", які беззастережно подобаються публіці, працюють ще і як підсилювачі того пафосу національного самоствердження, яким по самі вінця наповнена "Енеїда"». (Чужина, 2015)

З появою кінематографу для артистів та режисерів з'явилося більше можливостей. Використання камер дало змогу відзняти дію з будь-якого ракурсу, а тому відпадала залежність від малого простору сцени. Водночас розширилися можливості для постановки бойових сцен.

Сценічний бій у кіно відрізняється від театральних різноманітним набором бойових технік, великою кількістю різних стилів бою без зброї, а також широким арсеналом різних видів зброї. Якщо в театральному закладі спектр використовуваної зброї невеликий, то кінематограф охоплює володіння всіма видами холодної та вогнепальної зброї.

Зважаючи на це, і рівень підготовки актора має бути набагато вищим. Серед необхідних навичок, якими має володіти артист, окреслимо такі: уміння фехтувати на різних типах зброї, зокрема фехтування на ножах, фехтування на дворучних мечах, сокирах, шаблях тощо, а також уміння їздити верхи, правильно користуватися всіма видами холодної зброї та майстерно застосовувати прийоми з різних бойових мистецтв.

Очевидно, що дуже мало акторів володіють широким діапазоном умінь. Саме тому у сфері кіно виникла потреба в людях, які мають досвід у виконанні трюків, яких актор не здатний втілити самостійно. Така потреба сформувала нову професію – каскадер.

Зародження кінематографу сприяло виходу на новий рівень сценічного бою. З новими можливостями з'явилася також і необхідність створення нових видовищних форм, які б привернули увагу глядачів до виду мистецтва, що було на той час новим. Сцени з дивовижними та віртуозно виконаними небезпечними для життя акробатичними трюками, видовищними постановочними боями надзвичайно швидко зробили популярним кінематограф. Саме цей чинник згодом активно посприяв зародженню нового виду мистецтва – каскадерства.

Зародження та популяризація такого жанру, як бойовик, сприяли становленню нового етапу розвитку мистецтва сценічного бою. Відбулося взаємопроникнення в постановочні бої багатьох нових прийомів. Щоб зробити бойові сцени ще більш феєричними, ефектними та драматичними, з'явилися також нові бойові мистецтва та прийоми. На сьогодні можливості сценічного бою в кіно обмежуються хіба що уявою постановника.

Для бойовика як жанру характерними рисами є такі: добре розведені сцени бою; сцени з акробатичними трюками, які вражають, драматичними погонями та видовищними спецефектами. Деякі фільми цього жанру настільки добре поєднували в собі продуманий сюжет і видовищні трюки, що дуже швидко припали до душі глядачам та набули великої популярності.

Голлівуд почав активно цікавитися різними видами бойових мистецтв і потребував агресивно-войовничих персонажів, які мали хороші фізичні дані та досконало володіли бойовими прийомами. Отож, у кінематограф виконувати такі ролі запрошували боксерів, бодибілдерів, реслерів, проте найбільше цінувалися майстри східних бойових мистецтв, адже вони мали в кадрі дуже ефектний вигляд.

Голлівудські кіностудії почали активно шукати таланти в Азії. Брюс Лі (1940–1973), всесвітньо відомий актор, режисер, продюсер і постановник боїв, зробив найбільший внесок у розвиток жанру кінобойовика. Його дуже часто називають королем кунг-фу й основоположником змішаних єдиноборств. Основним стилем Брюса Лі в кунг-фу став він-чун. Актор зробив великий вклад у популяризацію цього стилю в кінематографі (яскравим прикладом є фільм «Кулак гніву»). Цей стиль базується на бою без застосування будь-якої зброї, однак Брюс Лі добре засвоїв ведення бою на нунчаках, а згодом такі бойові мистецтва, як дзюдо та джиу-джитсу. Унаслідок цього створив джиткундо – новий стиль бою (Glover, 1976).

У 19 років Брюс Лі поїхав у США, де почав зніматися в телесеріалах, демонструючи свої вміння ведення бою. Завдяки своїй техніці він став популярним і навіть відкрив власну школу бойових мистецтв. Проте акторові не давали головну роль у повнометражному кіно. Брюс Лі повернувся до Гонконгу, де якраз набувала популярності нова кіностудія «Golden Harvest». Актору вдалося умовити директора студії дати йому головну роль у фільмі «Великий бос» (1971) за умови, що той сам ставитиме та виконуватиме різні трюки. Ризик був оправданий, і фільм вийшов успішним (Боевик "Большой босс" 1971-2017, 2017). Брюс Лі прямо-таки перевернув усі уявлення про сценічний бій у кінематографі. Глядачам з усього світу дуже сподобалися його відточені швидкі рухи та динамічні реалістичні сцени бою (Dorgan, 1980). За сприяння дирекції кіностудії Брюс Лі зняв ще два фільми («Кулак гніву» та «Вихід дракона»), які мали ще більший успіх, дали змогу молодому акторові стати зіркою світового масштабу.

Новаторство Брюса Лі як постановника боїв полягає в тому, що він розробив багато нових зв'язок і прийомів, зокрема ввів у сценічний бій дію з нунчаками. Його сцена бою з Чаком Норрісом у фільмі «Вихід дракона» (1973) не тільки стала класикою, а й протягом довгих років залишалась еталоном якості. Багато постановників трюків намагалися, якщо не створити кращу режисуру бою, то хоча б створювати наближені за рівнем майстерності бойові сцени (Ли и Норрис, 1972).

Однією з характерних рис бойових сцен Брюса Лі є те, що майже всі вони зняті загальним планом, тобто всі дії персонажів знято в повний зріст. За допомогою такого способу фільмування можна сприймати все, що відбувається на знімальному майданчику в цілому. Крім того, якщо можна було, то він уникав кліпового монтажу сцени, тому що через швидку зміну кадру в глядача немає змоги повністю роздивитися всі дії учасників.

Відточенню техніки бою та тренуванням Брюс Лі присвячував майже весь свій вільний час (Зиганьшин, 2007). Придумуючи нові рухи й удари, він раз у раз покращував свої навички кунг-фу, а також удосконалював джиткундо.

Проте життя Брюса Лі було недовгим. Помер актор у 1973 році (32 р.). На той момент він працював над фільмом «Гра смерті» (Wong Shun Leung).

Брюс Лі зміг увести східні бойові мистецтва в сценічний бій кінематографу, став широко відомим у сфері бойових мистецтв, мав велику кількість прихильників. За життя знявся в 36 фільмах. І навіть після смерті актора використання східних бойових мистецтв не втратило своєї популярності.

Всесвітньо відомому актору, режисеру та каскадеру Джекі Чану вдалося остаточно популяризувати кунг-фу. У 1971 році в 17-річному віці він почав дорослу кар'єру кіноактора та працював каскадером у фільмах з Брюсом Лі «Кулак гніву» і «Вихід дракона». У 1976 році продюсер Віллі Чан запропонував Джекі Чану зіграти у фільмі режисера Ло Вея, який був вражений фізичною підготовкою актора, тому мав на меті зробити з Джекі Чана нового Брюса Лі у фільмі «Новий кулак гніву» (Chan and Yang, 1998). Проте через відмінність між стилями ведення бою цих акторів картина вийшла провальною. Незважаючи на невдалий досвід, режисер все-таки продовжував працювати над фільмами з Джекі Чаном.

Першим успіхом актора стала картина «Змія в тіні орла». Кінофільм знятий у новому жанрі комедійного кунг-фу, що дуже приємно вразило аудиторію (Witnerstaetter, 1997). Наступним успішним фільмом став «П'яний майстер», який зробив Джекі Чана більш популярним.

У голлівудському кінематографі Джекі Чан здобув грандіозну популярність наприкінці 80-х років ХХ століття. Його фільми в жанрі комічного кунг-фу робили величезні касові збори. А фільм «Поліцейська історія – 2» отримав нагороду «за кращу хореографію». Завдяки своїм кінокартинам Джекі Чану вдалося популяризувати кунг-фу під час постановки сценічних боїв у комедії (Little and Wong eds., 1998). Окрім блискучої акторської кар'єри, він також став одним з найкращих і найвідоміших каскадерів світу. Це один з небагатьох акторів світового кіно, котрий сам виконує всі свої трюки, а іноді й дублює інших артистів під час виконання складних акробатичних прийомів. Ще він має свою команду, в якій працюють актори-каскадери різних поколінь. Заразом, спираючись на власний досвід, Джекі Чан навчає молодих каскадерів трюковій підготовці.

