

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

# ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2022**

Том  
Vol. **5**

№ **1**

---

*Scientific Journal*

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

Series in Stage Art

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

Науковий журнал

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 12 від 10.03.2022 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, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Члени редакційної колегії**

**Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Гончарова** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Тетяна Гуменик** – доктор філософських наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Роман Мних** – доктор абілітований гуманітарних наук (Варшавський університет, Польща); **Аліна Підлицька** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мартинас Петрикас** – доктор мистецтвознавства, доцент (Вільнюський університет, Литовська Республіка); **Олена Хлустун** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Голова редакційної ради**

**Сергій Безрубенко** – 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 театрального 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 театрального 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**

**Тетяна Бойко** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв); **Анастасія Варивончик** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв); **Ганна Веселовська** – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України); **Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв); **Ірина Зайцева** – кандидат педагогічних наук, доцент (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв); **Микола Крипчук** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Іван Сорока** – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв); **Катерина Станіславська** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого); **Вікторія Стрельчук** – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури); **Ольга Шлемко** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв).

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

ISSN

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

Рік заснування

2018

Періодичність

2 рази на рік

Засновник/адреса

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

Адреса редакційної колегії

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

Видавництво

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

Сайт

artonscene.knukim.edu.ua

E-mail

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

Телефон

+38(050)3812292

За точність викладення фактів та коректність  
цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2022  
© Автори, 2022

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 a contemporary significance, 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 12 from 10.03.2022)*

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 Harachkovska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Goncharova** – 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** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Martynas Petrykas** – DSc in Art Studies, Associate Professor (Vilnius University, Republic of Lithuania); **Olena Khlystun** – DSc in Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Chief 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** – PhD 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 Kormienko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Les Kurbas National Centre for Theatrical Arts, Ukraine); **Ihor Yudkin** – 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**

**Tetiana Boiko** – PhD in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts); **Oksana Harachkovska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olga Shlenko** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor (National Academy of Cultural and Arts Management); **Ivan Soroka** – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts); **Kateryna Stanislavska** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University); **Victoriya Strelchuk** – PhD in Pedagogic, Professor (Kiev National University of Culture and Arts); **Anastasiia Varyvonychik** – DSc in Art Studies, Professor (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); **Iryna Zaitseva** – PhD in Pedagogic, Associate Professor (National Academy of Culture and Arts Management).

---

*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, Vernadsky National Library of Ukraine, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).*

---

<b>Name of authority registration of the printed edition</b>	The certificate of Media Outlet State Registration No 23120-12960 P Series KV dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine
<b>ISSN</b>	ISSN 2616-759X (Print) ISSN 2617-1236 (Online)
<b>Year of foundation</b>	2018
<b>Frequency</b>	twice a year
<b>Founder/Postal address</b>	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
<b>Editorial board address</b>	14, Chyhorina St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine
<b>Publisher</b>	KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine
<b>Web-site</b>	artonscene.knukim.edu.ua
<b>E-mail</b>	artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com
<b>Tel.</b>	+38(050)3812292

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

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2022  
© Authors, 2022

## ЗМІСТ

## ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

<i>Ельхам аль-Шаллал</i>	Літературний стиль Тауфіка аль-Хакіма	6
<i>Ігор Борко</i>	Анатолій Мокренко. Грані великого таланту	20
<i>Іван Сорока</i>	«Внутрішні лінії підтексту» К. С. Станіславського	31
<i>Володимир Фішер</i>	Режисерський метод у сценічно-постановчій творчості Бориса Шарварка	43

## ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

<i>Микола Крипчук</i>	Рольовий тренінг у роботі над навчальною виставою	53
<i>Тетяна Совгира, Володимир Забора, Ірина Яковенко, Олександра Погуляй</i>	Принципи організації кінетичного відеомепінгу в сценічному просторі: вітчизняний досвід	62

## РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

<i>Олена Гончарова</i>	Совгира Т. І. Роль техніки та технології у мистецтві : монографія	71
<i>Світлана Деркач</i>	Никоненко Р. М. Пластична режисура : монографія	74

## CONTENTS

## ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Elham al Shallal</i>	The Writing Style of Tawfiq al-Hakīm	6
<i>Ihor Borko</i>	Anatoliy Mokrenko. The Sides of the Great Artist	20
<i>Ivan Soroka</i>	K. Stanislavsky's "Inner Lines of the Subtext"	31
<i>Volodymyr Fisher</i>	Directing Method in Stage and Production Work by Borys Sharvarko	43

## PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Mykola Krypchuk</i>	Role-based Training in Staging an Educational Performance	53
<i>Tatiana Sovhyra, Volodymyr Zabora, Iryna Yakovenko, Oleksandra Pogulyay</i>	Principles of Kinetic Video Mapping Organising for the Stage: National Experience	62

## REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

<i>Olena Goncharova</i>	Sovhyra T. I. The Role of Technique and Technology in the Art : Monograph	71
<i>Svitlana Derkach</i>	Nykonenko R. M. Plastic Direction : Monograph	74

DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255229

UDC 821.412-2.09:808.1al-Hakim

## THE WRITING STYLE OF TAWFĪQ AL-HAKĪM

Elham al Shallal

*PhD in Art Studies, Assistant Professor;*

*e-mail: 33heavenchase@gmail.com; ORCID:0000-0001-9775-1334*

*The Higher Institute of Dramatic Arts, Salmiya, Kuwait*

---

### Abstract

**The purpose of the article.** The purpose of the article is to identify characteristic stylistic features in the Tawfīq al-Hakīm writer's dramatic heritage and analyse the reasons that caused them. **Methods.** To achieve the purpose, the following general scientific methods were used: analytical (to understand the process of the writer's concept focus's development and formation); typological and structural (to study the components of the writer's tools and artistic techniques); phenomenological (to determine the features of style of the author's work). **The scientific novelty** consists in a theoretical substantiation of the characteristics of the al-Hakīm's creative literary style as a playwright. It was formed under the influence of both Western and Eastern civilisations: socio-political transformations, achievements of culture and art, religious worldview, which could not but affect its originality. **Conclusion.** Despite al-Hakīm's prolific output in the field of literature and drama, he has not been given enough attention by European writers and critics. Although there are many admirers of his literature, philosophy, and thought, his works have not been studied in a manner commensurate with their quantity, variety of sources, and philosophy. One of the reasons for this might be a large number of his works, amounting to over eighty, which he wrote over a period of sixty years. Most of his works represent the different educational, political and social development stages in Egypt, which would make their analysis somewhat difficult. Al-Hakīm was influenced by religious, political, social, and even psychological factors, both Western and Eastern. They constitute some of the reasons that render al-Hakīm difficult to study unless the critic or researcher chooses a specific feature of al-Hakīm to analyse. Al-Hakīm laid down the foundation for every type of modern Arabic literature; his works proved different from the literature preceding him, for it followed in the steps of European literature. Thus, he has gained a reputation as an author and playwright who used a number of mythical, historical and social sources, different world and religious-philosophical approaches, and various styles.

**Keywords:** Tawfīq al-Hakīm; literary style; drama; western, eastern civilizations

---

### Problem statement

Tawfīq al-Hakīm's status in Arabic literature was not typical, as he is considered to be one of the most important writers in Egyptian literature of his time. His works surpassed eighty various works through more than sixty years. Since the topic of this

research is 'The Writing Style in Tawfīq al-Hakīm's works', it is important to point out his status among his contemporaries and his effects in the fields of novel and play-writing in view of the fact, that he discussed the circumstance and changes of Egyptian society through a long time of writing.

In fact, the doubt as to whether the novel belonged to European fiction or the local heritage came to an end with the arrival of Tawfīq al-Hakīm<sup>1</sup> (Scott and Starkey, 1988, p.263). Yahyā Haqqī says (1975, p.117) that, but for al-Hakīm, the novel would have circulated in a vacuum. The concept of the novel as a literary genre, however, was fixed by virtue of al-Hakīm. Al-Hakīm studied literature in a scientific, systematic way when he travelled to France. This study started with the literature and philosophy of the Greeks. Then he continued his studies to cover all European literature, including classical and modern literature, and its new literary schools, in addition to acquainting himself with classical and contemporary Arabic literature. "Al-Hakīm introduced the concept of a literary man who is fully devoted to his vocation and whose aim is to pass on his message and express his thoughts. Najīb Mahfūz followed his example" (Haqqī, 1975, p.119).

The first novel of Tawfīq al-Hakīm, *'Awdat al-Rūh 1927 (The Return of the Spirit)*, heralded the end of the era of amateurship and quotation, and the beginning of the era of elevating the story in respect of conscience, thought and depth. Al-Hakīm introduced the concept of the Egyptian author, who represented his own philosophy and thoughts about his country and the world. *Awdat al-Rūh* relates to this research in two respects; firstly, it represents al-Hakīm's personal experience from his early romantic encounter during his adolescence years, which will constitute the analysis of the works of fiction. The second is due to its status within Arab literature and the critical views regarding this work as a novel.

Critics like Ghālī Shukrī and Tāhā Husayn, think that the work is more than just an autobiography, even if Muhsin (the hero in *Awdat al-Rūh*) were Tawfīq al-Hakīm himself, for the lofty style and the dialogue with which the novel was written are higher than the level of an autobiography. In their view, the dialogue and drawing of the characters put the novel out of the circle of any autobiography.

Tawfīq al-Hakīm effectually described Egyptian life in *'Awdat al-Rūh*. Ghālī Shukrī thinks that *'Awdat al-Rūh* brought the Egyptian novel to life, and instituted the art of fiction in contemporary Egyptian literature, in his view that the appearance of Egyptian novel began with *'Awdat al-Rūh*, and not with Haykal's *Zaynab* as Yahyā Haqqī believes (Ghālī, 1995, p.123).

Al-Hakīm was criticised for drawing, without any omission, alteration or addition, on his own life in *'Usfūr min al-Sharq*, making the narrative a literal copy, like a photograph of his own experiences. The same has been said of *'Awdat al-Rūh*. However, although al-Hakīm narrates his own story once more, as in *'Awdat al-Rūh*, the story this time is far from being just pure biography because of the romantic image with which al-Hakīm de-

<sup>1</sup> Tawfīq al-Hakīm was born in Alexandria 9.10.1898, having failed his first year exams at the Law School in Cairo, he wrote his first plays for the 'Ukāsha Group; from 1934 to 1939 he served in the Ministry of Education; in 1939, following another literary storm, he was transferred to the Ministry of Social Affairs, where he served until he resigned from government service in 1943.

scribes Muhsin's personality and his exaggeration of his emotions. Ghālī Shukrī (1995, p.123) describes it as: "a crucial victory of the romantic aspect of Tawfīq al-Hakīm's literature".

As for al-Hakīm's being accused of writing from a highly autobiographical perspective in his novels, he does not deny this fact and does not regard it as spoiling the independence of his novels, regarding them as independent pieces of literature and not just as autobiography. He thinks it is difficult for the writer to separate subjectivity and objectivity. He distinguishes between subjectivity in the biography and the novel as a literary work by his narration style. Al-Hakīm thinks that a writer can change the characters, the events and situations as he wishes, but then the work would not be truthful as the characters whom he wants to express themselves. "In this novel, al-Hakīm's hero has come face to face with reality, and his idealism is no longer so naïve" (Ghālī, 1995, p.44).

### Analysis of the previous researches and publications

In the lapidary type information about the life and literary work of Tawfīq al-Hakīm (1898-1987) on the Egypt State Information Service official website, three main directions of his work in the field of theatrical art are described:

1. Biographical Theatre: The group of plays he wrote in his early life and in which he expressed his personal experience and attitudes towards issues in life were more than 40 plays among which were *Al Arees* (The Groom) and *Amam Shebak Al Tazaker* (Before the Ticket Office). These plays were more artistic because they were based on al'Hakim's personal opinion in criticising social life.

2. Intellectual Theatre: This dramatic style produced plays to be read not acted. Thus, he refused to call them plays and published them in separate books.

3. Objective Theatre: It aims to contribute to the Egyptian society by fixing some values of the society, exposing realities of life and depicting *the real* Egyptian life.

Regarding the Tawfīq al-Hakīm author's style, the article briefly notes that "Tawfīq al-Hakīm was able to understand nature and depict its concepts in a distinguished style which combines symbolism, reality and imagination. His style was characterised by mastering narration, dialogue and selecting settings" (Wayback Machine).

Tawfīq al-Hakīm's literary work had a significant impact on the development of Arabic literature. Even during his lifetime, his works were translated into many languages. Encyclopaedia Britannica (Tawfīq al-Hakīm, 1998) and the Great Soviet encyclopaedia (Sokolova, 1976, p.302) articles tell about Tawfīq al-Hakīm's contribution to the world cultural heritage. A brief critical review of the writer's work is presented in the Ukrainian Soviet Encyclopedia (Kochubei, 1984, p.155). In particular, Soviet dogmatically minded literary critics claimed that Tawfīq al-Hakīm, defending the principles of realism, at the same time in articles and essays of the 1940s-1950s expressed erroneous views on the role of art and literature and on some philosophical problems (*From the Ivory Tower* collections, 1941; *Equilibrium*, 1955) (Kochubei, 1984, p.155). Tawfīq al-Hakīm studied Ahmed Sakhsookh (2002) for equilibrium as a doctrine and movement in literature and art.

Researchers from all over the world studied the work of Tawfīq al-Hakīm during the artist's lifetime: Krachkovskii, I. Iu. (1956), Borisov, V. M. (1961), Usmanov, N. K. (1968), Iunusov, K. O. (1974, 1968). Papadopulo, A. (1958), Shukri, Ghali (1966), al-Ra'i, 'Ali (1969).



After the artist's death in 1987, there was a noticeable increase in interest in the work and social activity of Tawfiq al-Hakīm. Among English-language publications, attention should be paid to the monograph *Tawfiq al-Hakīm: A Reader's Guide* by William M. Hutchins (2003). The author provides a detailed excursion into the multi-faceted literary world of Tawfiq al-Hakīm and a thorough literary analysis of his work.

Paul Starkey's research (1987) is devoted to some aspects of the Tawfiq al-Hakīm's literary style.