Нараховуємо дуже велику кількість різних трюків у виконанні Джекі Чана, більшість з яких ледь не коштувала йому життя. Під час виконання актор неодноразово калічився, унаслідок чого мав багато переломів. Так, одним з його найвідоміших трюків гонконзького періоду («Проект А», 1983 року) було падіння з 18-метрової вежі з годинником. На думку М. Бугулова, «між Чаном і землею – тільки два матерчатих навіси. Після падіння Джекі отримав травму поперекового відділу хребта, але, залишившись не надто задоволеним кадром, виконав той же трюк ще раз. Обидва дублі ввійшли в остаточний варіант картини» (Бугулов, 2019).

У фінальній сцені фільму «Поліцейська історія» (1985) герой Джекі Чана б'ється зі злочинцями в торговому центрі, стрибає на жердину, прикрашену лампочками, після чого пробиває скляну стелю. Сцена була відзнята за один дубль (без підготовки), тому й завдала акторові серйозних проблем зі здоров'ям. Попри те, що скло було бутафорським, лампочки розжарили жердину, за яку тримався Джекі Чан великими руками, унаслідок чого він отримав опіки рук, а падіння призвело до зміщення тазової кістки та ушкодження двох хребців (Бугулов, 2019).

Важливу роль під час постановки бойових сцен у кінематографі також відіграє сценічне фехтування. Є багато бойовиків на історичну та фантастичну тематику, де великий попит мають актори, які вміють фехтувати різними типами холодної зброї.

Чудовим прикладом з наявністю ефектно поставлених фехтувальних сцен є кінокартина «Маска Зорро» (1998) режисера Мартіна Кемпбелла.

Отримавши головну роль, Антоніо Бандерас з особливим завзяттям готувався до зйомок. Чотири місяці він тренувався з іспанською збірною зі шпажного фехтування. І ще декілька тижнів удосконалював свої навички верхової їзди, незважаючи на те, що в сідлі актор і без тренувань відчував себе досить упевнено. Майже всі трюки Антоніо Бандерас виконував самостійно, без дублерів-каскадерів. У фільмі актора заміняв дублер лише під час виконання одного трюку – момент погоні, коли головний герой скаче верхи на двох конях, стоячи ногами на їхніх спинах.

Навчав фехтуванню та ставив фехтувальні поєдинки Боб Андерсон – легендарний фехтувальник та хореограф. До своєї смерті у 2012 році він встиг поставити безліч бойових сцен, зокрема фехтувальних поєдинків у таких фільмах, як-от «Володарі пернів», «Пірати карибського моря», «Горець» і «Хоббіт». Він був постановником поєдинків на світлових мечах і грав роль Дарта Вейдера в «Зоряних війнах» V та VI епізодів (MariDarrell, 2018).

У фільмі також присутні сцени, де Зорро майстерно використовує батіг, що слугував йому за гнучку ударну зброю.

Український кінематограф теж не міг стояти осторонь світових тенденцій у царині кіномистецтва. У грудні 1896 року в Харкові відбувся перший публічний кінопоказ, який організував фотограф Альфред Федецький. Демонстрація кількох хронікальних сюжетів відбулася в приміщенні Харківського оперного театру (Відбувся перший публічний кіносеанс на українських землях у Харкові). Проте технічною передумовою зародження українського кінематографу ще в 1893 стала розробка інженера, механіка-винахідника, тоді ще студента Новоросійського університету в Одесі Йосипа Тимченка придатного для кінознімання та кінопроекції апарата. За два роки до братів Люм'єр Й. Тимченко здійснив перші кінозйомки – зафільмував вершників і металників списів. Українські історики В. Н. Миславський і В. Г. Гергеша (2012, с.114-115) стверджують, що «роботи над створенням "снаряду для аналізу стробоскопічних явищ" зі стрибковим механізмом було завершено до кінця 1893 року, а перша його публічна демонстрація відбулась 9 січня 1894 року на 7-у засіданні секції фізики ІХ з'їзду російських природознавців та лікарів у Москві. [...] Демонстрація [...] могла стати вирішальною датою в історії винаходу кінематографу»<sup>6</sup>. Автори наголошують (Миславський і Гергеша, 2012, с.122), що «стрибковий механізм Й. А. Тимченка, створений

<sup>6</sup> «Протягом двох років про цю демонстрацію ніхто не згадував. І лише у ті дні, коли в Росію прийшла звістка про винахід кінематографу братами Люм'єр, М. О. Любімов [1830–1897] вперше опублікував детальний опис свого експерименту, який спостерігали делегати з'їзду, у науково-популярному журналі «Науковий огляд» № 5 від 26 січня 1896» (Миславський та Гергеша, 2012, с.115). Апарат Тимченка-Любімова довгі роки зберігався у московському Політехнічному музеї (Миславський та Гергеша, 2012, с.122). Загалом в історію створення кіно поєднання апаратів Й. А. Тимченка та професора М. О. Любімова і кінескопа Й. А. Тимченка та М. Ф. Фрейденаберга ввійшли як прототипи кінематографу (Соколов, 1960, с.103-112).

у 1893 році, є, безумовно, першим у світі технічним стрибковим механізмом для переривчастої зміни зображення у "живій фотографії".

У контексті теми дослідження – вивчення особливостей сценічного бою – варто звернути увагу, що вже на етапі зародження кінематографічної техніки українські винахідники фільмували саме сцени бою. «На екрані замиготіли кавалеристи, які скачуть на конях, а потім оголені парубки, які кидали списи», – згадує в мемуарах М. Ф. Фрейденберг<sup>7</sup> (1913) подробиці спільної з Й. А. Тимченком роботи над «апаратом для відтворення рухомих картин з природи».

Також цікавим і показовим є той факт, що перший український ігровий фільм «Запорізька Січ» (1911) містив батальні сцени. Катеринославський кінооператор і кінорежисер Данило Сахненко став одним з піонерів українського кінематографу – у 1911 році в селі Лоцманська Кам'янка (передмістя Катеринослава, нині Дніпропетровська область) він зняв повнометражний німий фільм «Запорізька Січ», який створено силами першого в Україні акціонерного товариства «Південноруське етнографічне товариство Щукін, Сахненко і К» («Южнорусское этнографическое акционерное общество Щукин, Сахненко и К»). За словами Валентини Слободи, голови Дніпропетровського відділення Національної спілки кінематографістів України, люди дізналися про те, що в тодішньому Катеринославі хочуть знімати фільм, з видання київської газети того часу «Засів» від 30 вересня 1911 року. У ній повідомлялося:

«Відома кінематографічна фірма братів Пате хоче випустити картину "Напад татар на Запорізьку Січ". Щоб ця картина мала справжній вигляд, фірма хоче улаштувати показний бій на березі Дніпра, на місці бувшої Січі. [...] На березі було створено курінь, хати і тини. Мало не половину селян села, потомків справжніх січовиків, майже півтисячі, було запрошено для участі "в бою". За спогадами старожилів, зйомки проходили так: всі стоять перед камерою. Сахненко кричить: "Біжить!" – всі біжать. – "Падайте!" – всі падають. – "Умирайте!" – всі починають корчитися у смертних муках». (Першому в історії кіно українському ігровому фільму виповнилося 100 років, 2011)

Звісно, що за 100 з лишком років в українському кінематографі багаторазово фільмували батальні сцени, основу яких складали різнопланові постановочні сценічні бої. Довгий час вітчизняне кіно асоціювалося з радянським чи російським кінематографом. Однак від подій 2014 року ситуація змінилася – українські режисери почали створювати свій український продукт. Вагомою видовищною складовою в них стали батальні сцени та бойові поєдинки. Серед інших за високоякісним рівнем постановки бойових сцен варто відзначити такі фільми, як «Незламна»<sup>8</sup> (2015), «Сторожова застава» (2017), «Кіборги» (2017), «Король Данило» (2018), «Захар беркут» (2019), «Черкаси» (2020).

<sup>7</sup> Мойсей Пилипович (Михайло Федорович) Фрейденберг (1858–1920) – російський винахідник, повітроплавець, журналіст, видавець. Один з винахідників кінетоскопу та розробник першої автоматичної телефонної станції.

<sup>8</sup> Останній українсько-російський історико-драматичний бойовик про події Другої світової війни, зйомки якого розпочато ще до війни на Донбасі.

**Новизна дослідження.** З огляду на наведені вище факти й унаслідок здійсненого аналітичного осмислення визначено особливості використання бойових мистецтв у театральній і кінематографічній практиці, що послугувало для окреслення нижчезазначених висновків.

### Висновки

Сценічний бій як мистецтво бере свій початок ще з античних часів. У всі часи люди з відвертим зацікавленням і захватом спостерігали за поєдинками та постановочними позиційними виступами бійців, які демонстрували свою майстерність володіння бойовими мистецтвами. Мистецтво постановочних, показових боїв постійно змінювалося, ставлячи за мету завоювати любов і прихильність публіки. Згодом воно стало невід'ємною складовою театрального та кіномистецтва.