Katarína Kobzošová and Katarína Bešková study the impact degree on Tawfiq al-Hakīm's work of collection of the popular stories known as the *Thousand and One Nights*. The authors said that "the influence of the *Thousand And One Nights* on al-Ēakām's literary oeuvre is unreliable, < é> his early childhood and he never ended to find inspiration in those simple creations of folk spirit" (p.189), and his favourite character Shahrazad is thus the key to understanding many of his works" (Kobzošová and Bešková, 2019, p.173).

Despite the significant diverse scientific interest in the world in studying the work of Tawfiq al-Hakīm, today, the peculiarity of his author's literary style in drama remains unexplored.

**The purpose of the article.** This study is aimed at identifying characteristic stylistic features in the writer's dramatic heritage and analysing the reasons that caused them.

### Main research material

#### Al-Hakīm writing style

Al-Hakīm had an early interest in Arabic literature, which made him fond of writing in Arabic, besides innovating a new linguistic style, where he uses simplified Arabic words and meanings. He was one of the advocates of reviving Arabic in writing and usage. Among the most important books he read early in his life and were reflected later on in refining his style in Arabic, were *al-Iqd al-Farid* by Ibn Abd Raouh; *Al-Kamil* by al-Mubarrad; *Al-Amali* by al-Qali; and *Al-Mahasin Wa al- Adh dad'* by Al-Jahiz. All these are classics of Arabic literature. His readings in Arabic literature was accompanied by his early readings of the masterpieces of world literature, such as the works of Victor Hugo's *The Miserable*, Tolstoy's *Anna Karenina* and other works, by Ibsen, Moliere and Shakespeare. These works also greatly influenced his writings in the fields of tragedies and comedies that we will deal with later.

His philosophy is rejected on his artistic and literary style, for he believes that the style should be consistent with the writer's philosophy and personality. In this respect, Al-Hakīm says:

"Style is not packed utterances, nor artificial (affected) language. It is, first of all, spirit and personality. A true style is only created by a writer who is sincere in his feelings and thought to the extent that he forgets he is instituting a style. Real rhetoric is the noble thought, and the charming image in plain attire. It is modesty in appearance and loftiness in thought. Such was the style of prophets". (Al-Sayid Shusha, 1948, p.132)

In the statement mentioned above, Al-Hakīm summarises his style and how he tried to create for himself a style free from artificiality and affectation.

It had been claimed by some that Arabic had no features of viability and it was going to be extinct because people did not use it in their everyday speech. Al-Hakīm disagreed with them, saying that the slang language would die out and that the gap between slang and standard Arabic began to narrow down gradually due to the use of simple Arabic with clear meanings in the different mass media and writing. *Ahl al-Kahf* as a readable work proved successful. It was written in Arabic even though it was criticised as a theatrical work. He believed that Arabic was capable of going side by side with the civilisation of the age.

When Al-Hakīm wrote the *al-Sfqa* play (in 1956), he followed it up with a forward clarifying the problem facing the dialogue in classical Arabic and colloquial Arabic in theatrical works. He suggested what he called *al-Tjribah al-Thalithah* in which he intended to create a language midway between the colloquial and standard Arabic. This language does not ignore the grammar of the standard and does not refuse the dialect which people are accustomed to and which controls the atmosphere of their life. It is a sound language that every Arab country understands. On reading the play, this language may sound colloquial, but it has been written to enable the reader to read it in correct Arabic. This method of Al-Hakīm's was somewhat objectionable for linguistic and literary reasons. Muhammad Khunaimi Hilal was one of the opponents of this idea, for he thought that it neglected the aesthetic significance and that this call would weaken Arabic (Yusuf Hasan Nawfal, 1985, p.334).

Al-Hakīm's dialogue language was characterised by its dramatic strength, and this was the most important characteristic distinguishing the dialogue in both his novels and his theatrical works. Since the theatre is based primarily on the drama this characteristic was very conspicuous in his plays. Because he concentrated on his language of dialogue to reveal his thought and philosophy in them, that made the dramatic character weak in most of his plays. Jacob M. Landau says: "His dialogue is often sparkling and most of his plots evolve at a relatively rapid pace. This improvement in dramatic style is partly achieved by Al-Hakīm's most important contribution to the language of the drama" (Jacob, 1958, p.146).

The development of dialogue in Al-Hakīm's works was at the expense of constructing the dramatic character, which gave his plays an intellectual and philosophical feature. That is because Al-Hakīm regards his characters as thoughts, debating, dialoguing and contending rather than real living persons, especially in his intellectual dramas (*Theatre of The Mind*). Al-Hakīm sees that the style is the artist's disposition and his special nature in disclosing what goes on in his mind.

Besides the dialogue and language in Al-Hakīm's works, the element of suspense is another feature characterising his works, i.e. arousing the reader's interest and curiosity. He often starts with an exciting event that strongly draws the reader's attention or the audience to follow up, which makes him try to keep this element of suspense on the same level throughout the whole work. He often used to invent this element in the first scene of his theatrical work, without paying attention to the stage of exposing the situation of the characters to the audience. Still, he would place the characters from the start in a critical state or a difficult situation. The characters would look for a solution, which would keep the audience in a continuous state of anticipation. Al-Hakīm did this in his plays *Nahr al-Junoun*, *Al-Shaitan fi Khatar*, *Rasasah Fi al-Qalb*, and *Ahl al-Kahf*. This

is regarded as theatrical technique that some Western authors have used. Al-Hakīm may use what is called the stage of exposition in his works; he always arouses our wonder about the characters of the work: who they are and what they will do.

In the precious demonstration of the importance of dialogue in Al-Hakīm's works and how far it expresses his philosophy and thoughts, it is important to mention here that his dialogue in expressing the woman's issue in his works. Since he asserts that dialogue must express the artist's thought, it must express his view on the woman, and whether he understands her problems to discuss them through his dialogues. Man, to Al-Hakīm (1960), continues facing his harsh ambiguous fate and will have got nothing from this contradiction but a strange state that keeps him hanging between heaven and earth. From this angle, he viewed the issue of woman in his time, weary of the way she was proceeding, and thus the dialogue which women in his works conducted, came almost in contradictory terms, between confidence and fear, respective of each individual woman.

### **The Comic Element in al-Hakīm's Literature**

Tawfiq Al-Hakīm's theatre comprises both comedy and tragedy, which contributed to the development of his theatre. He has his own style in comedy, which has various forms in the plays. One such form set up by Al-Hakīm is "deviating from the familiar or expected", where he keeps the audience or the reader attracted to the dialogue, and suddenly changes the course of usual talk and come down to another meaning that contradicts what characterises the character. For example, in the *al-Na'Jbah aJ-Muhtarama* play where he ridicules the candidacy of women for the parliament, we find the father trying to invent tales to lull his child with, while his wife, the representative, is outside the home. The father, rather than the child, is about to sleep. He then links his wife to the parrot and speaks his mind about his wife unknowingly:

Child: Where is the parrot?

Father (sleepy): in the parliament (Al-Hakīm, 1960)

Another element of arousing laughter is the repetition of a word or an expression, which a certain character repeats now and then, as in the *Arafa Kaifa Yamout* play (Imeel Kibba, 1997, p.31). In it the editor of the newspaper repeats the phrase "the most authentic source" and uses it in various contexts and various situations. Yet, despite its repetition, its effect is different each time.

Another element is that of "foolishness". A minor character is made a fool or one pretending to be so, which would arouse the audience's laughter. The foolishness is manifested through confusion of some affairs, which they know but the character on the stage does not know. Thus, the character appears foolish, and the audience cannot help laughing at such a character. These are some of the styles of the well-known French comedian, Moliere, whose comedies influenced al-Hakīm. Al-Hakīm's French old friend, Monsieur Hab said to him: "I see you have intensely squeezed (the works) of Moliere, Bumarshei and Morevaux (Imeel Kibba, 1997, p.159). Al-Hakim uses the element of "the deep-rooted habit". He may use a concept familiar to society and is difficult to change to arouse the audience's laughter. The character of the minister in the *Al-Nna'ibah al-Muhtarama* play is an example, where Al-Hakim uses the prevalent public view on the woman in the minister's speech with the representative.

Minister: Yes ... and your other reverend fellow representative who always insert a deep purple nylon comb (Imeel Kibba, 1997, p.40).

The minister, as a man, does not distinguish the personalities of the representatives except through what they wear and the hairstyle in which they arrange their hair, for this is the way the society is used to distinguish the woman by her outer appearance.

In this play, we notice the satirical aspect of the modern Egyptian woman Om Al-Hakīm's point of view. This will be discussed in the chapter on the plays' analysis to illustrate the woman's personality in Al-Hakīm's works and what portrait.

Al-Hakīm satirises exactly, and whether he satirises the woman as a whole or he satirises her, being part of a society that has a lot that can arouse ridicule.

In addition to what has been mentioned, Al-Hakīm's style in comedy has other features, such as movement. For instance, the actor may make a sudden laughable movement. Ambiguity is another feature; a major or minor character may misunderstand something and thus does irrelevant deeds, which arouses the audience's laughter and ridicule. All these styles which Al-Hakīm uses constitute the basics of the classical European comedy theatre, which indicates al-Hakīm's understanding and comprehending all Western types of theatre, and his realisation of the humour or fun-making in which excelled such authors as Moliere and the Russian writer Deghule and others.

Since we are dealing with the Western influence, we may discuss the matter of the influence of Western literature on Al-Hakīm, which is not confined to the field of comedy but covers both comedy and tragedy, as well as classical music.

#### **The Influence of European Music and Arts on Al-Hakīm**

Although Al-Hakīm was influenced by and fond of Eastern music, his taste, when he was in France, was greatly impressed by classical music that he regarded as addressing the mind and urging it to soar in the world of imagination. Western music contributed to his transfer from one mental world to another. While living with his friend, Andre, in Paris, he got acquainted with Western music through his friend's mother's playing of some pieces on the piano. He then started regularly visiting the Comic Opera House and the halls where classical music was played. His artistic taste for music developed, and started eagerly frequenting concerts so much so that he might have attended two concerts in a single day. That is because this kind of music inspired him with a charming fantastic world he'd not experienced before, which increased the fertility of his imagination and creativity writing during the same period. Among the types of music, he listened to during that period were the works of Wagner, Berlioz, Beethoven and Chopin.

During his presence in Sirance café, where he used to sit, he wrote his masterpiece *Shahrazad* while listening to Stravinsky music. Al-Hakīm says about that:

"I do not listen to music to benefit by it or to have an idea about it or for a mental need or spiritual elevation, but for life itself. I live among its melodies as a bee lives among the colours of flowers. The beauty emanating from its artistic harmony is perceived within the self with a device finer than the conscious mind". (Fawzi, 1990, pp.104-105)

*Shahrazad* is the main character in the play; she is the most important character that is going to be dealt with latter in this study. Here we notice the al-Hakīm links the play with music, for music has inspired him with the general atmosphere of the play, emphasising that *Shahrazad*, the character, is also influenced by the musical atmosphere which Al-Hakīm is conscious of. We would point out that the very musical atmosphere

had influenced him early in his life when he would listen to the female singer Osta Hamidah. It means that his interest in music was linked to the woman Osta Hamidah who influenced him in his early years.

### **Al-Hakīm's Philosophy in the East and West, (Religion and Art)**

Al-Hakīm's presence in Europe made him feel the gap between the East and the West because of the difference between the two civilisations on the material and literary levels. Al-Hakīm began to wonder whether we could catch up with the most recent trends in world art through our art and popular heritage. When talking about *Awdat al-Ruh*, we showed how his main concern was to see Arabic literature rise to the world level, even if it carried the popular Eastern spirit. Therefore, Al-Hakīm developed a psychological conflict between the East and the West, not only because he admired both trends, but because he realised the world level which Western literature had attained and, meanwhile, he was convinced that Arabic literature had enough spirit and depth to attain the same level. It only needed someone to push it forward to appear clearly.

Hence Al-Hakīm believed that East heritage had a lot to present, and thus most of his sources were either religious or traditional, coloured with a Western feature, that is, the structure of the novel or the play.

He had a special philosophy and a view on religion different from that prevalent in the West. It might have been the cause of his conflict with the West, for he believed that religion and popular heritage had a lot to present on the world level. In contrast, Western literature had got free from religion and traditional features a long time before. But Al-Hakīm realised that Islam is different. The Holy Qur'an is the main source of the stories of the Prophets and ancient peoples and nations. It contains lessons from the story of humanity since its creation by Allah. Therefore, Al-Hakīm had his own philosophy on religion, a philosophy that was also criticised by some scholars when he turned the stories of the Prophets into plays.

Al-Hakīm thinks that religion and art are closely related. In this respect, he says: "In many of my works I place art and religion in juxtaposition and say that both religion and art light from the same lamp. In both religion and art heaven is the source. I mean by "art" here the very elevated art that makes us feel soaring over our own selves (Al-Sayid Shusha, 1948, p.126).

So, he regards religion as a source of inspiration. That is what we wanted to emphasise through *Ahl al-Kahf*, whose story he derived from the Qur'an and the Old Testament. He, being a Muslim author, did not find any restriction in religion itself. Religion did not constrain him mentally; his religious knowledge helped him taste art and have a wider range of fertile imagination in his works. He illustrates this, saying: "I remember now, regarding form, how Qur'an would urge us to contemplate its unique style, for it is neither poetry nor prose, but poetical energy and miraculous music (Al-Sayid Shusha, 1948, p.138).

Al-Hakīm's interest in religion and heritage does not mean abandoning the Western heritage. On the contrary, he regards it as something that should be added to the East, for the West, in his view, possesses the material and has the skill in fields of art, literature and theatre, but it lacks the spirit that he finds in the East. Thus, he thinks that they complement each other.

Al-Hakīm sees that art is a legacy from ancient and modern civilisations. It represents the conflict between the power of man and external powers or Gods. Hence, we find

the religious vision in al-Hakīm's art. No civilisation or art is free from this conflict, particularly the ancient Western theatre, i.e. the Greek theatre, where the main theme, on which all plays were based, was the struggle between the hero and the Gods. The Greek theatre was the basis for whatever development took place later in Europe.

In other words, the East and the West, to Al-Hakīm, are equal to religion and art respectively. That was the philosophy he came out of France with. In addition, he had a firm belief in the honourable Al-Sayyidah Zaynab<sup>2</sup>. He did not replace belief in religion with his belief in art, as most European artists did, but he kept his religious belief and argued with art through it. He would often address the honourable Al-Sayyidah Zaynab in his works and regarded her as his patron.

Besides his faith, he had a Sufi (mystic) tendency, not by following Sufism (mysticism) in practice, but imitating it in seclusion and contemplation and speculation, which influenced him more by religion. Sufism, as well known, is different from other religious disciplines in that it prefers seclusion or what is called the "Seclusion Order". The purpose of such seclusion or retirement is to contemplate and think over both religious and secular affairs. Al-Hakīm tended seclusion and retirement. He wrote most of his works while sitting alone in a cafe, contemplating what was going on around him, as if looking at people through his special binoculars. Thus, his seclusion here was mental with a Sufi flavour in the way of contemplation.

Al-Hakīm, who was very appreciative of Western literature, thinks that we should recognise Western literature and follow its example as a developed type of literature, on condition that it be produced coloured with the history, culture and tinge of the East and clad in its dogmas and beliefs.

On this basis, al-Hakīm wrote the myth of Oedipus. he does not believe in absolute predestination that harms man, but man must have a will that makes him harm himself, for Allah, Almighty is just and does not harm anyone who has not committed a crime. This is Islamic logic on which is based al-Hakīm's philosophy in the legend of Oedipus, which made him marry his own mother and insist on that marriage even after he knew that it was his mother that he had married.

Al-Hakīm did not only have the Sufi tendency, but he regarded himself as a Muslim author who was concerned with the problems and concerns of Islam, from his point of view as one who had got acquainted with Western literatures. He wrote the *Muhammad* play after reading Voltaire's *Muhammad* theatrical story, which he denounced, for Voltaire. However, a well-known writer, abuses the personality of the Arab Prophet in it and then dedicates it to Pope Benedict XIV. Voltaire wrote this drama in 1745. The drama aroused the question of how an author like Voltaire did not realise that this religion with millions of adherents cannot be false, but it is a heavenly religion like Christianity and Judaism. In his book *Tahta Shams al-Fikr* Al-Hakīm wrote a comment on this issue illustrating that he wrote his *Muhammad* to refute the false claims in the first play and that he felt that it was his duty as a Muslim literary man to defend Islam in the West as he defended Western literature in the East, because he was aware of the reality of both of them.

Al-Hakīm structured his drama *Muhammad* in 1936 as a dialogic biography, where he narrates the Messenger's life that is legally and historically documented, according to

<sup>2</sup> Al-Sayyidah Zaynab, she's the prophet Muhammad granddaughter, died and buried in Egypt.

the situations and events of the life of the Messenger. His aim was to emphasise the Messenger's personality and his humanity and the psychological and human aspects of his life to show how false were the claims forged against the Messenger's personality in the first play. He was keen to show the human characteristics of the Messenger's personality, such as mercy, good nature, tolerance, mutual communication, care for the sick, gentle treatment of relatives, family and women, love for children and good treatment of the poor and the needy. He emphasised that the Messenger's task was not just to deliver a message, but to establish human principles among human beings.

Among his defences of the East in the face of the West was his criticism of the Western view that Islamic civilisation was not distinct from other Oriental civilisations, such as Chinese and Indian civilisations. He believed that Islamic civilisation is distinct and should not be mixed up with the other Oriental civilisations, for its features are completely different from those of other civilisations. Islamic art and architecture have their own characteristics in respect of interest in details and spirit of creativeness.

He also sees that ancient Egyptian civilisation was originally related to the Western civilisation through the Greek civilisation. Still, the Oriental civilisation lost this communication with the West when this contact ceased with the termination of the Greek period. The two civilisations of the East and the West were separated.

He thinks that the ancient Egyptian civilisation and pharaonic spirit are as important as the Greek civilisation by virtue of being immortal through their antiquities.

As for Arabic literature, Al-Hakīm often derived his works from Arabic sources, such as the book *Arabian Nights*, from which he derived *Shahrazad*, the books of Al-Jahiz, Ibn 'Abd Rabbuh, Al-Khatib Al-Baghdadi and Badi al-Zaman Al-Hamadani. Al-Hakīm gathered from these books the characteristics of the character of his famous novel *Ash'ab*, which he wrote while expressing his sorrow for Arabic literature as being ignored by the West.

In the introduction to the novel Al-Hakīm (1938) says: "Ancient Arabic literature is one of the deep-rooted types of literature and most capable of drawing characters and depicting dispositions. This literature is the product of intelligent creative civilisation. Strangely, most of its relics and treasures remain beyond the reach of the Western World, which drank from the fountain of the Greeks and Romans.

Al-Hakīm attributes this to the fact that Arabs and the West differ in their assessment of Aesthetics. While Arabs find artistic beauty expressed in concentration, the West finds it expressed in analysis. Arabs are satisfied with drawing a character or depicting a disposition or composing a poetic verse, whereas the West is not satisfied with a transient event, but with a complete panorama of connected events. The beauty of Arabic literature also lies in Arabic language in most cases, and cannot be perceived except through it. Therefore, most of Arabic prose and poetry, when translated into another language, would lose its beauty.

Al-Hakīm thinks that both Arabic and Western views are correct, for each has its criteria of aesthetics and its own merits. It is often wondered whether the two views can be coordinated.

#### **Al-Hakīm's Thoughts on Politics and Society**

A study for Fu'ad Dawarah (1968, p.11) considers that Al-Hakīm responsible for the students neglecting his political plays, for he took care of the mental and intellectu-

al aspect more than the political symbol in his works. Al-Hakīm was keen not to be a member of any political party. He busied himself with the issues of art and literature and refused to engage in practical political activity. He applied his principle with the Artist's freedom and independence, which, he thinks, might be constrained because of belonging to a certain political party. The names and titles of his articles, which he collected in books, such as *From the Ivory Towel*, *Tahta al-Misbah al-Akh'dar*, *Himari Qaala Li*, and *Qalat il-Assa*, all suggest to the audience the portrait of an artist that is estranged from life and society, although those who study Al-Hakīm realise that he is most interested in politics.

It is difficult to separate between Al-Hakīm's political and social works, for they are closely connected. Politics was vital element in his social life, which was automatically reflected in his works. This is the clear picture in al-Hakīm's social and political plays, for he used to criticise society and politics through his works as a literary man concerned with the issues of the society.

Al-Hakīm was not interested only in-home politics but also in world politics as a whole. He used to think over many human issues and write on them. In this respect, he was criticised to some extent for not suggesting solutions to the political issues he discussed. Thus, some authors do not consider him a political critic.

Al-Hakīm in his book *Ta'amulat fi al-Siyyasah* (1954) shows that he has a special perspective of the march of the whole world towards light or darkness. He thinks that the entire world will have a common fate under modern technology. He was worried not about the Arab nation only, but about humanity in general and about its destination.

Al-Hakīm regards the Modern age or the twentieth century as the second brilliant age for humanity next to the Greek age, for science got vitalised and so did philosophy once again along with science. He has special ideas about the leaders' oppression against heavenly religions, which call for freedom of thought and human spiritual loftiness. This is attributed to Al-Hakīm's continuous interest in the spiritual aspect of literature, art and civilisation.

Al-Hakīm justifies his refrain from joining a particular party by saying that he does not want to find himself one day defending a certain party just because he is a member of it, even if the party is wrong. Despite his tendency towards democracy, he does not regard it as a political system but a human one.

He has an absolute belief in justice and the human community, whether locally or worldwide. He believes that the spirit of justice and equality must prevail over the human community for the sake of the progress of nations. Such were his hopes in the world and local politics.

In *Ta'amulat fi al-Siyyasa*, Al-Hakīm argues with his donkey, with whom he used to discuss the problem of material powers and how they overwhelmed the human principles and caused them to lose the spirit. Among his opinions is that the Eastern society does not differentiate between the traditional costume and the national thought or personality. He believes there is a state of imbalance in the Eastern community. A free individual is one who is free from his thought, dress and style at the same time, without taking his nationality or belonging into consideration, thinking that this is what it means to be civilised. Another group of the society may be stem and afraid of becoming civilised and hence guards his traditional garb and rejects all that is new, whether it is a thought



or behaviour, believing that this is the only way to salvage his national identity without having to actually develop his thinking.

Al-Hakīm severely criticised the educational system in the Egyptian society because he noticed that people would learn and graduate, and start abandoning their own people, nationality and past, instead of becoming proud of their past, which has been the cause of their success and completing the march for the sake of their future, through using the knowledge they have acquired. In the West, the opposite is true.

**The scientific novelty** consists in a theoretical substantiation of the characteristics of the al-Hakīm author's creative literary style as a playwright. It was formed under the influence of both Western and Eastern civilisations: socio-political transformations, achievements of culture and art, religious worldview, which could not but affect its originality.

### Conclusions

Despite al-Hakīm's prolific output in the field of literature and drama, he has not been given enough attention by European writers and critics. Although there are many admirers of his literature, philosophy, and thought, his works have not been studied in a manner commensurate with their quantity, variety of sources, and philosophy. One of the reasons for this might be a large number of his works, amounting to over eighty, which he wrote over sixty years. Most of his works represent the different educational, political and social development stages in Egypt, which would make their analysis somewhat difficult. Al-Hakīm was influenced by religious, political, social, and even psychological factors, both Western and Eastern. They constitute some of the reasons that render al-Hakīm difficult to study unless the critic or researcher chooses a specific feature of al-Hakīm to analyse.

To conclude, al-Hakīm laid down the foundation for every type of modern Arabic literature; his works proved different from the literature preceding him, for it followed in the steps of European literature. Thus, he has gained a reputation as an author and playwright who used a number of mythical, historical and social sources, different world and religious-philosophical approaches, and various styles.

### REFERENCES

- Al-Ra'ī, Ali, 1969. *Tawfiq al-Hakim fannan al-farja wa fannan al-fikr*. Cairo.
- Al-Sayid Shusha, M., 1948. *Khamsa Wa Thamaneen Shama'a ft Hayat Al-Hakim*. Cairo: Dar al-Ma'arif.
- Al-Sayyidah Zaynab, she's the prophet Muhammad granddaughter, died and buried in Egypt. In: *Encyclopedia of Arabic Literature*, 1, p.263.
- Borisov, V.M., 1961. *Sovremennaia egipetskaia proza* [Contemporary Egyptian prose]. Moscow: Nauka.
- Fawzi, Sh., 1990. *Athar al-mousiqā Wa al-Fann al Tashkili ala Masrah al-Hakim*. Cairo: Al-Hay' ah al- misriyya al-Ammah Lil Kitab.
- Fu'ad Dawwara, 1968. *Masrah Tawfiq al-Hakim, al-Masrahiyyat al-Siyyasiya*. Cairo: Al-Hay'ah al-Misriyyah al-amma Lil Kitab.

- Ghālī, Sh., 1995. *Thawrat al-Mu 'tazil: Dirāsa fī Adab Tawfiq al-Hakīm*. Cairo: Al-Hay'a al-Misriyya al-Āmma lil-Kitāb.
- Haqqī, Y., 1975. *Fajr al-Qissa al-Misriyya*. Cairo: Al-Hay'a al-Misriyya al-Āmma lil-Kitāb.
- Hutchins, William, 2003. *Tawfiq Al-Hakim: A Reader's Guide*. London: Lynne Rienner publ.
- Imeel, Kibba, 1997. *Fan al-Idh'hak fi Masrahiyat Tasvfiq al-Hari*. Beirut: Dar al-jee.
- Iunusov, K.O., 1968. *Taufik al-Khakim* [Taufik al-Hakim]. Moscow: Kniga.
- Iunusov, K.O., 1974. O prirode simbolizma i romantizma v dramaturgii Taufika al-Khakima [On the nature of symbolism and romanticism in the drama of Tawfik al-Hakim]. *Leningradskii gosudarstvennyi universitet imeni A.A. Zhdanova*, 374.
- Jacob, M.L., 1958. *Studies in The Arab Theatre and Cinem*. USA: University of Pennsylvania.
- Kobzošová, K. and Bešková, K., 2019. *Traces of the Thousand and One Nights in Tawfāq al-Ēakām's Works*. [online] Available at: <[https://www.researchgate.net/publication/331534078\\_traces\\_of\\_the\\_thousand\\_and\\_one\\_nights\\_in\\_tawfiq\\_al-hakim%27s\\_works](https://www.researchgate.net/publication/331534078_traces_of_the_thousand_and_one_nights_in_tawfiq_al-hakim%27s_works)> [Accessed 30 May 2021].
- Kochubei, Yu.M., 1984. Taufik al-Khakim [Taufik al-Hakim]. In: Bazhan, M.P. ed., 1963. *Ukrainskaadianska entsyklopediia* [Ukrainian Soviet Encyclopedia]. Kyiv. Vol.11(1), p.155.
- Krachkovskii, I.Iu., 1956. *Izbrannye sochineniia* [Selected works]. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR. Vol. 3.
- Papadopulo, A., 1958. *Tewfik el-Hakim, pour notre terre*. Cairo.
- Sakhsookh, Ahmed, 2002. *Tawfik Al Hakim*. Cairo: Al-Hay'a al-Misriyya al-Āmma lil-Kitāb.
- Scott, M.J. and Starkey, P., 1988. *Encyclopedia of Arabic Literature*. London: Routledge.
- Shukri, Ghali, 1966. *Thawrat al-Mu 'tazil: Dirāsa li-Adab Tawfiq al-Hakīm*. Cairo: Al-Hay'a al-Misriyya al-Āmma lil-Kitāb.
- Sokolova, I.N., 1976. Taufik al-Khakim [Tawfik al-Hakim]. In: Prokhorov, A.M. ed., 1969. *Bolshaia sovetskaia entciklopediia* [Great Soviet Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaia entciklopediia, p.302.
- Starkey, P., 1987. *From the Ivory Tower: A Critical Study of Tawfiq al-Hakim*. London: Ithaca Press.
- Tawfiq, Al Hakim (1903- ). *Wayback Machine*. [online] Available at: <<https://web.archive.org/web/20090221082935/http://www.sis.gov.eg/VR/figures/english/html/Hakim.htm>> [Accessed 30 May 2021].
- Tawfiq, Al-Hakim, 1938. *Ash'ab*. My translation. Cairo: Maktabat Misr.
- Tawfiq, Al-Hakim, 1954. *Ta'amulat fi al-Siyyasa*. Cairo: Ktab Rouse Al-Yusif.
- Tawfiq, Al-Hakim, 1960. *Al-sultan al-Ha'ir*. Cairo: Al-Hai'ah al-Misriya a1-'amma Lil Kitab.
- Tawfiq, Al-Hakim, 1998. *Encyclopedia Britannica*. [online] Available at: <<https://www.britannica.com/biography/Tawfiq-Husayn-al-Hakim>> [Accessed 30 May 2021].
- Usmanov, N.K., 1968. Problematika intellektualnogo teatra Taufika al-Khakima [Problems of the intellectual theater of Tawfiq al-Hakim]. In: *Arabskaia filologija* [Arabic philology]. Moscow.
- Yusuf Hasan Nawfal, 1985. *Tatawwur Lughat al-Hiwar fi L-Msrah al-Misri al-Mua'sir*. Cairo: Dar al-Nah'dha Al-Arabiya.