Логічно, що мистецтво сценічного бою в основі ґрунтується на справжніх бойових мистецтвах. Власне, це підтверджують як літературні першоджерела, так і біографії видатних акторів-виконавців бойових сцен у кіно.

Порівнюючи бойові сцени в сучасному театрі та кіно, можна простежити певні відмінні особливості роботи актора над виконанням бойових сцен: у театральних бойових сценах актори обмежені простором, працюючи переважно на один видовий ракурс; оскільки сцена бою у виставі, як правило, займає не так багато часу, від виконавців не вимагають уміння виконувати значний перелік прийомів сценічного бою; на постановку бойової сцени актори театру зазвичай мають значно більше репетиційного часу, ніж актори кіно; театральні актори не мають право виконувати дублі, у них є лише одна спроба виконати поставлене завдання.

На відміну від театру у сфері кіномистецтва є набагато більше можливостей. Під час постановки бойових сцен у постановників здебільшого немає обмежень у просторі, сцену можна знімати в будь-якому ракурсі, а якщо в процесі фільмування виникне незапланована ситуація, завжди можна зробити ще один дубль, до того ж бойову сцену можна прикрасити спецефектами та комп'ютерною графікою. Однак в актора має бути чудова підготовка, він має вміти користуватися великою кількістю різноманітної зброї та володіти широким діапазоном навичок з бойових мистецтв, незважаючи на той факт, що є каскадери, які можуть виконати те, на що актор не здатний. Адже популярність актора залежить від рівня його майстерності.

Схарактеризувавши стилі сценічного бою, можемо відзначити, що за основу взято прийоми з різних видів бойових мистецтв, усі удари та захвати, техніка виконання яких була змінена на користь більшої виразності та підвищення рівня безпеки. Саме тому ураження від застосування подібних прийомів зведені до мінімуму чи повністю виключені.

Варто зауважити, що сучасна вітчизняна дослідницька діяльність необґрунтовано обходить увагою роль і місце сценічного бою в розвитку постановочних реконструктивних дійств силами військово-історичних товариств, що нині набувають усе більшої популярності в Україні та світі. Цей аспект може стати предметом подальших культурно-мистецьких досліджень.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Боевик "Большой босс" 1971-2017, 2017. [відео онлайн] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=dqvLarkPTFg>> [Дата обращения 15 апреля 2020].
- Бугулов, М., 2019. Великолепный: 6 самых эффектных трюков Джеки Чана. *КиноРепортер*, [online] 7 апреля 2019. Доступно: <<https://kinoreporter.ru/velikolepnyj-6-samyh-effektnyh-trjukov-dzheki-chana/>> [Дата обращения 15 апреля 2020].
- Відбувся перший публічний кіносеанс на українських землях у Харкові. *Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського*. [online] Доступно: <<http://www.nbuv.gov.ua/node/4477>> [Дата звернення 10 квітня 2020].
- Елькіс, Г., 1973. Сценічний бій як засіб пластичної виразності. *Український театр*, 4, с.29-31.
- Енеїда | Театр ім. І. Франка, 1986. *Галерея*. [online] Доступно: <<http://ft.org.ua/ua/performance/eneida>> [Дата звернення 10 квітня 2020].
- Енеїда. [відео онлайн] Доступно: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_labefLAQII](https://www.youtube.com/watch?v=_labefLAQII)> [Дата звернення 10 квітня 2020].
- Зиганьшин, Р.М., 2007. Философ Брюс Ли. В: *Философии восточно-азиатского региона и современная цивилизация*. XII Всероссийская конференция. Информационные материалы. Москва: ИДВ РАН, с.156-161.
- Кондратьев, В.В., 2009. *Боевое ремесло*. Санкт-Петербург: Крылов.
- Кох, И.Э., 1970а. *Основы сценического движения*. Москва: Искусство. Часть 1.
- Кох, И.Э., 1970б. *Основы сценического движения*. Москва: Искусство. Часть 2.
- Кох, И.Э., 2008. *Сценическое фехтование*. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУП. [online] Доступно: <[http://teatrsemya.ru/dir/aktjorskoe-masterstvo/scenicheskoe-dvizhenie/kokh\\_i/13-1-0-25](http://teatrsemya.ru/dir/aktjorskoe-masterstvo/scenicheskoe-dvizhenie/kokh_i/13-1-0-25)> [Дата обращения 15 апреля 2020].
- Ли, Б. и Норрис, Ч., 1972. "Путь дракона". [відео онлайн] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=I2UeJU-bj1I>> [Дата обращения 15 апреля 2020].
- Майборода, Н.В., 2018. Професіоналізація каскадерського мистецтва в США (1900–1960 рр.): історична ретроспектива. *Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство»*, [e-journal] 39, с.42-49. 10.31866/2410-1176.39.2018.153651.
- Маслов-Лисичкін, А.О., 2014. Витоки сучасного каскадерського мистецтва і творчість перших акторів-каскадерів німого кіно. *Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство»*, [online] 30, с.56-61. Доступно: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim\\_myst\\_2014\\_30\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2014_30_11) [Дата звернення 10 квітня 2020].
- Миславский, В.Н. и Гергеша, В.Г., 2012. *Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях*. Харьков: Фактор.
- Мовшович, А.Д., 2007. *Сценическое фехтование. Двигательные действия актера и батальная режиссура*. [online] Доступно: <<https://lib.rucont.ru/efd/152921>> [Дата обращения 15 апреля 2020].
- Морозова, Г.В., 1970. *Сценический бой (фехтование и пластические трюки в спектакле)*. Москва: Искусство.
- Морозова, Г.В., 2004. *Сценический бой*. Москва: Всероссийский Центр Художественного Творчества.
- Овчинников, А.В., 2017. *Сценическое фехтование*. Петрозаводск: Версо.
- Павлюкова, Є., 2014. Рідкісні професії: каскадери отримують від \$ 1500, але жінкам в їх ряди пробитися складно. *Сьогодні*, [online] 16 вересня 2014. Доступно: <<https://www>>



segodnya.ua/ua/lifestyle/psychology/redkie-professii-kaskadery-poluchayut-ot-1500-no-zhenshchinam-v-ih-ryady-probitsya-slozhno-552563.html> [Дата звернення 10 квітня 2020].

Першому в історії кіно українському ігровому фільму виповнилося 100 років, 2011. *Obozrevatel*, [online] 14 жовтня 2011. Доступно: <<https://www.obozrevatel.com/news/pershomu-v-istorii-kino-ukrainskomu-igrovomu-filmu-vipovnilosya-100-rokiv.htm>> [Дата звернення 10 квітня 2020].

Сенчуков, Ю.Ю., 1998. *Искусство пресечения боя*. Москва: Современное Слово.

Старостін, Ю.О., 2019. Сценічний рух як складова професійної підготовки актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, [e-journal] 24, с.75-78. 10.34026/1997-4264.24.2019.183908

Тарас, Е.А., 1999. *Техника боевого фехтования*. Минск. Часть 4. Фехтование шпагой.

*Театру Франка – 75 років*. [відео онлайн] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hr3OXhNeqJ8>> [Дата звернення 10 квітня 2020].

Фрейденберг, М.Ф., 1913. *Воспоминания*. Рукопис. Центральный музей связи. 250 ед. хр. 1904-1920. В: Соколов, И.В., 1960. *История изобретения кинематографа*. Москва: Искусство, с.110-111.

Чужинова, І., 2015. Маятник життя. *День*, [online] 18 лютого 2015. Доступно: <<http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mayatnyk-zhyttya>> [Дата звернення 10 квітня 2020].

Chan, J. and Yang, J., 1998. *I Am Jackie Chan: My Life in Action*. New York: Ballantine Books.

Clements, J., 1999-2001. Historical European Martial Arts & Fencing Texts. *The Association for Renaissance Martial Arts*. [online] Available at: <<http://www.thearma.org/ManuscriptListPre1650.html#.XyhtECgzblU>> [Accessed 29 May 2020].

Dorgan, M., 1980. *Bruce Lee's Toughest Fight. EBM Kung Fu Academy*. [online] Available at: <[www.kungfu.net/brucelee](http://www.kungfu.net/brucelee)> [Accessed 29 May 2020].

Fencing manual known as the "Tower Fechtbuch", late 13th century. *Royal Armouries: Collections*. [online] Available at: <<https://collections.royalarmouries.org/archive/rac-archive-391002.html>> [Accessed 29 May 2020].

Glover, J.R., 1976. *Bruce Lee Between Win Chun and Jeet Kune Do*. Unspecified vendor.

Hils, H.-P., 1987. *Gladiatoria: Über drei Fechthandschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*. *Codices manuscript*, 13.

Knight, H.T., 2008. *The Gladiatoria Fechtbuch: A Fifteenth-Century German Fight Book*. Lulu.

Knight, H.T., 2009. *The Ambraser Codex by Master Hans Talhoffer*. Lulu.

Little, J.R. and Wong, C.F. eds., 1998. *Jackie Chan: The Best of Inside Kung-Fu*. Lincolnwood: McGraw-Hill.

Marchionni, A., 2018. *Trattato di scherma. Sopra un nuovo sistema di giunco misto di scuola italiana e francese*. Editore: Forgotten Books.

MariDarrell, 2018. За кадром: Маска Зорро. *Pikabu*. [online] Доступно: <[https://pikabu.ru/story/za\\_kadrom\\_maska\\_zorro\\_6023120](https://pikabu.ru/story/za_kadrom_maska_zorro_6023120)> [Дата обращения 15 апреля 2020].

Walczak, Bartłomiej, 2008. "Judicial Armoured Dagger Combat of Gladiatoria and KK 5013." *Masters of Medieval and Renaissance Martial Arts*. Ed. Jeffrey Hull. Boulder. CO: Paladin Press

Witterstaetter, R., 1997. *Dying for Action*. New York: Grand Central Publishing.

Wong, Sh.L. *Bruce Lee and his friendship with Wong Shun Leung*. [online] Available at: <<http://www.wongvingtsun.co.uk/wslbl.htm>> [Accessed 29 May 2020].

## REFERENCES

- Boevik "Bolshoj boss" 1971-2017* [Action "Big Boss" 1971-2017], 2017. [video online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=dqvLarkPTfg>> [Accessed 15 April 2020].
- Bugulov, M., 2019. Velikolepnyj: 6 samyh jeffektnyh trjukov Dzheki Chana [Magnificent: 6 most spectacular tricks of Jackie Chan]. *KinoReporter*, [online] 7 April 2019. Available at: <<https://kinoreporter.ru/velikolepnyj-6-samyh-effektnyh-trjukov-dzheki-chana/>> [Accessed 15 April 2020].
- Chan, J. and Yang, J., 1998. *I Am Jackie Chan: My Life in Action*. New York: Ballantine Books.
- Chuzhynova, I., 2015. Maiatnyk zhyttia [Life pendulum]. *Den*, [online] 18 February 2015. Available at: <<http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mayatnyk-zhyttya>> [Accessed 10 April 2020].
- Clements, J., 1999-2001. Historical European Martial Arts & Fencing Texts. *The Association for Renaissance Martial Arts*. [online] Available at: <<http://www.thearma.org/ManuscriptListPre1650.html#XyhtECgzbiU>> [Accessed 29 May 2020].
- Dorgan, M., 1980. *Bruce Lee's Toughest Fight. EBM Kung Fu Academy*. [online] Available at: <[www.kungfu.net/brucelee](http://www.kungfu.net/brucelee)> [Accessed 29 May 2020].
- Elkis, H., 1973. Stsenichniy bii yak zasib plastychnoi vyraznosti [Stage combat as a means of plastic expression]. *Ukrainskyi teatr*, 4, pp.29-31.
- Eneida* [Eneida]. [video online] Available at: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_la6efLAQII](https://www.youtube.com/watch?v=_la6efLAQII)> [Accessed 10 April 2020].
- Eneida | Teatr im. I. Franka, 1986. *Halereia* [Gallery]. [online] Available at: <<http://ft.org.ua/ua/performance/eneida>> [Accessed 10 April 2020].
- Fencing manual known as the "Tower Fechtbuch", late 13th century. Royal armouries: Collections*. [online] Available at: <<https://collections.royalarmouries.org/archive/rac-archive-391002.html>> [Accessed 29 May 2020].
- Frejdenberg, M.F., 1913. *Vospominanija. Rukopis. Centralnyj muzej svjazi. 250 ed. hr. 1904-1920* [Memories. Manuscript. Central Museum of Communications. 250 units xp. 1904-1920]. In: Sokolov, I.V., 1960. *Istorija izobretenija kinematografa* [History of the invention of cinema]. Moscow: Iskusstvo. pp. 110-111.
- Glover, J.R., 1976. *Bruce Lee Between Win Chun and Jeet Kune Do*. Unspecified vendor.
- Hils, H.-P., 1987. Gladiatoria: Über drei Fechthandschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts [About three handwritten letters from the first half of the 15th year]. *Codices manuscript*, 13.
- Knight, H.T., 2008. *The Gladiatoria Fechtbuch: A Fifteenth-Century German Fight Book*. Lulu.
- Knight, H.T., 2009. *The Ambraser Codex by Master Hans Talhoffer*. Lulu.
- Koh, I.Je., 1970a. *Osnovy scenicheskogo dvizhenija* [Basics of stage movement]. Moscow: Iskusstvo. Part 1.
- Koh, I.Je., 1970b. *Osnovy scenicheskogo dvizhenija* [Basics of stage movement]. Moscow: Iskusstvo. Part 2.
- Koh, I.Je., 2008. *Scenicheskoe fehtovanie* [Stage fencing]. St. Petersburg: Izdatelstvo SPbGUP. [online] Available at: <[http://teatrsemya.ru/dir/aktjorskoe\\_masterstvo/scenicheskoe\\_dvizhenie/kokh\\_i/13-1-0-25](http://teatrsemya.ru/dir/aktjorskoe_masterstvo/scenicheskoe_dvizhenie/kokh_i/13-1-0-25)> [Accessed 24 April 2020].
- Kondratev, V.V., 2009. *Boevoe remeslo* [Combat craft]. St. Petersburg: Krylov.
- Li B. and Norris C., 1972. "Put' drakona" ["The Dragon's Way"]. [video online] Available at <<https://www.youtube.com/watch?v=I2UeJU-bj1I>> [Accessed 15 April 2020].

- Little, J.R. and Wong, C.F. eds., 1998. *Jackie Chan: The Best of Inside Kung-Fu*. Lincolnwood: McGraw-Hill.
- Maiboroda, N.V., 2018. Profesionalizatsiia kaskaderskoho mystetstva v SShA (1900-1960 rr.): istorychna retrospektyva [Professionalization of stunt art in the United States (1900-1960): a historical retrospective]. *Visnyk KNUKIM. Serii "Mystetstvoznavstvo"*, [e-journal] 39, pp.42-49. 10.31866/2410-1176.39.2018.153651.
- Marchionni, A., 2018. *Trattato di scherma. Sopra un nuovo sistema di giunco misto di scuola italiana e francese*. Editore: Forgotten Books.
- MariDarrell, 2018. Za kadrom: Maska Zorro [Behind the scenes: Mask of Zorro]. *Pikabu*. [online] Available at: <[https://pikabu.ru/story/za\\_kadrom\\_maska\\_zorro\\_6023120](https://pikabu.ru/story/za_kadrom_maska_zorro_6023120)> [Accessed 15 April 2020].
- Mislavskij, V.N. and Gergesha, V.G., 2012. *Mehanik-izobretatel Iosif Timchenko v dokumentah i vospominanijah* [Mechanic-inventor Iosif Timchenko in documents and memoirs]. Kharkiv: Faktor.
- Morozova, G.V., 1970. *Scenicheskij boj (fehtovanie i plasticheskie trjuki v spektakle)* [Scenic combat (fencing and plastic tricks in the play)]. Moscow: Iskusstvo.
- Morozova, G.V., 2004. *Scenicheskij boj* [Scenic combat]. Moscow: Vserossijskij Centr Hudozhestvennogo Tvorchestva.
- Movshovich, A.D., 2007. *Scenicheskoe fehtovanie. Dvigatelnye dejstvija aktera i batalnaja rezhissura* [Stage fencing. Motor actions of the actor and battle direction]. [online] Available at: <<https://lib.rucont.ru/efd/152921>> [Accessed 15 April 2020].
- Ovchinnikov, A.V., 2017. *Scenicheskoe fehtovanie* [Stage fencing]. Petrozavodsk: Verso.
- Pavliukova, Ye., 2014. Ridkisini profesii: kaskadery otrymuiut vid \$ 1,500, ale zhinkam v yikh riady probytysia skladno [Rare professions: stuntmen get \$ 1,500, but women in the row can make their way smoothly]. *Sohodni*, [online] 16 September 2014. Available at: <<https://www.segodnya.ua/ua/lifestyle/psychology/redkie-professii-kaskadery-poluchayut-ot-1500-no-zhenshchinam-v-ih-ryady-probitsya-slozhno-552563.html>> [Accessed 10 April 2020].
- Pershomu v istorii kino ukrainskomu ihrovomu filmu vypovnylosia 100 rokiv [The first in the history of cinema, the Ukrainian game film, has become 100 years old]. 2011. *Obozrevatel*, [online] 14 October 2011. Available at: <<https://www.obozrevatel.com/news/pershomu-v-istorii-kino-ukrainskomu-igrovomu-filmu-vipovnylosya-100-rokiv.htm>> [Accessed 10 April 2020].
- Senchukov, Ju.Ju., 1998. *Iskusstvo presechenija boja* [The art of suppressing combat]. Moscow: Sovremennoe Slovo.
- Starostin, Yu.O., 2019. Stsenichni rukh yak skladova profesiinoi pidhotovky aktora [Stage movement as a component of professional training of the actor]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*, [e-journal] 24, pp.75-78. 10.34026/1997-4264.24.2019.183908.
- Taras, E.A., 1999. *Tehnika boevogo fehtovanija* [Combat fencing technique]. Minsk. Part 4. *Fehtovanie shpagoj* [Fencing with a sword].
- Teatru Franka – 75 rokiv* [Franks Theater is 75 years old]. [video online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hr3OXhNeqJ8>> [Accessed 10 April 2020].
- Vidbuvsia pershyi publichnyi kinoseans na ukrainskykh zemliakh u Kharkovi [The first public film show on the Ukrainian lands near Kharkiv has been brought up]. *Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho*. [online] Available at: <<http://www.nbu.gov.ua/node/4477>> [Accessed 15 April 2020].