## ЛІТЕРАТУРНИЙ СТИЛЬ ТАУФІКА АЛЬ-ХАКІМА

Ельхам аль-Шаллал

кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: 33heavenchase@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9775-1334

Вищий інститут драматичного мистецтва, Салмія, Кувейт

### Анотація

**Мета статті** – виявити характерні стилістичні особливості в драматургічній спадщині письменника Тауфіка аль-Хакіма та проаналізувати причини, що їх викликали. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети використано такі загальнонаукові методи: аналітичний (щоб зрозуміти процес розвитку та формування концептуального фокуса письменника); типологічно-структурні (для вивчення складових письменницьких засобів і художніх прийомів); феноменологічний (для визначення особливостей стилю авторського твору). **Наукова новизна** полягає в теоретичному обґрунтуванні особливостей творчого літературного стилю Тауфіка аль-Хакіма як драматурга. Він формувався під впливом як західної, так і східної цивілізацій: соціально-політичних трансформацій, досягнень культури та мистецтва, релігійного світогляду, що не могло не позначитися на його самобутності. **Висновки.** Незважаючи на плідні результати Тауфіка аль-Хакіма в галузі літератури та драматургії, європейські письменники й критики не приділяли йому достатньої уваги. Хоча є багато поціновувачів літератури, філософських принципів і поглядів Тауфіка аль-Хакіма, його творчий доробок недостатньо досліджений з огляду на кількість, різноманітність джерел і вчень. Однією з причин цього може бути велика кількість його творів (понад вісімдесят), які він писав протягом шістдесяти років. Більшість його робіт представляє різні етапи освітнього, політичного та соціального розвитку в Єгипті, що ускладнює їх аналіз. На Тауфіка аль-Хакіма впливали як західні, так і східні релігійні, політичні, соціальні й навіть психологічні чинники. Вони становлять деякі з причин, через які Тауфіка аль-Хакіма важко вивчати, якщо критик або дослідник не вибере для аналізу конкретну рису письменника. Тауфік аль-Хакім заклав основу для всіх видів сучасної арабської літератури; його твори виявилися відмінними від літератури, що передувала йому, бо вона йшла по сходах європейської літератури. Отже, він здобув репутацію автора та драматурга, який використовував низку міфічних, історичних і соціальних джерел, різні світові й релігійно-філософські підходи, різноманітні стилі. **Ключові слова:** Тауфік аль-Хакім; літературний стиль; драматургія; західна, східна цивілізації



DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255230

УДК 792.54:782.1:792.071.2Мокренко

**АНАТОЛІЙ МОКРЕНКО. ГРАНІ ВЕЛИКОГО ТАЛАНТУ****Ігор Борко***e-mail: igorborko@rambler.ru; ORCID: 0000-0003-3075-9715**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна***Анотація**

**Мета дослідження** – комплексний аналіз основних досягнень А. Мокренка як оперного виконавця, театрального та громадського діяча, кіноактора, педагога, публіциста. **Методологія дослідження** базується на таких методах: загальноісторичному – для окреслення трансформації в мистецькому середовищі ХХ ст.; аналітичному – для опрацювання історіографічних джерел (культурологічної, мистецтвознавчої та театрознавчої літератури); системному – для розуміння діяльності Анатолія Мокренка як сукупності соціокультурних відношень і зв'язків, що дає змогу розглядати його постать одночасно і як єдине ціле, і як підсистему вищих рівнів; історико-біографічному – для розуміння основних етапів діяльності А. Мокренка; хронологічному – для послідовного викладення фактів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що це фактично перша повноцінна спроба в науково-дослідницькому вимірі окреслити вклад Анатолія Мокренка у розвиток мистецтва та культури України. **Висновки.** У процесі аналізу життєвого й творчого шляху видатного митця сформулювалося цілком об'єктивне враження, що Анатолій Мокренко намагався щонайдовше запобігти кризі гуманістичних ідеалів, яку простежуємо нині в українському суспільстві. Його діяльність була плідною та різноаспектною – митець проявив себе як видатний оперний виконавець сучасності, естрадний співак, талановитий організатор театральної справи, кіноактор, вокальний педагог, публіцист і громадський діяч. Після себе митець залишив безцінну творчу спадщину, плеяду учнів і послідовників. Перспективи подальших наукових пошуків убачаємо в багатоаспектному аналізі естрадного співу Анатолія Мокренка.

**Ключові слова:** опера; Анатолій Мокренко; соліст; творча еліта; консерваторія; Національна опера України

**Постановка проблеми**

В умовах нагальної необхідності пробудження національної свідомості, формування колективної пам'яті, патріотизму, поваги українського народу до своєї історії та культури важливо не забувати про митців, які формують золотий фонд вітчизняного мистецтва. Як правило, у такому разі апелюють до найвідоміших майстрів слова – поетів і прозаїків, хоча Україна, яка завжди позиціонувала себе на міжнародній арені як одна з найспівучіших країн світу, концентрує в собі досягнення також оперних співаків, акторів, театралів, режисерів та ін.

Унікальними є митці, які здатні гармонійно поєднувати в собі декілька талантів. Одним з таких людей був Анатолій Юрійович Мокренко. За свою творчу діяльність він виконав понад сорок провідних партій у вітчизняних і зарубіжних операх, до 2005 року зіграв різнопланові ролі в кіно, організовував вокальні конкурси та гастролював за кордоном. А. Ю. Мокренко, окрім мистецького обдарування, мав талант ученого-дослідника. Відповідно постає логічне питання: у чому ж його унікальність і неповторність та яким чином досягнення митця мали вплив на розвиток усієї вітчизняної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття?

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Відповідь на зазначене питання прямо чи опосередковано намагалися сформулювати дослідники, предметом наукових пошуків яких був огляд етапів становлення та розвитку естрадного й театрального мистецтва кінця минулого століття і сучасності. Так, наприклад, П. І. Походзей (2019) під час окреслення базових етапів еволюції київської вокальної школи значну частину роботи присвятив творчому доробку А. Мокренка. Про Мокренка як відомого українського співака академічної школи неодноразово згадує у своїй роботі С. С. Муравіцька (2021) та М. Б. Кушнарєва (2016, с.7). Варто зауважити, що у наукометричних базах відсутні комплексні дослідження, присвячені виключно творчості Анатолія Мокренка. До деяких аспектів творчої діяльності митця, зокрема вокально-педагогічної, звертаються у своїх роботах В. Г. Антонюк (2000, с.23-25) і Б. П. Гнидь (1999).

**Мета дослідження** полягає у вивченні багатоаспектних життєвих здобутків Анатолія Мокренка – оперного виконавця, театрального та громадського діяча, кіноактора, педагога, публіциста. Особливу цінність для нашої роботи становлять зображення із сімейного архіву родини Мокренків, записи пісень у виконанні Анатолія Юрійовича, його інтерв'ю та авторські книги.

### Виклад основного матеріалу

Про численні «амплуа» Анатолія Мокренка, в яких він зумів самореалізуватися, відомо практично всім, хто цікавиться сучасним українським мистецтвом. У 1963 році А. Мокренко закінчив столичну консерваторію за класом вокалу М. Г. Зубарева та О. О. Гродзинського. Нині це Національна музична академія імені П. І. Чайковського, в якій з утіхою згадують про свого одного з найкращих студентів, а потім і викладача, посмертно встановивши йому меморіальну дошку в стінах закладу освіти, де до останніх днів свого життя працював видатний співак й артист (Асадчева, 2021). До стін закладу освіти його привів життєвий випадок – знайомство з другокурсником спеціальної музичної школи вищого рівня підготовки, який розгледів неабиякий талант майбутнього виконавця. За понад 30-річний період роботи в стінах закладу маестро підготував плеяду оперних співаків (баритонів). Понад 50 вихованців школи А. Мокренка гідно представляють її на сценах різних театрів України та світу. Серед них заслужені артисти України Г. Ващенко, В. Опенько, М. Кірішев та інші.

До вступу в консерваторію майбутній митець мріяв про військову кар'єру та пробував вступити на навчання до двох військових училищ. Проте згодом став інженером-геологом і навіть деякий час пропрацював за спеціальністю, відвідавши в ролі гірничого інженера-геолога Кавказ (сходження на Ельбрус), Карпати, Північний Урал, Крим. Набутий у геологорозвідувальних експедиціях досвід викладено в публікаціях авторитетних видавництв Києва (Мокренко, 1963) та Москви (Солонинко, Мокренко и Чернявский, 1962; Мокренко и Сколыга, 1962). Талант геолога-дослідника та вченого – безумовна грань особистості А. Мокренка.

Любов до співу і подорожей – дві основні пристрасті, які постійно вабили юнака. Зі стін консерваторії і почалася кар'єра Анатолія Юрійовича та професійні, такі важливі надалі знайомства з творчою елітою. Анатолій Мокренко в одному зі своїх інтерв'ю згадує про цей період:

«У повоєнні часи всі співали. Популярними були олімпіади. На превеликий жаль, зараз їх не проводять... Організовували хори, були ентузіасти. Навіть в районному центрі організували ансамбль "Пісні і танцю", і мене (як соліста) возили за 25 км на репетицію до колективу; викристалізовувалась майстерність. Я часто задавав собі питання: чому зі мною так "носяться"? Виявляється, саме в той час почала функціонувати комісія по відборі народних талантів, яка з-поміж сіл вишуквала обдарованих дівчат і юнаків. За це державі потрібно віддати належне. Так знайшли Женю Мірошніченко, Юрія Богатикова, Євгенія Кибкало, Володимира Тімохіна та інших». (Мокренко, 2013)

Сам Мокренко був у захваті від творчості Володимира Бунчикова та Володимира Нечаєва; у репертуарі улюблених пісень виконавця, як правило, переважали пісні на воєнну тематику.

Найкращі творчі роки митця минули в Національній опері України. Сюди Анатолія Юрійовича привів неочікуваний випадок: у театрі захворіли всі баритони, і його терміново запросили виконати партію Миколи з «Наталки Полтавки». Через декілька місяців запропонували виконати віртуозну каватину Фігаро з опери «Севільський цирульник» композитора Джоаккіно Россіні (рис. 1.). Важливо врахувати, що комічна опера – це досить складний жанр в оперному мистецтві, який вимагає неординарності й особливого світогляду соліста. Під час виконан-



Рис. 1. А. Ю. Мокренко в ролі Фігаро.  
«Севільський цирульник» Дж. Россіні,  
Київський театр опери і балету імені Т. Шевченка  
(нині Національна опера України), 1969.

Фото з архіву родини А. Мокренка

ня яскравого пародійного твору важливо уникнути грубої сатири та дешевих трюків, щоб не знизити оперну майстерність до рівня розважального шоу. Безсумнівно, публіка сприймала молодого виконавця із захватом.

У 1976 році оперний співак отримує найвищу з можливих тоді державних нагород у сфері сценічного мистецтва – звання народного артиста СРСР. Опанувавши понад сорок головних партій в операх вітчизняних та іноземних композиторів, провідною у репертуарі А. Мокренка стала партія Грязнова в опері «Царева наречена» М. А. Римського-Корсакова, яка imponувала йому і за голосом, і за драматургічним наповненням (рис. 2).

Співак дуже ретельно ставився до роботи над кожною роллю: збирав іконографічний матеріал, аналізував роботи попередніх виконавців, вивчав історію створення опери та рецензії. Згодом така кількість аналітичного матеріалу

спонукала вже знаного в Україні та світі виконавця самостійно зайнятися публіцистикою. А. Ю. Мокренко залишив у спадок дві книги (Мокренко, 2008; 1994) і понад сто публікацій мистецької та українознавчої проблематики. Авторська книга «У серці – рідна Україна» (Мокренко, 1994) фактично й стала першим уніфікованим джерелом публіцистики Анатолія Мокренка. «Знайти себе» – друга прозова праця, яка багато в чому корелюється з філософією творчості Григорія Сковороди та його провідною тезою про «сродну працю» (Мокренко, 2008). Робота значною мірою спонукає читачів до роздумів. Автор адресує її молоді, для якої питання пошуку себе є актуальним і стратегічним у житті. Спочатку автор мав на меті зробити підзаголовком цієї книги тезу, де зазначається, що ця збірка – «повість про час», адже в ній автор прагнув показати події нашої епохи кризь призму своєї долі. Але А. Мокренко схиляється до вислову: «Мистецтво вимагає жертв». Можливо, він і не такий оригінальний, проте досі залишається актуальним.

Оперний співак стає першим виконавцем, якому під силу партія Олексія Маресьєва з опери «Повість про справжню людину» С. С. Прокоф'єва. Методичну допомогу А. Мокренку надавала Ніна Іванівна Скоробогатько (1894-1993) – знаменита українська оперна піаністка-концертмейстерка та педагогиня вокалу, яка усвідомлювала всю складність композиторського стилю Сергія Прокоф'єва.



Рис. 2. А. Ю. Мокренко в ролі Грязного.  
«Царева наречена» М. А. Римського-Корсакова,  
Київський театр опери і балету імені Т. Шевченка  
(нині Національна опера України), 1980.  
Фото з архіву родини А. Мокренка.

Специфіка роботи передбачала спів пританцьовуючи, повзаючи по сцені, що мало б суттєво впливати на складність видобування звуку. Стали в пригоді дитячі спогади, пов'язані з війною. Саме за виконання партії Маресьєва в опері «Повість про справжню людину» митець у 1968 році отримав звання заслуженого артиста України.

За період творчої діяльності в Національній опері України А. Мокренко співав на сцені з видатними співачками сучасності, такими як Є. Колесник, Є. Мірошниченко, М. Стеф'юк, Б. Руденко та ін. З Євгенією Мірошниченко він був знайомим зі студентських років. Перша спільна робота – концерт на фотофабриці. Бунтарський норов талановитої дівчини, яка прагнула зламати будь-які застарілі канони, припав до душі Анатолію Юрійовичу Мокренку. Обидва діячі були майстерними імпровізаторами, на їхній вишуканий смак могли покластися художні керівники (рис. 3).



*Рис. 3 Євгенія Мірошниченко з Анатолієм Мокренком,  
м. Київ (Рудяченко, 2021)*

Анатолій Юрійович Мокренко зробив дійсно великий внесок у розвиток української естради, адже в репертуарі майстра завжди домінували народні пісні та роботи вітчизняних композиторів. А. Мокренко з особливою любов'ю виконував пісні на музику Олександра Білаша, серед яких «За літами», «Подай крильята», «Галина-Калина», «Віконце», «Найсвятіше на світі», «Соняшник» та «Два кольори».



Саме Анатолій Мокренко став першим виконавцем легендарної пісні О. Білаша на слова Д. Павличка «Два кольори» у 1964 році (Мокренко, 1971). Більшість з них доступні в записі через мережу Інтернет, рідні та шанувальники зберігають перші компакт-диски з альбомами майстра. Артиста часто запрошували з виступами на радіо й телебачення. Під час гастролей за кордоном репрезентував мистецтво України та СРСР, демонструючи свій талант на оперних і концертних сценах Англії, Франції, Канади, Швеції, Німеччини, США, Куби. Був особисто знайомий із Фіделем Кастро.

Анатолій Мокренко неодноразово гідно представляв київську вокальну школу на загальнодержавному рівні в Москві. У 1970-ті роки брав участь у популярному в СРСР телевізійному фестивалі «Пісня року» у Москві, неодноразово виступаючи в супроводі оркестру Центрального телебачення і Всесоюзного радіо під керівництвом Юрія Силантьєва (Песня 77, 1977), з Великим дитячим хором Всесоюзного радіо та Центрального телебачення під управлінням Віктора Попова (Песня 77, 1977) та з артистами естради, зокрема із Софією Ротару (Темная ночь, 1976).

Народний артист СРСР Михайло Степанович Гришко запропонував Анатолію Мокренку, який свого часу в Будинку актора виконував драматичний романс «Судьба» («Доля»<sup>1</sup>) С. Рахманінова на слова О. М. Апхутіна, ініціювати його переведення до Большого театру в Москві. Проте А. Мокренко не пристав на пропозицію колеги, адже відчував біль у серці за Батьківщину, щире бажання розвивати та популяризувати народне мистецтво в Україні.

Бувши вихідцем із с. Терни Недригайлівського району Сумської області (мала батьківщина митця), він багато часу приділяв пошуку та вихованню молодих талантів у селах України. Організації сільських дитячих шкільних хорів й фестивалів на локальному рівні, у такий спосіб продовжуючи місію ентузіастів, А. Мокренко присвятив останні роки свого життя. Саме А. Мокренко у 2002 році став ініціатором організації першого обласного фестивалю-конкурсу шкільних хороших колективів «Співаймо разом!» у рідному селі Терни. Це унікальне за своїм творчо-організаційним підходом хороше дитяче змагання в Україні. У часописі «Україна молода» 2016 року надруковано: «Видатний український співак Анатолій Мокренко чотирнадцять років тому став ініціатором проведення обласного фестивалю дитячих хороших колективів на Сумщині. [...] У Тернах і в сусідніх селах у зв'язку з фестивалем знову запрацювали клуби, людям стало радісно» (Олійник, 2016). Згодом фестиваль набирав обертів, об'єднуючи різні села Сумщини. Щороку до його рідного села Терни Сумської області з'їжджаються юні конкурсант, які демонструють свій хист. Згодом цей мистецький рух перейняли аматори із Запорізької області, започаткувавши конкурс хороших колективів сільських шкіл.

Бувши солістом Національної опери України, у нелегкий для країни та творчого колективу період із 1991 по 1999 роки Анатолій Мокренко стає очільником колективу, обіймаючи посаду генерального директора – художнього керівника театру. Театр був на межі розпаду – через економічну скруту танцівники балету більше ніж рік не отримували заробітної платні. Ситуацію рятували гастролі за

<sup>1</sup> Переклад І. Б.

кордоном та особистий патронат театру тодішнього Президента України Віктора Ющенка – краянина А. Мокренка. Під час гастролей за кордоном іноді траплялися прикрі випадки, коли після 38-годинного переїзду з Києва до Женеви актори одразу мусили виходити на сцену та виконувати перед глядачами оперу «Борис Годунов» Модеста Мусоргського. І якщо Анатолію Юрійовичу припадало виконувати роль Рангоні, яка була відносно нескладною за технікою виконання, то Анатолію Кочерзі припадала партія Бориса. Того ж дня в оркестровій ямі від надмірного навантаження під час концерту помер оркестрант. Боліло серце в А. Мокренка за свій колектив. Понад 1300 талановитих людей могли мігрувати за кордон. Цього не міг допустити Анатолій Юрійович Мокренко, тому проявив активну громадську позицію та звернувся до бізнесменів з проханням виділити спонсорську допомогу на розвиток театру, але значною мірою все часто трималося на ентузіазмі. В інтерв'ю кореспондентові газети «Україна молода» 12 листопада 2010 року Анатолій Мокренко згадує:

«Це були найгірші часи! Особисто в моїй мистецькій долі той період був найважчим. За оті 8 років мого керівництва ми дуже багато їздили по світу. Бувало, що театр виїжджав за кордон до 12 разів на рік! Грошей не було, доводилося заробляти. Я перестраждав тоді дуже, але гордий тим, що мені вдалося зберегти театр». (Кушнір, 2010, с.6-7)

22 березня 2022 року виповнюється два роки з дня смерті митця. Після себе Анатолій Юрійович залишив не тільки велику творчу спадщину, а й двох доньок – Людмилу та Оксану – живе втілення своєї крові та плоті. Молодша з них, Оксана Мокренко, заслужений діяч мистецтв України, гідно продовжує справу свого батька, беззмінно з 1989 року й дотепер очолюючи оперну трупку Національної опери України. Вона ділиться унікальними фотографіями з домашнього архіву (рис. 4).



Рис. 4. Анатолій Мокренко з дружиною Марією. Київ, травень 1960 року.  
Фото із сімейного архіву

Талант А. Мокренка проявився й у кінематографі. Талановитий артист брав участь в екранізації таких картин, як «Тигролови» за І. Багряним (1994), «Чорна рада» за П. Кулішем (2000), «Поет і княжна» за матеріалами кіносеріалу «Тарас Шевченко. Заповіт» (1999) та ін. Його можна долучити до списку діячів, які займалися процесом кінофікації театру. Фільм-опера «Лючія ді Ламмермур» Гаетано Доницетті (1980 рік, реж. О. І. Бійма) зберіг образ А. Мокренка, який грав Генріха. Йому вдалося не тільки передати шарм природного таланту, а й інтегрувати вишукані костюми, стильні прикраси з інтерактивними елементами. Режисер-постановник продемонстрував вічне, класичне бачення теми кохання, суворе, без вульгарних надмірностей, які часто присутні в сучасних постановках. Дія розгортається на тлі величних величезних блідо-сірих різьблених воріт, що займають половину простору. Динаміка утворюється лише з появою головних героїв. Спів кожного із закоханих, наповнений драматизмом, розширює простір сцени до розмірів всесвіту. Відеоряд спектаклю гармонійно зливається з чудовими голосами солістів.

Безсумнівно, Анатолій Мокренко був багатогранною людиною. Його творчу діяльність визнавала публіка, колеги, преса. Короткий, далеко неповний перелік державних нагород, таких як заслужений артист УРСР (1968), народний артист УРСР (1973), народний артист СРСР (1976), Державна премія Української РСР ім. Т. Г. Шевченка (1979), Державна премія Грузинської РСР ім. З. Паліашвілі (1973), Премія Ленінського комсомолу Української РСР ім. Н. А. Островського (1967), орден князя Ярослава Мудрого V ст. (1995), орден Дружби народів (1982), свідчить про визнання його талантів суспільством.

А. Мокренко завжди займав активну громадянську позицію. Так відомо, що саме А. Мокренко ухвалив рішення встановити український прапор над будівлею Національної опери України ще до прийняття його як державного. Протягом усього життя був активним громадським діячем: у 1970-ті роки очільник Київського міжобласного відділення Українського театрального товариства, депутат Київської міської ради, у незалежній Україні – один із засновників Товариства української мови ім. Т. Г. Шевченка, у 1993–1995 роках член колегії Міністерства культури України, з 1993 року член президії Товариства «Україна», член ради Товариства «Просвіта», член Національної ради Конгресу української інтелігенції; у період з 2001 по 2003 роки очолював відділ культури Інституту МОН України тощо.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що це фактично перша повноцінна спроба у науково-дослідницькому вимірі окреслити вклад Анатолія Мокренка в розвиток мистецтва та культури України.

## Висновки

У процесі аналізу життєвого й творчого шляху видатного митця сформувалося цілком об'єктивне враження, що Анатолій Мокренко намагався щонайдовше запобігти кризі гуманістичних ідеалів, яку простежуємо нині в українському суспільстві. Його діяльність була плідною та різноаспектною – митець проявив себе як видатний оперний виконавець сучасності, естрадний співак, талановитий організатор театральної справи, кіноактор, вокальний педагог, публіцист та

громадський діяч. Перспективи подальших наукових пошуків вбачаємо в багатоаспектному аналізі естрадного співу Анатолія Мокренка.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Антонюк, В.Г., 2000. Нарис з історії київської школи сольного співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 8, с.25-34.
- Асадчева, Т., 2021. У столичній консерваторії встановили меморіальну дошку видатному співаку та педагогу. *Вечірній Київ*, [online] 14 травня. Доступно: <<https://vechirniy.kyiv.ua/news/52728/>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Гнидь, Б.П., 1999. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 8, с.7-17
- Кушнарцова, М.Б., 2016. Українське суспільство та українська популярна пісня у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.: попит і пропозиція. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 37, с.3-11.
- Кушнір, Л., 2010. Анатолій Мокренко: я довго шукав себе в житті. *Україна молода*, 212, с.6-7.
- Мокренко, А. София Ротару – Темная ночь / Anatoliy Mokrenko, Sofia Rotaru – Dark night. *Retro Channel*. [video online] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=CWdZBfT9WH4>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Мокренко, А., 1963. Вермикуліт – цінна будівельна сировина. В: *Будівельні матеріали України*. Київ: Академія наук УРСР.
- Мокренко, А., 1971. Два кольори. [video online] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=pxbicedYuVc>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Мокренко, А., 2013. В гостях у Дмитрия Гордона, [online] 3/4. Доступно: <<https://gordonua.com/ukr/tags/anatolij-mokrenko.html>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Мокренко, А.Ю. и Сколыга, В.И., 1962. Вермикулит Приазовья. В: *Перлит и вермикулит: геология, методика разведки и технология*. Москва: Госгеолтехиздат, с.108-109.
- Мокренко, А.Ю., 1994. *У серці – рідна Україна*. Київ: Веселка.
- Мокренко, А.Ю., 2008. *Знайти себе*. Київ: Преса України.
- Муравіцька, С.С., 2021. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*, 39, с.179-183.
- Олійник, Т., 2016. Через терни – до пісні. *Україна Молода*, [online] 23 червня. Доступно: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3011/164/100550/>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- «ПЕСНЯ 77» Алексей Мокренко и Дима Голов «ТОВАРИЩ ПЕСНЯ». [video online] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=FYZOpSG8Iz8>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Походзей, П.І., 2019. Еволюція Київської вокальної школи в другій половині ХХ ст.: проблеми і творчі здобутки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, с.435-441.
- Рудяченко, О., 2021. Євгенія Мірошніченко. 2. Естрадне сопрано. «Укрінформ». *Мультимедійна платформа іномовлення України*, [online] 13 червня. Доступно: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3263299-evgenia-miroshnicenko-2-ekstrasensorne-soprano.html>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Солонинко, И., Мокренко, А. и Чернявский, П., 1962. О методике поисков и разведки перлита. В: *Перлит и вермикулит: геология, методика разведки и технология*. Москва: Госгеолтехиздат, с.49-56.

Солонинко, И., Мокренко, А., Рубальский С., 1962. *Уникальный гранитный монолит для памятника Карлу Марксу в Москве*. Киев.