- Walczak, Bartłomiej, 2008. "Judicial Armoured Dagger Combat of Gladiatoria and KK 5013." *Masters of Medieval and Renaissance Martial Arts*. Ed. Jeffrey Hull. Boulder, CO: Paladin Press.
- Witterstaetter, R., 1997. *Dying for Action*. New York: Grand Central Publishing.
- Wong, S.L. *Bruce Lee and his friendship with Wong Shun Leung*. [online] Available at: <<http://www.wongvingsun.co.uk/wslbl.htm>> [Accessed 29 May 2020].
- Ziganshin, R.M., 2007. *Filosof Brjus Li* [Philosopher Bruce Lee]. In: *Filosofii vostochno-aziatskogo regiona i sovremennaja civilizacija*. XII Vserossijskaja konferencija. Informacionnye materialy [Philosophies of the East Asian Region and Modern Civilization]. Moscow: IDV RAN, pp.156-161.

## ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО БОЯ В ТЕАТРЕ И КИНО

Николай Юдов<sup>1а</sup>, Фадель Альмуваил<sup>2b</sup>, Оксана Белецкая<sup>3с</sup>, Иван Мандзий<sup>4d</sup>

<sup>1</sup> заслуженный работник культуры Украины, доцент;

e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

<sup>2</sup> доктор философии в области педагогических наук, доцент;

e-mail: dr.Q8tey@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-0506-1139

<sup>3</sup> кандидат культурологии, доцент;

e-mail: be\_l\_o@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1785-9607

<sup>4</sup> e-mail: imandziy777@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8701-1770

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

<sup>б</sup> Высший институт драматического искусства, Сальмия, Кувейт

<sup>с</sup> Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

<sup>д</sup> Частное предприятие «Киностудия Виктория», Киев, Украина

### Аннотация

**Цель исследования** – осуществить сравнительный анализ особенностей использования боевых искусств на театральной сцене и в кинематографе. **Методология исследования** базируется на историческом, структурно-аналитическом, компаративном и искусствоведческом подходах. **Новизна исследования.** Исходя из мировой и отечественной сценической и кинематографической практик, осуществлен сравнительный анализ особенностей применения в них боевых искусств. **Выводы.** Искусство сценического боя в своей основе базируется на военных боевых искусствах, что подтверждается как литературными первоисточниками, так и фактами из биографий выдающихся актеров-исполнителей боевых сцен в кино. Техника исполнения сценического боя предполагает использование приемов из разных видов боевых искусств, однако в пользу создания большей выразительности и обеспечения повышенного уровня безопасности для исполнителей. К особенностям выполнения боевых сцен в театре можно отнести ограниченное пространство для выполнения боевых приёмов, что обусловлено размерами сценической площадки; доминирование визуального восприятия зрителем сцены боя фактически с одного ракурса – из зрительного зала; поскольку игровая сцена боя в спектакле, как правило, занимает немного времени, то от исполнителей не требуется умение в совершенстве выполнять

значительный перечень приемов сценического боя; на постановку боевой сцены актеры театра обычно имеют гораздо больше репетиционного времени, чем актеры кино; театральные актеры не имеют права на использование дублей, а лишь одну попытку для достижения поставленной задачи. При постановке боевых сцен в кинематографе чаще нет ограничений в размере пространства, фрагмент можно снимать с любого ракурса, а при неудачном выполнении боевого трюка всегда можно снять еще один дубль, к тому же сцену можно украсить спецэффектами и компьютерной графикой. В кинематографе актер должен иметь прекрасную физическую подготовку, уметь пользоваться большим количеством разнообразного оружия и обладать широким диапазоном навыков боевых искусств, несмотря на то, что существуют каскадеры, способные выполнить то, что не умеет актер. Популярность актера зависит от уровня его исполнительского мастерства и, в частности, владения искусством сценического боя.

**Ключевые слова:** искусство сценического боя; театральное искусство; киноискусство

## FEATURES OF STAGE COMBAT IN THEATRE AND CINEMA

Mykola Yudov<sup>1a</sup>, Fadhel Almuwail<sup>2b</sup>, Oksana Biletska<sup>3c</sup>, Ivan Mandzii<sup>4d</sup>

<sup>1</sup> Honoured Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor;  
e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

<sup>2</sup> PhD in Education, Associate Professor;  
e-mail: dr.Q8tey@hotmail.com; ORCID:0000-0003-0506-1139

<sup>3</sup> Candidate of Cultural Studies, Associate Professor;  
e-mail: be\_l\_o@ukr.net; ORCID:0000-0003-1785-9607

<sup>4</sup> e-mail: imandziy777@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8701-1770

<sup>a</sup> Luhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>b</sup> Higher Institute of Dramatic Arts, Salmiya, Kuwait

<sup>c</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>d</sup> Private enterprise "Victoria Film Studios", Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the article** is to carry out a comparative analysis of the features of the use of martial arts on the theatre stage and in the cinema. **The research methodology** is based on historical, structural-analytical, comparative, and art studies approaches. **The scientific novelty.** Taking into account the world and domestic theatrical and cinematographic practices, the peculiarities of the use of martial arts in them are compared. **Conclusions.** The art of stage combat is based on military martial arts, which is confirmed by both literary primary sources and facts from the biographies of outstanding actors-performers of combat scenes in cinema. The technique of performing stage combat involves the use of techniques from different types of martial arts, however, in favour of creating more expressiveness and ensuring an increased level of safety for performers. The peculiarities of performing combat scenes in the theatre include limited space for combat techniques, due to the size of the stage; the dominance of the visual perception of the battle scene by the audience actually from a single angle – from the auditorium; since the scene of the battle in the performance, as a rule, takes a little time,

performers are not required to perfectly perform a large list of techniques of stage combat; theatre actors usually have much more rehearsal time to stage a combat scene than movie actors; theatre actors do not have the right to do takes, that is, they have only one attempt to complete the task. During the production of combat scenes in the cinema, for the most part, there are no space restrictions, the scene can be shot from any angle, and if the combat trick fails, you can always shoot another take, in addition, the scene can be decorated with special effects and computer graphics. In cinema, an actor must have excellent physical training, be able to use a large number of different weapons, and have a wide range of martial arts skills, even though there are stuntmen who are able to perform what the actor cannot do. The popularity of an actor depends on the level of his performing skills and, in particular, his mastery of the art of stage combat.

**Keywords:** art of stage combat; theatrical art; cinematography



DOI: 10.31866/2616-759X.4.2.2021.243612

УДК 784:781.68

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ІНТЕНЦІЯ ЯК ВИДИ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Наталія Могилевська

e-mail: mogylevska-nataliia@ukr.net; ORCID: 0000-0002-7102-2114

Київський національний університет культури і мистецтв

### Анотація

**Мета дослідження** – обґрунтувати наявність і важливість виконавської інтерпретації та інтенції як основних видів художньої творчості у вокальному мистецтві. **Методи дослідження.** У процесі розв'язання завдань статті використано загальнонаукові, зокрема аналіз, синтез, інтерпретацію та узагальнення результатів, та спеціальні методи дослідження. Міждисциплінарне використання методологічного інструментарію мистецтвознавства, психолінгвістики, філософії мистецтва тощо дало змогу обґрунтувати наявність і значення виконавської інтерпретації та інтенції в мистецтві вокаліста. Зокрема, для концептуалізації уявлення про інтерпретацію та інтенції вокаліста застосовано психосемантичні методи, які досліджують свідомість, мотивацію, емоції особистості. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні наявності та важливості виконавської інтерпретації та інтенції в мистецтві вокаліста. **Висновки.** Зазвичай музично-пісенний твір дає змогу виконавцю-вокалісту насамперед виразити власні погляди, переживання, відчуття, наміри і т. ін. Тому вираження свого внутрішнього світу, свого світовідчуття, утвердження свого «я» опосередковано (через інтерпретацію музичного твору) – чи не основне завдання, яке має розв'язати виконавець. Часто саме так музично-пісенний текст, який інтерпретує вокаліст, передусім стає засобом вираження його глибинних ментально-когнітивних намірів, тобто інтенцій. Тому в закладах підготовки майбутніх вокалістів повинні звертати увагу на забезпечення умов для ментально-ціннісного розвитку студентів і формування у них відповідного духовного світогляду.