## REFERENCES

- Antoniuk, V.H., 2000. Narys z istorii kyivskoi shkoly solnoho spivu [Essay on the History of the Kyiv School of Solo Singing]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 8, pp.25-34.
- Asadcheva, T., 2021. U stolychnii konservatorii vstanovyly memorialnu doshku vydatnomu spivaku ta pedahohu [A Memorial Plaque to the Outstanding Singer and Teacher Was Installed in the Capital's conservatory]. *Vechirniy Kyiv*, [online] 14 May. Available at: <<https://vechirniy.kyiv.ua/news/52728/>> [Accessed 10 November 2021].
- Hnyd, B.P., 1999. Ukrainska vokalna shkola v konteksti svitovoho vykonavskoho mystetstva [Ukrainian Vocal School in the Context of World Performing Arts]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 8, pp.7-17.
- Kushnarova, M.B., 2016. Ukrainske suspilstvo ta ukrainska populiarna pisnia u druii polovyni XX – na pochatku XXI st.: popyt i propozytsiia [Ukrainian Society and Ukrainian Popular Song in the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries: Supply and Demand]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 37, pp.3-11.
- Kushnir, L., 2010. Anatolii Mokrenko: ya do vohu shukav sebe v zhytti [Anatolii Mokrenko: I Have Been Looking for Myself in Life for a Long Time]. *Ukraina moloda*, 212, pp.6-7.
- Mokrenko, A. Sofia Rotaru – Temnaia noch / Anatolii Mokrenko, Sofia Rotaru – Dark night [Sofia Rotaru - Dark night / Anatolii Mokrenko, Sofia Rotaru - Dark night]. *Retro Channel*. [video online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=CWdZBfT9WH4>> [Accessed 10 November 2021].
- Mokrenko, A., 1963. Vermikulit – tsinna budivelna syrovyna [Vermiculite is a Valuable Building Material]. In: *Budivelni materialy Ukrainy* [Building materials of Ukraine]. Kyiv: Akademiia nauk URSR.
- Mokrenko, A., 1971. Dva kolory [Two Colours]. [video online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=pxbicedYuVc>> [Accessed 10 November 2021].
- Mokrenko, A., 2013. V gostiakh u Dmitriia Gordona [Visiting Dmytro Gordon], [online] 3/4. Available at: <<https://gordonua.com/ukr/tags/anatolij-mokrenko.html>> [Accessed 10 November 2021].
- Mokrenko, A.Iu. and Skolyga, V.I., 1962. Vermikulit Priazovia [Vermiculite of the Ciz-Azov Region]. In: *Perlit i vermikulit: geologiya, metodika razvedki i tekhnologiya* [Perlite and vermiculite: geology, exploration techniques and technology]. Moscow: Gosgeoltekhizdat, pp.108-109.
- Mokrenko, A.Iu., 1994. *U sertsii – ridna Ukraina* [In the Heart – Native Ukraine]. Kyiv: Veselka.
- Mokrenko, A.Iu., 2008. *Znaity sebe* [Find yourself]. Kyiv: Presa Ukrainy.
- Muravitska, S.S., 2021. Klasychnyi krossover u suchasnomu muzychnomu prostori Ukraini [Classical Crossover in the Modern Music Space of Ukraine]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 39, pp.179-183.
- Oliinyk, T., 2016. Cherez terny – do pisni [Through the Thorns – to the Song]. *Ukraina Moloda*, [online] 23 June. Available at: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3011/164/100550/>> [Accessed 10 November 2021].
- "PESNIA 77" Aleksei Mokrenko i Dima Golov "TOVARISHCH PESNIA" [PESNYA 77" Alexey Mokrenko and Dima Golov "COMRADE PESNYA"]. [video online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=FYZOpSG8Iz8>> [Accessed 10 November 2021].
- Pokhodzei, P.I., 2019. Evoliutsiia Kyivskoi vokalnoi shkoly v druii polovyni XX st.: problemy i tvorchy zdobutky [The Evolution of the Kyiv Vocal School in the Second Half of the Twentieth

Century: Problems and Creative Achievements]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, pp.435-441.

Rudiachenko, O., 2021. Yevheniia Miroschnichenko. 2. Estradne soprano [Eugenia Miroschnichenko. 2. Variety Soprano]. "Ukrinform". *Multymediina platforma inomovlennia Ukrainy*, [online] 13 June. Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3263299-evgenia-mirosnichenko-2-ekstrasensorne-soprano.html>> [Accessed 10 November 2021].

Soloninko, I., Mokrenko, A. and Cherniavskii, P., 1962. O metodike poiska i razvedki perlita [On the Method of Prospecting and Exploration of Perlite]. In: *Perlit i vermikulit: geologiya, metodika razvedki i tekhnologiya* [Perlite and vermiculite: geology, exploration techniques and technology]. Moscow: Gosgeoltekhizdat, pp. 49-56.

Soloninko, I., Mokrenko, A., Rubalskii S., 1962. *Unikalnyi granitnyi monolit dlia pamiatnika Karlu Marksu v Moskve* [Unique Granite Monolith for the Monument to Karl Marx in Moscow]. Kyiv.

## ANATOLIY MOKRENKO. THE SIDES OF THE GREAT ARTIST

Ihor Borko

e-mail: [igorborko@rambler.ru](mailto:igorborko@rambler.ru); ORCID: 0000-0003-3075-9715  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

30

### Abstract

**The purpose of the study** is a comprehensive analysis of the main achievements of A. Mokrenko as an opera performer, theatre and public figure, film actor, teacher, and publicist. **The research methodology** of the paper is based on the following methods. The general historical method is to outline transformations in the artistic environment of the twentieth century. The analytical method is to study the historiographical sources (cultural, art, and theatre literature). The systemic method is to understand the activities of Anatoliy Mokrenko as a set of socio-cultural relationships and connections, which allows considering him both a whole and a subsystem of higher levels. The historical and biographical method is to understand the main stages of A. Mokrenko's work. The chronological method is to present the facts in order. **The scientific novelty** of the article is the first full-fledged attempt in the research dimension to outline the contribution of Anatoliy Mokrenko to the development of Ukrainian art and culture. **Conclusions.** Analysing the life and creative path of the outstanding artist, there is a very accurate impression that Anatoliy Mokrenko tried to prevent the crisis of humanistic ideals that we trace now in Ukrainian society as long as he could. His work was fruitful and multifaceted. The artist proved to be an outstanding opera performer of today's times, singer, gifted theatre director, film actor, vocal teacher, publicist and public figure. The artist left an invaluable creative heritage, a galaxy of students and followers behind. Prospects of further scientific research are seen in the multifaceted analysis of singing by Anatoliy Mokrenko.

**Keywords:** opera; Anatoliy Mokrenko; soloist; creative elite; conservatory; National Opera of Ukraine



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

DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255231

УДК 792+808.55

**«ВНУТРІШНІ ЛІНІЇ ПІДТЕКСТУ» К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО****Іван Сорока**

кандидат мистецтвознавства; e-mail: [ivansoroka1@ukr.net](mailto:ivansoroka1@ukr.net); ORCID: 0000-0002-0336-5481  
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Анотація**

**Мета дослідження** – з'ясувати, як К. Станіславський розуміє й тлумачить «внутрішні лінії підтексту»; визначити сутність і значущість внутрішніх ліній підтексту в процесі сценічного спілкування актора; вказати на власне розуміння мовленнєвого підтексту як чинника сценічного мовлення. **Методи дослідження:** аналітичний – для дослідження наявних теоретичних тлумачень ліній підтексту К. Станіславського та їх практичного застосування; компаративний – для зіставлення й порівняльного аналізу теоретичних і практичних тлумачень та застосувань ліній підтексту; логіко-узагальнюючий – для підбиття підсумків дослідження, формулювання висновків. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні технології процесу словесної дії актора-читця під час сценічного спілкування; знаходженні основного чинника, що слугує правдивості промовляння чужого авторського тексту в сценічному мовленні; в осмисленні й тлумаченні сутності театрального поняття «підтекст» і застосуванні його в сценічній мовленнєвій практиці. **Висновки.** Отже, бачення внутрішнього зору породжують ставлення до них, а ставлення змушує діяти, і дія ця виражається у вияві чи приховуванні цього ставлення. Словесною дією актора в спілкуванні не може бути бажання передати уявний образ співрозмовнику, сприйняти думку через уяву. Дієве мовлення не слугує тільки примушуванню іншого розуміти, бачити й мислити так само, як промовець, бо порушується основний принцип драми – конфлікт. З'ясовано, що підтекст К. Станіславський трактує як сплетення трьох ліній – внутрішніх бачень, думки, внутрішньої дії, означуючи їх ще лінією душевного переживання, підтекстом, жодним чином не торкаючись лінії прихованого змісту, смислу. Наголошено, що дійсну необхідність проголошення слів породжує ставлення, мотивація та мета їх виголошення.

**Ключові слова:** К. Станіславський; «внутрішні лінії підтексту»; бачення; думка; внутрішня дія

**Постановка проблеми**

Аналіз сучасної наукової літератури про сценічне мистецтво засвідчує наявність багатьох наукових праць, присвячених вивченню та аналізу різноманітних аспектів. Проте у всіх, як правило, розглянуто широкі мистецтвознавчі теми глобального характеру, тоді як сучасна театральна педагогіка потребує і більш конкретних, вузьконаправлених досліджень у цій царині, зокрема в уточненні, трактуванні й розумінні театральної термінології. Професійна термінологія в нас розмита та не чітка. Кожен театральний практик і педагог розуміє й трактує її

по-своєму. Актуальність дослідження зумовлена важливістю ґрунтовного занурення саме в цю вузьку проблематику з метою вироблення єдиних зрозумілих, сталих понять.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Найбільш цілісно та ґрунтовно питання театральної термінології розглянуто в наукових роботах К. Станіславського, якими й послуговується переважна більшість педагогів-театралів. Успішно впроваджений у театральну практику творцями МХТ наприкінці XIX ст. театральний підтекст отримав і теоретичну розробку в системі К. Станіславського. З плином часу підтексту приділяля увагу практично всі теоретики театру в галузі слова та словесної дії. Певну розробку категорія підтексту одержала в роботах провідних режисерів і педагогів, зокрема Всеволода Меєрхольда, Є. Вахтангова, В. Сахновського, А. Попова, М. Кнебель, Г. Крісті, Г. Товстоногова, І. Промптової, В. Галендєєва, В. Фільштинського, О. Шлемко (2019). Особливо цінною в сучасному розумінні й тлумаченні прийому «підтекст» є книга М. Розовського «До Чехова».

Серед українських теоретиків театру поняття «підтекст» розглядав М. Карасьов у книзі «Станіславський і сценічна мова», Р. Черкашин у посібнику «Художнє слово на сцені», В. Неллі «Про режисуру», частково П. Саксаганський у збірнику «Думки про театр», Лесь Курбас «Березіль: із творчої спадщини», Г. Юра «Режисер у театрі». На сучасному етапі розглянуто тему прийому театального підтексту в кандидатській дисертації «Підтекст як категорія сценічного мовлення» (Сорока, 2017; 2014; 2018).

**Мета дослідження** – з'ясувати, як К. Станіславський розуміє й тлумачить «внутрішні лінії підтексту»; визначити сутність, значущість і місце внутрішніх ліній підтексту в процесі сценічного спілкування актора.

### Виклад основного матеріалу

Розглядаючи підтекст, К. Станіславський постійно говорить про його «внутрішні лінії», які в самому визначенні поняття трапляються тричі: «у підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси», «всі ці лінії хитромудро сплетені між собою», «лише тільки всю лінію підтексту пронизує почуття» (Никулин і Пичхадзе, 2008, с.65).

Митець детально розглядає їх у додатку до третього тому зібрання творів. Автор говорить:

«Досі учні передавали думки і почуття зображуваних ними осіб в етюді своїми словами. Ці слова приходили до них самі собою, у процесі гри. Творці були авторами цих слів, які вказувалися їм їхнім власним підтекстом, тобто *лінією душевного переживання*. Такий процес відбувається в самому житті. Так повинно було б бути і на сцені». (*тут і далі у цитатах курсив наш – І. С.*) (Станіславський, 1990, с.467)

Утім, на сцені, стверджує автор, відбувається по-іншому, адже в театрі актори грають не свої твори й кажуть не свої слова, а чужі слова автора, до того ж не



живими людськими інтонаціями, а умовними акторськими. Таке перетворення митець пояснює, по-перше, необхідністю проголошувати установлені слова текстуально і, по-друге, напруженням пам'яті під час повтору завчених слів. Обидві ці причини відвертають увагу актора від внутрішньої творчої лінії ролі, без якої слова промовляються заради самих слів, заради їх звуків. Таке «словоговоріння» порушує нормальний плин процесу мови та призводить до так званих вивихів. Від часу й від звички зафіксовані слова починають промовлятися механічно та поза усвідомленням, що призводить до роз'єднання тексту від підтексту, і від цього «слова стають пустими, бездушними, холодними, не зігрітими зсередини, не виправдані думкою, формальні. [...] Ці слова часто насильно, швидко зазубрюються виконавцем, без попереднього створення внутрішнього підтексту» (Станіславський, 1990, с.468).

Із цього розуміємо, що під час гри на сцені, як і в реальному житті, потрібно, щоб *лінію душевного переживання* (думки й почуття зображуваних осіб – підтекст) передавав виконавець авторськими словами, як власними, щоб звучали вони живими людськими інтонаціями. Слід уникати насильного, швидкого «зазубрювання», натомість потрібно *попередньо створити лінію душевного переживання, лінію підтексту. Текст має органічно поєднуватися з лінією душевного переживання (підтекстом)*.

Отже, за майстром, *підтекст – це внутрішня, попередньо створена лінія душевного переживання думок і почуттів зображуваних осіб виконавцем. Підтекст створюється; створюється попередньо; поєднується з текстом.*

Далі К. Станіславський (1990, с.468) вказує: «Умови, що сприяють порушенню природної людської мови, найчастіше кореняться у внутрішньому вивиху, в неправильній лінії, за якою можна йти в процесі гри на сцені». Важливим стає з'ясування того, що становить суть правильної лінії гри на сцені, за якою слід йти, щоб уникнути внутрішнього вивиху та досягти природної людської мови. Автор говорить про неї так: «Нам потрібна *правильна лінія творчості*, яка одна здатна викликати на сцені правильну людську мову. Ця лінія створюється за законами органічної природи, з елементів душі артиста, оживлених справжнім людським хотінням, прагненням, які керують нашими діями і мовою. Я говорю про *лінію підтексту*» (Станіславський, 1990, с.470). Отже, *правильна лінія творчості – це лінія підтексту, лінія душевного переживання, оживлена хотінням, прагненням, які керують нашими діями та мовою, саме вона сприяє формуванню правильної, природної сценічної мови. Лінія підтексту створюється з «елементів душі артиста», що оживляються справжніми людськими хотіннями, прагненнями. Справжні людські хотіння та прагнення на сцені – це надзавдання, саме воно керує діями й мовою актора.*

К. Станіславський зазначає: «На превеликий жаль, ця лінія нестійка, важко вловима і тому погано фіксується, особливо в розсіювальних і бентежливих обставинах публічної творчості. У пошуках засобів зміцнення нестійкої лінії підтексту ми спрямуємо своє дослідження в різні сторони і галузі: а) *внутрішнього зору*, б) *думки*, в) *внутрішньої дії*» (Станіславський, 1990, с.470). Отже, «*нестійку лінію підтексту*» зміцнюють *бачення, думки та внутрішня дія*. Далі автор простежує, як створюються та сплітаються ці лінії підтексту. Починає з *лінії внутрішніх бачень*.