**Ключові слова:** інтерпретація; інтенція; виконавець; вокальне мистецтво; музично-пісенний текст; особистість

183

### Вступ

Особливості виконавської інтерпретації та інтенції, зокрема у вокальному мистецтві, поряд з іншими індивідуальними складовими комплексу музично-мовленневих ресурсів лежать в основі індивідуального виконавського стилю, який дає змогу увиразнити виконавця серед інших митців і сформувати уявлення про нього як неповторну творчу особистість, підґрунтям світогляду якої є духовно-ціннісні диспозиції. Останні, власне, й визначають характер і спрямування виконавської інтерпретації та інтенції.

Відтак аналіз і обґрунтування наявності й важливості виконавської інтерпретації та інтенції є актуальним напрямом мистецтвознавчих досліджень. Позаяк заклади підготовки майбутніх вокалістів насамперед орієнтуються не лише на формування в останніх професійного вміння інтерпретувати музично-пісенний твір, а й на забезпечення умов духовно-ціннісного розвитку студентів та формування у них відповідного світогляду.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Останнім часом з'являється дедалі більше праць, присвячених психологічним і семантичним аспектам виконавського мистецтва. До таких феноменів зараховуємо інтерпретацію та інтенцію.

Виконавська інтерпретація вже давно перебуває в колі наукового зацікавлення. Їй присвячено великий масив досліджень, зокрема у сфері музикології (О. Алексєєв (1964), В. Москаленко (2012)), музичної педагогіки (Г. Падалка (2008), О. Андрейко (2012)) та ін. Філософсько-методологічне підґрунтя концептуалізації поняття виконавської інтерпретації здебільшого визначене працями М. Бахтіна (2000, 1979).

До вивчення проблем «виконавської інтерпретації» зверталися як мистецтвознавці, так і педагоги-музиканти та психологи, розглядаючи цей феномен у різній площині:

- як художнє переосмислення та ретрансляцію авторського твору, у процесі чого відбувається діалектичне єднання об'єктивного – композиторського твору та суб'єктивного – особистісного переосмислення твору виконавцем (Белікова, 2011);
- як індивідуально-образне трактування виконавцем-музикантом авторського тексту, що зумовлюється ідеально-уявним розумінням твору (Саїк, 2000, с.115-125);
- як сценічне трактування твору засобами виконавської майстерності: через темпоритм, динаміку, артикуляцію, фразування, акцентування тощо (Мальцев, 1991);
- як необхідну складову процесу сценічної творчості та провідну характеристику виконавського мистецтва, що своєю чергою обумовлює особливості музичної освіти (Рудницька, 1998);
- як динамічний творчий процес, в якому виконавець, зокрема піаніст, має донести до слухача смисл твору відповідно до композиторського задуму (Feinberg);
- «художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, яка залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець» (Юцевич, 2003).

На жаль, дослідження виконавських інтенцій – не настільки популярний предмет наукових досліджень. Так, в Україні найбільш ґрунтовною працею у цьому напрямі, на нашу думку, є дисертація мистецтвознавця О. Фекете «Формування виконавської концепції музичного твору» (2009). У ній авторка досліджує виконавську концепцію як увиразнення інтенціональної діяльності свідомості музиканта-інтерпретатора, а також з метою формування художньої концепції розробляє поняттєвий апарат, який моделює інтенціональні механізми виконавської свідомості.



Український учений І. Єрґієв (2015) досліджує режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної музики.

Отже, можна стверджувати, що особливості вокальної інтерпретації та інтенції на сьогодні не отримали належного теоретичного осмислення у вітчизняній науці, що й зумовило актуальність цього дослідження.

**Мета статті** – обґрунтувати важливість і взаємозв'язок виконавської інтерпретації та інтенції як основних видів художньої творчості у вокальному мистецтві.

### Виклад основного матеріалу

У сучасному музикознавстві простежуємо тенденцію щодо вивчення проблем виконавської інтерпретації, що зумовило появу поняття «інтерпретологія – сфера музикознавства, що систематизує феномени виконавської діяльності музикантів у всьому розмаїтті їх прояву (теорія, історія, практика)» (Клюєв, 2001, с.5) Художня інтерпретація (трактування) твору автора (письменника, композитора, постановника), яку втілює актор, танцівник, співак, музикант, диригент перед глядачами за допомогою виконавських засобів виразності, є безумовною складовою виконавського мистецтва. Мистецьку виразну інтерпретацію простежуємо також і в музичному мистецтві, коли виконавець (співак, музикант, диригент) на основі творчого задуму композитора, не корегуючи партитури, утілює твір перед слухачами, застосовуючи свою техніку виконання та додаючи особисте емоційно-персоніфіковане прочитання тексту. У такий спосіб в інтерпретації поєднуються процес творення та відтворення. Співвідношення виконавського компонента й авторського може варіюватися як від окремої інтерпретації, так і від виконавського стилю та особистісних пріоритетів виконавця. Домінування інтерпретаційної виконавської складової під час виступу може перетворитися на імпровізацію, а в разі нестачі – на невиразне механічне відтворення нотного тексту. Адже композитор чи аранжувальник, утілюючи свій задум у текстовій формі, покладається на артиста, завдання якого спонукати слухача до відповідних емоцій та активного образотворення.

Українська дослідниця О. Андрейко (2012, с.4-7) розуміє індивідуальний стиль виконавця як особистісну категорію, де інтоноване виконання музичного твору є відображенням персональної диспозиції, світогляду виконавця, що втілюється індивідуально-образними засобами технічної виразності. І хоча дослідження вченої, як і більшість інших, присвячені аналізу індивідуальності музикантів, основні їхні висновки проєктуються і у сферу вокально-пісенного мистецтва. Учена також підкреслює, що індивідуальний виконавський стиль – це не тільки сукупність індивідуальних особливостей виконавця, а й поєднання двох ментальних світів – автора твору та виконавця, що й визначає характер музично-виконавської інтерпретації, її духовно-ціннісну спрямованість (Андрейко, 2012, с.4-7).

Тому вже давно загальновідомим є висновок, що виконання будь-якого музично-пісенного твору не можливе без інтерпретації з боку вокаліста його глибинного змісту й задуму. Основне завдання виконавця, як наголошує теоретик музикознавства О. Алексєєв (1964, с.7): «Органічно, переконливо відтворити процес становлення образної побудови твору».

І тут принагідно згадується відома позиція М. Бахтіна (1979, с.285), що будь-який істинно творчий текст завжди певною мірою є вільним і не передбачуваним емпіричною необхідністю одкровенням особистості, що втримує внутрішню необхідність, внутрішню логіку вільного ядра тексту. Філософ мистецтва наголошує: «Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження» (Бахтин, 1979, с.373).

Різномірно вивчаючи проблеми мовленнєвих жанрів, М. Бахтін звертається до питання впливу на індивідуума мовленнєвого оточення:

«[...] індивідуальний мовний досвід будь-якої людини формується та розвивається в безперервній і постійній взаємодії зі сторонніми індивідуальними висловлюваннями. Цей досвід певною мірою може бути охарактеризований як процес освоєння – більш-менш творчого – сторонніх слів (а не слів мови). Наша мова, тобто всі наші висловлювання [...], сповнена сторонніх слів, різного ступеня чужорідності чи різного ступеня засвоєння, різного ступеня усвідомленості та виокремлення». (Бахтин, 1986, с.460)

Суголосною є думка літературознавця М. Гаспарова, що «всі мовні враження, що надходять ззовні, органічно врастають у мовний світ особистості» (Гаспаров, 1993, с.16).

У Музичній енциклопедії поняття «інтерпретація» (від лат. *interpretatio* – роз'яснення, тлумачення) трактують як художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними і технічними засобами виконавського мистецтва (Ямпольский, 1974, с.550).

У Словнику іншомовних слів інтерпретація (з лат. роз'яснюю, перекладаю) – це 1) роз'яснення, тлумачення, розкриття змісту чого-небудь; 2) творче виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця (мист.) (Словник іншомовних слів).