«На екрані показано низку світлин Дніпра, що мелькають одна за одною. Учень при цьому промовляє: "Чудовий Дніпро"... Знову з'являється картина, і знову читання... Але варто гравцю відволікти увагу від лінії підтексту (лінії душевного переживання) і дати волю мускулу язика і зараз же... Учень з неймовірною швидкістю бовтає слова» (Станіславський, 1990, с.471). З вищеописаного етюду зрозуміло, що Учень, дивлячись на відібрані відповідно до тексту світлини, послуговується ними як ілюстраціями до заданого тексту, і органічність його мови не викликає сумнівів. Та варто Учневі відвернути увагу від «лінії підтексту» (від світлин), як мова його стає неприродною.

Такий процес К. Станіславський пояснює так:

«Всередині людини створюються уявлення того, про що вона хоче говорити. *Внутрішня, зорова ілюстрація підтексту*, що передує процесу мовлення, – звичайне і нормальне явище в реальному житті. На екрані внутрішнього зору людини створюються уявлення, які або самі собою приходять до нас з підсвідомості, або викликаються свідомими причинами. Ці уявлення негайно відображаються на екрані нашого внутрішнього зору (бачення)». (Станіславський, 1990, с.471)

Отже, уявлення приходять раніше проголошення слів і «відображаються на екрані нашого внутрішнього зору». Та варто виконавцю відволіктися від «лінії підтексту» («лінії внутрішніх бачень», «зорового підтексту»), він одразу збивається на словоговоріння. Отже, за К. Станіславським, *підтекст – попередня, внутрішньозорова ілюстрація (бачення) текстового змісту*.

Нам видаються сумнівними вищенаведені судження, що: 1) внутрішня зорова ілюстрація підтекстового змісту (підтекст) передує процесу мовлення і є звичайним, нормальним явищем у реальному житті; 2) на екрані внутрішнього зору людини створюються уявлення, які самі собою приходять до нас з підсвідомості або викликаються свідомими причинами; 3) уявлення негайно відображаються на екрані нашого внутрішнього зору.

У подальшому викладі ці сумніви підтверджуються.

Педагог пропонує Учневі: «Викличте в собі яке-небудь уявлення. Подумайте про що-небудь.

*На екрані кіно з'являється зображення ананаса.*

У ч е н ь. Ананас.

В и к л а д а ч. Чому ж саме ананас, а не що-небудь інше, що ви бачите навколо себе?

У ч е н ь. Не знаю.

В и к л а д а ч. І я теж не знаю. І ніхто цього не знає. Тільки одна ваша підсвідомість могла б пояснити, звідки з'явилося таке уявлення. Тепер постарайтеся згадати і усвідомити те, що сталося у вас далі.

У ч е н ь. Я став згадувати, як росте ананас: у землі, як редиска, чи інакше.

*На екрані з'являється пальма, на гілках якої ростуть ананаси.*  
У ч е н ь (*сміється*). Мені на хвилину здалося, що ананаси ростуть на пальмі.

В и к л а д а ч (*теж сміється*). Чому ж саме на пальмі?

У ч е н ь. Ймовірно, тому, що ананас схожий на неї. У нього така ж шкіра, як кора дерева, такі ж листя, як у пальми». (Станіславський, 1990, с.472)

Наведений вище етюд безапеляційно свідчить про відсутність в Учня будь-якого внутрішнього уявлення та потреби в ньому. На прохання Викладача викликати в себе «яке-небудь уявлення чи подумати про щось» Учень обирає зображення ананаса, яке йому люб'язно представили на екрані; навіщо перейматися уявним, коли є готове – реальне. Так вчинив би кожен, коли б одержав чітку картину, яку можеш розглядати, аналізувати, замість непевної, ефемерної своєї, яку годі зафіксувати чи взагалі уявити внутрішнім зором. До того ж, як може підсвідомість Учня пояснити, звідки з'явилося таке уявлення, коли воно нізвідки не з'являлося, а було запропоноване й побачене на екрані (наперед підготували кадр з ананасом, після озвучення умови завдання продемонстрували його і не розуміють чому саме на ньому зупинився Учень, і це в етюдні на «внутрішню» уяву).

Тому й не дивно, що нічого не уявивши й не згадавши, крім побаченого, Учень просто «викручується». Новий кадр пальми «спішить йому на допомогу», сміх тільки підтверджує його попередню «брехню» про редиску та відсутність всякого внутрішнього процесу уяви. Сміється і Викладач, підтверджуючи, що ні про який процес внутрішнього бачення Учня не йшлося.

Та К. Станіславський все ж видобуває з цього користь, стверджуючи:

«Усе, що ви зараз говорили, є другим моментом процесу мовлення, тобто *судженням* про уявлення. У цей момент з'являється робота першого з двигунів нашого психічного життя, тобто розуму. А там, де склалося уявлення, неминуче народжується те чи те *ставлення* до уявлення – *судження* про нього, хотіння, тобто воля, і емоція, тобто почуття. Так, замість старої формули двигунів психічного життя: *розум, воля, і почуття* – створилася нова: *уявлення, судження... і почуття*». (Станіславський, 1990, с. 472)

По-перше, не було «судження про уявлення», а було *судження* про побачене. По-друге, уявлення породжує *ставлення*, яке не є *судженням* про нього. *Ставлення* викликає хотіння, волю виявити це *ставлення*, з певною емоцією та відповідним почуттям.

Якщо й виводити з цього якусь формулу, то вона така: *уявлення – ставлення – почуття – вияв-дія*. До того ж далі К. Станіславський зауважує: «Ці свої внутрішні, невидимі переживання і відношення розуму, волі й почуття і оцінку (*судження*) людина намагається передати іншим людям так, як вона сама бачить, так, як вона сама судить про [об'єкт]» (Станіславський, 1990, с.472).

Як може людина «бачити» свої внутрішні невидимі переживання та стосунок розуму, волі, почуття й оцінку (*судження*)? Людина передає іншим усе означене так, як вона сама *відчуває*, як сама *ставиться* до об'єкта. У статті «Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс» зазначено: «Для цього пускаються в хід всі наші зовнішні виразні засоби (міміка, рух, голос, інтонація, мова). При цьому мова перестає бути простим словоговорінням і перетворюється в *справжню, продуктивну, доцільну людську дію*» (Сорока, 2018, с. 472). Усе правильно, але К. Станіславський вказує: «Таким чином, найкращим засобом бо-

ротьби з механічним, акторським балаканням тексту ролі є справжні бажання, прагнення, завдання, внутрішні й зовнішні прагнення передати іншим свої *бачення внутрішнього зору*» (Станіславський, 1990, с.472). Не можна не заперечити, що найкращим засобом боротьби з механічним акторським промовлянням тексту ролі є передача іншим справжніх *бажань і прагнень*, а не «бачень внутрішнього зору». *Передача виконавцем справжніх бажань, прагнень, завдань дійової особи становить лінію підтексту, підтексту наскрізної дії*. Проте автор наполягає на передачі внутрішніх бачень:

«Так відбувається в житті, у кожен момент процесу словесного спілкування. Так повинно відбуватися і на сцені при публічному виступі. Але, на жаль, в театрі *внутрішні бачення* далеко не завжди народжуються самі собою. У величезній більшості випадків доводиться *штучно викликати їх у собі*, на зразок тих картин, які щойно були тут показані на цьому екрані за допомогою кіноапарата». (Станіславський, 1990, с.472-473)

Можливо, внутрішні бачення не завжди народжуються самі собою і доводиться штучно викликати їх у собі, бо не так відбувається в житті й на сцені? І саме тому К. Станіславський наголошує:

«У цьому внутрішньому процесі ми зустрічаємося з деякими *труднощами*, [...] «кінострічка» внутрішнього зору відображає не те, що створює сама дійсність, реальне життя, а той *вимисел, який не існує* насправді, а лише *придуманий* нашою творчою уявою, щодо вимог зображуваного нами життя ролі. Цей *вимисел* треба для себе перетворити в дійсність. Часто ця *вигадана дійсність чужа нам за своєю природою*, але оскільки вона комбінується з наших власних зорових й інших спогадів, то все-таки *окремими частинами* або *елементами* вигадане життя ролі близьке нам». (Станіславський, 1990, с.473)

Вигадане автором життя не є реальним. Актору ж пропонують вигадувати «дійсність» на вже авторську недійсність та бачити й вірити в неї як у реальну, та, що найнеймовірніше, – як у власну. Тому всяка «вигадана дійсність чужа нам за своєю природою». У прийомах «внутрішніх бачень», «кінострічки бачень», які пропонує К. Станіславський, сутнісним є тільки можливість застосування *емоційних спогадів* актора-людини, а не зорових, бо інакше вистава має бути з життя виконавця. Для сценічного життя персонажа можна застосувати пам'ять емоційних переживань актора-людини з його власного життєвого багажу. Пам'ять емоційних переживань, уміння викликати їх за допомогою пригадування життєвої дійсності може прислужитися виконавцеві. Мова в такому разі може йти тільки про *емоційну пам'ять*, де нечіткі картини пригаданої дійсності збуджують стан, викликають емоції, провокують певні переживання, співзвучні з переживаннями персонажа. Зорові життєві картини актора-людини, зафіксовані пам'яттю, можна поновити «на екрані внутрішнього зору», та вони не будуть у жодному разі стосуватися нафантазованих картин із життя дійових осіб.

«Створена «кінострічка» бачень *безупинно проглядається нами*. При цьому ми говоримо словами або зображуємо діями те, що нам показує «кінострічка» в кожен момент, кожен раз, на кожному сьогоднішньому спектаклі», – зазначає

К. Станіславський (Станиславский, 1990, с.473). На наш погляд, таке просто не можливе. Безупинно проглядати створену «кінострічку бачень» під час безпосереднього промовляння слів ролі та ще й діями ілюструвати те, що нам показує ця «кінострічка», і так у кожен момент, кожного разу, на кожній виставі?.. Саме так, стверджує К. Станіславський, відбувається на сцені й у житті, у кожен момент процесу словесного спілкування. З цим ми погодитися не можемо. Та автор наполягає: «Ми повинні весь час рахуватися з ними, бачити їх і тоді, коли йдеться про минуле або передбачуване майбутнє, і тоді, коли ми виходимо на сцену або йдемо з неї. Потрібно знати і бачити, звідки приходиш і куди прямуєш на сцені» (Станиславский, 1990, с.473). А як бути з безпосередньою дійсністю? Адже перипетії вистави відбуваються виключно в теперішньому часі з нечастим поєднанням випадків пригадування минулого та мріями про майбутнє, які ніколи не становлять основного масиву вистави. З цього приводу К. Станіславський нічого не говорить, наполегливо стверджуючи:

«У всіх цих випадках “кінострічка” внутрішніх бачень викликає в нас зорові спогади, на зразок того, як це робить в реальному житті пам'ять. Не забувайте ж кожен раз, при кожному повторенні творчості, при кожному промовленому слові тексту, попередньо подумки пропускати заготовлену “кінострічку” бачень життя ролі. Знайте, що вона є важливим внутрішнім підтекстом ролі, без якого слова і сама мова мертві, позбавлені життя [...] Ось як створюється перша, більш або менш стійка лінія підтексту ролі, зіткана з моментів внутрішнього бачення». (Станиславский, 1990, с.474)

Робимо висновок щодо лінії «внутрішні бачення»: 1) лінія підтексту «зіткана» з внутрішнього бачення: *підтекст – внутрішні бачення (кінострічка бачення)*; 2) технологія створення підтексту з лінії внутрішніх бачень видається сумнівною.

Далі К. Станіславський зазначає: «Ще більш стійким підтекстом є *лінія думки*». *Підтекст – лінія думки*. Досліджує знову через етюд: «Розкажіть, як ви розумієте лінію думки на монолозі Астрова щодо лісів з першого акту “Дяді Вані”». Тільки не йдіть на поступки самого словесного тексту, а стежите за *лінією внутрішньої сутності думки*» (Станиславский, 1990, с.475).

Для ведення правильної словесної дії актор повинен розібратися в затекстових думках автора та не доносити тільки словесний текст, прямий зміст слів, а відшукати саме *внутрішню сутність думки* і саме її й повідомляти партнеру та слухачам. Внутрішня сутність думки полягає в її смислі, значенні, призначенні, а не в її *уявленні*, як вважає К. Станіславський. Принаймні говорячи про лінію думки, він жодним чином не акцентує на її сутності, призначенні, а наполегливо твердить тільки про її уявлення: «Бажано, щоб ваші внутрішні уявлення про причини, що підготували катастрофу загибелі лісів, не розходилися з думками Астрова і самого автора. Правильне уявлення буде підказувати правильне слово тексту ролі» (Станиславский, 1990, с.475). Далі прямо наполягає, що потрібно:

«Встановити раз і назавжди *правильне уявлення про передану думку*. [...]

У ч е н ь. Одне закинуте слово відразу відкриває всю картину і тоді бачиш усе, що бачив і сам автор, коли висловлював свої думки.

В и к л а д а ч. Таким чином, ви розумієте, що *думки можна бачити*. І дійсно це так: ми бачимо думки внутрішнім зором. *Ми бачимо не тільки конкретні образи, але й абстрактні ідеї*. Таким чином, *лінії думки та бачення сплітаються*». (Станіславський, 1990, с.476)

«Ми щось бачимо внутрішнім оком не тільки тоді, коли говоримо про конкретні речі (види природи, зовнішність людей, предмети тощо), але й тоді, коли мова йде про абстрактні уявлення та ідеї. [...] У кожної людини в житті, а отже, і в артистів на сцені, *лінія думки* в окремих сценах або у всій п'єсі *супроводжується ілюстрацією бачень внутрішнього зору*», – наголошує К. Станіславський. (Станіславський, 1990, с.477)

У наступному етюді К. Станіславський наочно демонструє супроводження лінії думки «ілюстрацією бачень внутрішнього зору» кадрами кіно. Зміст етюдю так і звучить: «Розкриття *внутрішньої лінії думки* з попередньою ілюстрацією кіно» (Станіславський, 1990, с.477). Запропонований класиком етюд переконливо свідчить про те, що кадри кіно – це *ілюстрація думки*, а не розкриття її внутрішньої лінії – суті думки, підтексту в нашому розумінні.

Для переконливості наводимо фрагмент етюдю:

«Кіно. Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птахи, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах.