Тобто мистецьке тлумачення інтерпретації це фактично, як підкреслює В. Москаленко (2012), творче розкриття змісту художнього твору, що визначається ідейно-художнім задумом та індивідуальними особливостями артиста. Водночас, згідно з розумінням В. Москаленка (2012, с.15), виконавська інтерпретація «виражається в творчому прочитанні музичного твору та його озвучуванні без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію».

Саме тому, напевно, українська дослідниця педагогіки мистецтва Г. Падалка має ґрунтовні підстави визначити виконавську інтерпретацію як основний вид художньої діяльності у виконавських мистецтвах. Зокрема, вона уточнює, що процес музичної інтерпретації містить не лише відтворювальні, репродуктивні аспекти, а й значний потенціал прояву з боку виконавця творчого ставлення до твору (Падалка, 2008). Виконавцю, як наголошує дослідниця, варто не тільки заглибитися в авторське відчуття образу та намагатися якомога повніше передати його у власному трактуванні, а й виявити власне розуміння тексту, виявити власні почуття, передати особливості власного сприйняття того, що створив автор твору (Падалка, 2008).

У свою чергу М. Бахтін (2000, с.229-230) підкреслює діалогічність самого розуміння, яке він трактує як «бачення сенсу, але не феноменальне, а у вигляді живого смислу переживання і вираження, бачення внутрішньо осмисленого, так би мовити, самоосмисленого явища».

У виявленні глибинного смислу музично-пісенного тексту виконавської інтерпретації потрібно згадати й про інші психосемантичні особливості, позаяк ідеться про мовлення та характерні риси його спрямованості у комунікативній трансляції. Так, одним з важливих аспектів висловлювань, які водночас тісно пов'язані та фактично слідує з інтерпретації, є їхня інтенційна спрямованість.

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови інтенцію (від лат. *intentio* – прагнення) описано як спрямування мислення людини на будь-який об'єкт, схильність свідомості до чого-небудь. Основою такої спрямованості або схильності є бажання, задуми, план дій, ціль. Найбільш наближеним за змістом до інтенції є поняття намір (Бусел ред., 2005).

І. Єргієв (2015) визначає інтенціональність як головне втілення основної ідеї-меседжу (надієї), яку виконавець надсилає слухачеві/глядачу.

Загалом через виконання вокаліст реалізує завдання вираження інтенційного змісту музично-пісенного твору, відображеного в структурі авторського твору у вигляді текстових комунікативних тактик і стратегій. Так у виконаному вокалістом пісенно-звуковому тексті проявляються наміри (інтенції) поета-пісенника, композитора та самого виконавця. Водночас, як підкреслює І. Єргієв (2015), інтенціональність, як фундаментальна властивість людської свідомості, часто демонструє збіг творчих позицій автора й виконавців.

Саме інтенції є чи не найважливішим психологічним складником діалогічної комунікації та дискурсу взагалі. М. Бахтін (1979, с.285) наголошує: «Подія життя тексту, тобто його справжня сутність, завжди розвивається на рубежі двох свідомостей, двох суб'єктів».

У разі виконавського мистецтва це можна зрозуміти як існування двох свідомостей – авторів музично-пісенного твору та виконавця-інтерпретатора. Це, перефразуючи висновки теоретиків інтенцій-аналізу, уможлиблює об'єктивізацію інтенційного простору мистецького дискурсу як сукупності інтенцій та інтелектуальних структур, які становлять психологічну основу цієї творчої сфери комунікації (Павлова и Гребенщикова, 2017, с.1).

Інтенції включені авторами в глибинний сенс змісту тексту музично-пісенного твору, який вокаліст ніби зчитує, сприймаючи крізь призму власної свідомості та досвіду. А далі виконавець виражає свої інтенції часто засобами вокальної експресії. Емоційна маркованість мовлення вокаліста-виконавця тісно пов'язана з психологічним змістом висловлювань і бажаннями, намірами, цілями співрозмовників. Крім того, саме емоційність багато в чому визначає «правильне» розуміння слухачами інтенційного сенсу виконуваного твору, що у свою чергу впливає на позитивні результати його сприйняття та більш-менш схожі загальні реакції глядацького залу.

Очевидно, що виконавець, відтворюючи звуковий текст твору, йде шляхом від глибинного виконавського задуму до способу його втілення через прийняті в соціумі мовні норми вираження смислів, пристосовуючи своє індивідуальне

відчуття до універсальних людських відчуттів. Так він створює своєрідні власні поверхневі сенси.

О. Фекте взагалі розуміє виконавську діяльність як особливий рід музичного мислення, визначаючи саму концепцію музичного твору через явище інтенції. Концептуальну інтенцію вона розглядає з погляду відображення художнього світосприйняття особистості, домінантної форми виконавської активності та вектора комунікативної інтенції. Виконавська концепція визначає вектор смислоутворення, віддзеркалюючи масштаб особистості виконавця, та постає як категорія художньої свідомості (Фекте, 2009).

Водночас зрозуміло, що виконавські інтенції мають бути зрозумілі слухачеві/глядачу. Тому принцип зрозумілості виконавських інтенцій, тобто критерій суб'єктивності їх розуміння має стати основним в їхньому вираженні через виконання музично-пісенного твору вокалістом.

Виявлення та/чи розуміння слухачем/глядачем інтенцій ґрунтується на суб'єктивному оцінюванні звукового тексту виконання, тобто насамперед на якісній характеристиці твору. Тому розуміння різними слухачами/глядачами інтенцій, які виражені в тексті, не може бути абсолютно тотожним. Відтак зрозуміло, що об'єктивна оцінка музично-пісенного тексту – це насамперед завдання професійних критиків, аналітиків чи теоретиків мистецтва, які можуть виокремити художні критерії аналізу, відповідно до яких можна говорити про експертне оцінювання виконання, у тому числі визначення інтенцій, виражених у пісенному мовленні вокаліста-виконавця.

І насамкінець варто наголосити, якщо у звичайній комунікації можливі безпосередні засоби та способи вираження інтенцій, то для вокального мовлення характерні тільки непрямі. Однак вони мають бути зрозумілими переважній більшості слухачів. Інакше виконавець-вокаліст зіштовхнеться з певними ускладненнями, які стосуватимуться як неможливості вираження власних намірів, основної ідеї музично-пісенного тексту, так і цілей усієї мистецької комунікації.

**Наукова новизна.** Отож можна простежити взаємовплив виконавської інтерпретації та інтенцій у мистецтві вокаліста. Безумовно аналіз й обґрунтування видів непрямих засобів і способів вираження інтенцій у вокальному виконавстві – перспективний напрям подальших досліджень.

### Висновки

Отже, зазвичай музично-пісенний твір дає змогу виконавцю-вокалісту насамперед виразити власні погляди, переживання, відчуття, наміри і т. ін. Тому фактично вираження свого внутрішнього світу, свого світовідчуття, утвердження свого «я» опосередковано (через інтерпретацію музичного твору) – основне завдання, яке має розв'язати виконавець. Часто саме так музично-пісенний текст, який інтерпретує вокаліст, передусім стає засобом вираження його глибинних намірів, тобто інтенцій. Тому в закладах підготовки майбутніх вокалістів мають звертати увагу на забезпечення умов для ментально-ціннісного розвитку студентів і формування у них відповідного духовного світогляду.

**СПИСОК ПОСИЛАНЬ**

- Алексеев, А.Д., 1964. *Интерпретация музыкальных произведений. На основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века*. Москва: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных.
- Андрейко, О.І., 2012. Аксиологічний аспект формування індивідуального виконавського стилю музиканта. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 17, с.4-7.
- Бахтин, М.М., 1979. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бахтин, М.М., 1986. Проблема речевых жанров. В: *Литературно-критические статьи*.
- Бахтин, М.М., 2000. *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Белікова, В., 2011. Інтерпретація як специфічна основа музично-виконавської творчості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, [online] 1, с.135-138. Доступно: <<http://armp.kgra.km.ua/Files/APMP01/34.pdf>> [Дата звернення 12 серпня 2021].
- Бусел, В.Т. ред., 2005. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ: Перун.
- Єргієв, І., 2015. Режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної музики. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2(5), с.145-150.
- Інтерпретація. *Словник іншомовних слів*. [online] Доступно: <<https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%B2%ED%F2%E5%F0%EF%F0%E5%F2%E0%F6%B3%FF>> [Дата звернення 12 серпня 2021].
- Клюев, О., 2001. *Онтология музыки*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
- Мальцев, С., 1991. *О психологии музыкальной импровизации*. Москва: Музыка.
- Москаленко, В.Г., 2012. *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса.
- Павлова, Н.Д. и Гребенщикова, Т.А., 2017. Интент-анализ постсобытийного дискурса в интернете. *Психологические исследования*, 10 (52), с.8.
- Падалка, Г.М., 2008. *Педагогіка мистецтва: (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Київ: Освіта України.
- Рудницька, О.П., 1998. *Музыка і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти*. Київ: ІЗМН.
- Саїк, Г.Ф., 2000. Емоційно-естетичні переживання музики через формування виконавської майстерності студентів. *Наука і сучасність*, 22 (2), с.115-125.
- Фекете, О.В., 2009. *Формування виконавської концепції музичного твору*. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
- Юцевич, Ю., 2003. *Музыка: словарь-довідник*. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан.
- Ямпольский, И.М., 1974. *Интерпретация*. В: Келдыш, Ю.В. ред. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия. Т. 2.
- Feinberg, S. *The Composer and the Performer*. [online] Available at: <<http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html>> [Accessed 12 August 2021].

## REFERENCES

- Alekseev, A.D., 1964. *Interpretatciia muzykalnykh proizvedenii. Na osnove analiza iskusstva vydaiushchikhsia pianistov XX veka* [Interpretation of musical works. Based on an analysis of the art of outstanding pianists of the 20th century]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music.
- Andreiko, O.I., 2012. Aksiolohichni aspekt formuvannia indyvidualnogo vykonavskoho stylu muzykanta [Axiological aspect of the formation of individual performance style of the musician]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriia 16: Tvorchia osobystist uchytelia: problemy teorii i praktyky*, 17, pp.4-7.
- Bakhtin, M.M., 1979. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
- Bakhtin, M.M., 1986. Problema rechevykh zhanrov [Speech genres issues]. In: *Literaturno-kriticheskie stati* [Literary critical articles].
- Bakhtin, M.M., 2000. *Avtor i geroi: K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and hero: Towards the philosophical foundations of the humanities]. St. Petersburg: Azbuka.
- Bielikova, V., 2011. Interpretatsiia yak spetsyfichna osnova muzychno-vykonavskoi tvorchosti [Interpretation as a specific basis of music and performance]. *Aktualni pytannia mystetskoj pedahohiky*, [online] 1, pp.135-138. Available at: <<http://apmp.kgpa.km.ua/Files/APMP01/34.pdf>> [Accessed 12 August 2021].
- Busel, V.T. ed., 2005. *Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Kyiv: Perun.
- Feinberg, S. *The Composer and the Performer*. [online] Available at: <<http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html>> [Accessed 12 August 2021].
- Fekete, O.V., 2009. *Formuvannia vykonavskoi kontseptsii muzychnoho tvorcu* [Formation of the performing concept of a musical work]. Abstract of the dissertation of the candidate of art history. I.P. Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts
- lampolskii, I.M., 1974. Interpretatciia [Interpretation]. In: Keldysh, Iu.V. ed., 1974. *Muzykalnaia entsiklopediia* [Musical encyclopedia]. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia. Ch. 2.
- Ierhiiev, I., 2015. Rezhyserski intentsii vykonavskoi interpretatsii suchasnoi instrumentalnoi muzyky [Director's intentions of performing interpretation of modern instrumental music]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*, 2(5), pp.145-150.
- Interpretatsiia [Interpretation]. *Slovnyk inshomovnykh sliv*. [online] Available at: <<https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%B2%ED%F2%E5%F0%EF%F0%E5%F2%E0%F6%B3%FF>> [Accessed 12 August 2021].
- Iutsevych, Yu., 2003. *Muzyka: slovnyk-dovidnyk* [Music: dictionary-reference book]. Ternopil: Navchalna knyha-Bohdan.
- Kliuev, O., 2001. Ontologiiia muzyki [Ontology of music]. St. Petersburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta.
- Maltcev, S., 1991. *O psikhologii muzykalnoi improvizatsii* [On the psychology of musical improvisation]. Moscow: Muzyka.
- Moskalenko, V.G., 2012. *Lektcii po muzykalnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Kyiv: Kliaksa.
- Padalka, H.M., 2008. *Pedahohika mystetstva: (teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin)* [Art pedagogy: (theory and methods of teaching art disciplines)]. Kyiv: Osvita Ukrainy.

Pavlova, N.D. and Grebenshchikova, T.A., 2017. Intent-analiz postsobytiinogo diskursa v internete [Intent-analysis of post-event discourse on the Internet]. *Psikhologicheskie issledovaniia*, 10 (52), p.8.

Rudnytska, O.P., 1998. *Muzyka i kultura osobystosti: problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity* [Music and personality culture: problems of modern pedagogical education]. Kyiv: IZMN.

Saik, H.F., 2000. Emotsiino-estetychni perezhvannia muzyky cherez formuvannia vykonavskoi maisternosti studentiv [Emotional and aesthetic experiences of music through the formation of students' performance skills]. *Nauka i suchasnist*, 22 (2), pp.115-125.

---

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ИНТЕНЦИЯ КАК ВИДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Наталья Могилевская

e-mail: mogylevska-nataliia@ukr.net; ORCID: 0000-0002-7102-2114

Киевский национальный университет культуры и искусств

### Аннотация

**Цель исследования** – обосновать наличие и важность исполнительской интерпретации и интенции в качестве основных видов художественного творчества в вокальном искусстве. **Методы исследования.** В решении задач статьи использовались общенаучные, в частности анализ, синтез, интерпретация и обобщение результатов, и специальные методы исследования. Междисциплинарное использование методологического инструментария искусствоведения, психолингвистики, философии искусства и др. позволило обосновать наличие и значение исполнительской интерпретации и интенции в искусстве вокалиста. В частности, для концептуализации представления об интерпретации и интенции вокалиста применялись психосемантические методы, которые исследуют сознание, мотивацию, эмоции личности. **Научная новизна** заключается в обосновании наличия и важности исполнительской интерпретации и интенции в искусстве вокалиста. **Выводы.** Обычно музыкально-песенное произведение дает возможность исполнителю-вокалисту прежде всего выразить свои взгляды, переживания, чувства, намерения и под. Поэтому выражение своего внутреннего мира, своего мироощущения, утверждение своего «я» опосредствованно (через интерпретацию музыкального произведения) – основная задача, которую должен решить исполнитель. Часто именно так музыкально-песенный текст, который интерпретирует вокалист, прежде всего становится средством выражения его глубинных ментально-когнитивных намерений, то есть интенций. Поэтому в учреждениях подготовки будущих вокалистов должны обращать внимание на обеспечение условий для ментально-ценностного развития студентов и формирования у них соответствующего духовного мировоззрения. **Ключевые слова:** интерпретация; интенция; исполнитель; вокальное искусство; музыкально-песенный текст; личность

## PERFORMING INTERPRETATION AND INTENTION AS ARTISTIC ACTIVITIES IN THE ART OF SINGING

Nataliia Mohylevska

e-mail: [mogylevska-nataliia@ukr.net](mailto:mogylevska-nataliia@ukr.net); ORCID: 0000-0002-7102-2114  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the study** is to substantiate the presence and importance of performing interpretations and intentions as the main types of artistic work in the art of singing. **Research methodology.** Solving the article's issues, there are general scientific, including, analysis, synthesis, interpretation and findings generalization, and special research methods. The interdisciplinary use of the methodologies of Art Studies, Psycholinguistics, Philosophy of Art, etc., made it possible to substantiate the presence and significance of performing interpretations and intentions in the vocalist's mastery. In particular, psychosemantic methods were used to conceptualize the idea of interpretation and intention by the vocalist, which investigate personality's consciousness, motivation, emotions, etc. **The scientific novelty** lies in substantiating the presence and importance of performing interpretation and intentions in the vocalist's mastery. **Conclusions.** Usually, a piece of music and song, first of all, allows the vocalist to express their views, experiences, feelings, intentions, etc. Therefore, the main task that the performer must solve is the expression of one's inner world, attitude, and the assertion of the "I" indirectly (through the interpretation of a piece of music). It is often in this way that the lyrics, which the vocalist interprets, first of all, become a means of expressing their deepest mental-cognitive intentions, that is, intentions. Therefore, facilities for training future vocalists should pay attention to providing conditions for students' mental and value development and forming an appropriate spiritual worldview in them.

**Keywords:** interpretation; intention; performer; art of singing; lyric; personality.



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 № 2**

**2021 Volume 4 No 2**

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

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

Літературний редактор  
*Богущ І. О.*

Literary editor  
*Bogush I. O.*

Редактор англomовних текстів  
*Фугалевич Д. О.*

English texts editor  
*Fuhalevych D. O.*

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: 29.10.2021. Формат 70x100  $\frac{1}{16}$   
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 9,26. Обл.-вид. арк. 8,94.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 4778

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