Читання. «Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з нужди, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птахів... І все це тому, що у лінивої людини не вистачає поняття. Щоб нагнутись і підняти з землі паливо».

Кіно. Чудесна розложиста сосна і величезна кухонна піч з полум'ям.

Читання. «Треба бути нерозсудливим варваром, щоб палити у своїй печі ось цю красу, руйнувати те, чого ми не можемо створити!». (Станіславський, 1990, с.477)

Зазначимо, що автор забуває тут про головне, про що сам завжди твердить: коли ми про щось говоримо (конкретне чи абстрактне), ми насамперед діємо. Діємо чим? Підтекстовими баченнями чи текстовим смислом? Абстрактну думку неможливо побачити, її можна тільки відчутти, сприйняти. У словесній дії актор передає свої відчуття та ставлення до речей реальних й абстрактних. К. Станіславський робить інший висновок:

«Краще за все, коли обидві ці лінії думки та бачення зливаються, доповнюють одна одну і ведуть за собою всі інші лінії елементів. Тоді створюється дуже важлива *внутрішня дія*, що полягає в *образній передачі своїх думок* іншій особі. У цих випадках мова стає *дією*, здатною передавати *думки, почуття, бачення внутрішнього життя мовця*, який хоче, щоб інші *дивилися* його очима, відчували й думали абсолютно так само, як і він сам. Це надзвичайно важливий момент в нашому мистецтві». (Станіславський, 1990, с.479)

Дві лінії зливаються, бо вони – однакові. У К. Станіславського затекстові бачення і затекстові уявлення думки – тотожні. Внутрішня дія зводиться до образної передачі цих бачень, уявлень і почуттів, цими ж баченнями й уявленнями породжених.

Підсумуємо щодо другої лінії підтексту – думки:

1. К. Станіславський пов'язує другу лінію підтексту (думки), як і першу (внутрішні бачення), виключно з баченнями й уявленнями змісту тексту та з баченнями й уявленнями змісту думок, виражених цим текстом.

2. Підтекст вираження думки автор жодним чином не розглядає як донесення внутрішньої сутності думки, її смислу, а зосереджується виключно на її уявленні, що не спонукає до діяння словом, а до ілюстрування його.

3. К. Станіславський вважає, що уявлення думки, як і підтекстові бачення, не допускають механічного словоговоріння та служать правильній словесній дії – з цим ми не погоджуємося.

В останній цитаті К. Станіславський підходить до розгляду третьої лінії, підтексту – лінії внутрішньої дії.

«Думки і бачення потрібні для дії, тобто для взаємного спілкування артистів між собою. Ці обидві лінії ще більше сплітаються у процесі спілкування, де в роботу вступає дія, що полягає в тому, щоб передати іншому те, що бачиш і мислиш. Бажання, щоб об'єкт спілкування побачив переданий образ очима мовця або щоб об'єкт спілкування сприйняв передану думку абсолютно так само, як її розуміє сам автор, викликає дуже важливу і складну дію – внутрішню і зовнішню спілкування. Бачення внутрішнього зору змушують діяти, і ця дія виражається в зараженні іншого своїми баченнями». (Станіславський, 1990, с.480).

Бачення внутрішнього зору ніколи не спонукають до дії. Словесну дію спричиняє вияв певного нашого ставлення, яке ми не можемо вгамувати в собі й поспішаємо передати, поділитися, подіяти, тому словесно діємо.

«Що значить словесна дія? Це один з моментів процесу мовлення, що перетворює просте словоговоріння в справжню, продуктивну і доцільну дію. [...] Так створюється третя лінія – словесної дії. Ось цими трьома лініями: а) думки, б) бачення і в) словесної дії – ми і надалі будемо користуватися для поживлення зафіксованих і тому відмерлих слів раз і назавжди встановленого тексту ролі», – зазначає К. Станіславський. (Станіславський, 1990, с.480)

Розглянуті три лінії становлять, за К. Станіславським, правильну лінію творчості – лінію душевного переживання, підтекст, який у процесі поєднання з текстом призводить до природного сценічного мовлення.

**Наукова новизна.** Звертаємо увагу на те, що явище «підтекст» К. Станіславський досліджував з метою дошукатися чинників, що слугують правдивості промовляння чужого авторського тексту в сценічному мовленні, якими вважав бачення, думки та словесну дію, розглядаючи їх виключно як лінію душевного переживання, оминаючи смислову.

Заглиблюючись у розуміння суті сценічного «підтексту» К. Станіславський оминає явище непрямого тексту, який має інший смисл (Сорока, 2014).

Бачення, думка, словесна дія – самодостатні та зрозумілі явища. «Сплетення», поєднання їх у «підтекст» є недоречним і таким, що утруднює розуміння суті театрального терміна «підтекст», який пропонуємо трактувати виключно як прийом вияву смислу (Сорока, 2018, с.234).

### Висновки

Бачення внутрішнього зору породжують ставлення до них, а ставлення змушують діяти, і дія ця виражається не в «зараженні іншого своїми баченнями», а у вияві чи приховуванні цього ставлення.

Словесною дією не може бути бажання, «щоб об'єкт спілкування побачив переданий образ очима мовця». К. Станіславський вважає, що «сприйняти думку» означає уявити її, а уявити думку не можна. Якщо «слово і мова теж повинні діяти, тобто примушувати іншого розуміти, бачити і мислити так само, як і той, що говорить», – тоді як бути з конфліктом, надзавданням, наскрізною та контрдією партнера, які не можуть бути однаковими?

Під час розгляду «внутрішніх ліній підтексту» К. Станіславський жодним чином не згадує про *прихований, протилежний зміст, смисл* тексту. Не йдеться про це навіть у контексті п'єс А. Чехова, хоча є багато спогадів про застосування такого прийому в чеховських постановках К. Станіславського. Сам же К. Станіславський про це теоретичного спадку не залишив.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Никунин, С.К. и Пичхадзе, Л.А., 2008. *Искусство режиссуры XX век*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Сорока, І.І., 2014. Суперечність у визначенні К. Станіславським поняття «підтекст»: на матеріалі праці І. Промптової. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 10, с.110-115.
- Сорока, І.І., 2017. *Підтекст як категорія сценічного мовлення*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Сорока, І.І., 2018. Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 23, с.157-164.
- Станиславский, К.С., 1990. *Собрание сочинений*. В: О.Н. Ефремов, ред. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Москва: Искусство.
- Шлемко, О.Д., 2019. Підтекст як невід'ємний чинник сценічного мовлення. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації*. Київ: НАКККіМ, с.218-224.

### REFERENCES

- Nikulin, S.K. and Pichkhadze, L.A., 2008. *Iskusstvo rezhissury XX vek* [The art of directing in the 20th century]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Shlemko, O.D., 2019. Pidtekst yak nevidiemnyi chynnyk stsenichnoho movlennia [Subtext as an integral factor of stage speech]. *Dialnist produsera v kulturno-mystetskomu prostori XXI stolittia*:



*doslidnytski praktyky, dynamika rozvytku, sfery realizatsii* [Activities of the producer in the cultural and artistic space of the 21st century: research practices, dynamics of development, areas of implementation]. Kyiv: NAKKKiM, pp.218-224.

Soroka, I.I., 2014. Superechnist u vyznachenni K. Stanislavskym poniattia "pidtekst": na materiali pratsi I. Promptovoi [Contradiction in K. Stanislavsky's definition of the concept of "subtext": on the material of I. Promptova]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 10, pp.110-115.

Soroka, I.I., 2017. *Pidtekst yak katehoriia stsenichnoho movlennia* [Subtext as a category of stage speech]. The dissertation of the candidate of art history. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

Soroka, I.I., 2018. Pidtekst u stsenichnomu movlenni: terminolohichni dyskurs [Subtext in stage speech: terminological discourse]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*, 23, pp.157-164.

Stanislavskii, K.S., 1990. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. In: O.N. Efremov, ed. *T. 3: Rabota aktera nad soboi. Ch. 2: Rabota nad soboi v tvorcheskoi protsesse voploshcheniia* [Vol. 3: The actor's work on himself. Part 2: Work on yourself in the creative process of embodiment]. Moscow: Iskusstvo.

---

## K. STANISLAVSKY'S "INNER LINES OF THE SUBTEXT"

Ivan Soroka

*PhD in Art Studies; e-mail: ivansoroka1@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0336-5481*  
*Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the article** is to find out how K. Stanislavsky understands and interprets the "inner lines of the subtext"; to determine the essence and significance of the inner lines of the subtext in the process of the actor's stage communication; to indicate the author's understanding of the speech subtext as a factor of stage speech. **Methods.** The analytical method is used to study the existing theoretical interpretations of K. Stanislavsky's subtext lines and their practical application; the comparative method is applied to provide comparison and comparative analysis of theoretical and practical interpretations and applications of the subtext lines; the logical and generalisation method is used to summarise the results of the study and formulate conclusions. **The scientific novelty of the article** consists in clarifying the technology of the process of verbal action of the actor-reader during the stage communication; finding the main factor that serves the truthfulness of pronouncing someone else's author's text in stage speech; understanding and interpreting the essence of the theatrical concept of the "subtext" and its application in stage speech practice. **Conclusions.** Thus, the ideas of the inner vision generate an attitude towards them, and the attitude forces them to act, and this action is expressed in the manifestation or concealment of this attitude. The verbal action of an actor in communication cannot be the desire to convey an imaginary image to the interlocutor, to perceive a thought through imagination. Effective speech does not only force others to understand, see and think in the same way the

speaker does because conflict, the basic principle of drama, is violated. The study demonstrates that Stanislavsky interprets the subtext as a plexus of three lines – inner visions, thoughts, inner action, defining them as a line of emotional experience, the subtext, in no way touching the line of hidden content, meaning. It is noted that the actual need to pronounce words is generated by the attitude, motivation, and purpose of their utterance.

**Keywords:** K. Stanislavsky; “inner lines of the subtext”; vision; opinion; inner action



DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255232

УДК 79.09:792.071.2.027 Шарварко

## РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД У СЦЕНІЧНО-ПОСТАНОВЧІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ШАРВАРКА

Володимир Фішер

e-mail: vmfisher@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4045-7024

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

Стаття присвячена комплексному дослідженню творчого доробку режисера фестивалів, театралізованих вистав і концертних програм Борису Георгійовичу Шарварку. **Мета дослідження** – визначити багатоаспектні мистецькі здобутки та способи інтеграції режисерського методу Б. Шарварка в сценічно-постановчу діяльність. Окрім зазначеного, у роботі розкриваються життєві події, що мали безпосередній або опосередкований вплив на становлення режисерського таланту. Схарактеризовано творчий доробок та основні здобутки митця. Особливо детально вивчено період, коли він реалізовував свій трудовий потенціал на благо рідного міста, а потім обіймав посаду головного режисера культурних програм «Укрконцерту». **Методологія дослідження** охоплює загальноісторичний (окреслені тенденції режисури сценічно-постановчої творчості в мистецькому середовищі ХХ – початку ХХІ ст.), аналітичний (для опрацювання історіографічних джерел – культурологічної, мистецтвознавчої та театрознавчої літератури), системний та інші методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що стаття є однією з перших аналітичних робіт, в яких детально розкриваються здобутки народного артиста УРСР та незалежної України, а також межі його великого таланту не лише як режисера, але й певною мірою художнього керівника, музичного координатора, ентузіаста й творчого перфекціоніста. **Висновки.** Аналіз мистецького та життєвого шляху безмежно талановитого Бориса Георгійовича Шарварка дає змогу підсумувати, що унікальність його масових дійств полягала в гармонійному поєднанні режисерського стилю з традиційним концертним репертуаром, у використанні обрядовості, умілому поєднанні ліризму, пафосу та гумору, у повній самовіддачі улюбленій справі.

**Ключові слова:** Борис Шарварко; художня самодіяльність; режисура; фестиваль; урочистості; авторський стиль

43

### Постановка проблеми

Сучасне українське мистецтво, включаючи кінематограф, театральну діяльність і режисуру, переживає період глибоких трансформацій. «Розширення» кордонів аудіовізуальної творчості, нові канали та багаторівнева мова комунікації з аудиторією спонукають до пошуку принципово нових стилів. На сьогодні режисер фактично є головною постаттю у створенні театального й концертно-

го дійства, у тому числі відповідає за логіку поєднання кожного структурного елемента.

Як правило, дослідники звикли розкривати особливості творчості класиків вітчизняної та світової режисури, мало апелюючи до здобутків наших сучасників. Хоча на практиці велика кількість молодих режисерів і сценаристів є прибічниками творчості безпосередньо своїх викладачів. Багато в чому наслідують Бориса Георгійовича Шарварка – видатного діяча ХХ – початку ХХІ ст. Він вклав усю душу в розвиток концертної діяльності на території України, у такий спосіб піднімав авторитет національної творчості як серед молоді, так і на рівні світової спільноти.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вкладу Б. Шарварка у розвиток вітчизняної культури присвячено не так багато робіт. З-поміж останніх, як правило, фігурують замітки в засобах масової інформації, а також окремі наукові статті О. Білаш і З. Макарової, (2020, с.57-76), які аналізують базові аспекти принципів роботи митця та піддають аналізу феномен режисури масових свят, О. Кириченко (2002), яка розкриває біографічні деталі із життя Б. Шарварка.

Відповідно, **метою** нашої роботи є визначення багатоаспектних мистецьких здобутків і способів інтеграції режисерського методу Б. Шарварка в сценічно-постановчу діяльність.

44

### Виклад основного матеріалу

Із життєвих подій радянського й українського діяча Бориса Георгійовича Шарварка відомо небагато. Як правило, за таких скромних патріотів своєї батьківщини, виплеканих у любові до народного мистецтва, говорять їх справи. Народився майбутній режисер концертних програм у Житомирській області (м. Новоград-Волинський). Про дитинство мало що відомо. Цікаві факти переповідає його син Георгій:

*«Тато завжди був товстуном. У школі у нього було прізвисько «Глобус». За часів професійної діяльності, через дуже часте вживання у лексиці українського слова “зара” – отримав кличку Зара. Під час Другої світової йому було 12 років. Знайдений радянський кулемет посеред лісу хлопець зі своїми друзями сприймав за забавку. У цей час до Новограда-Волинського, звідки тато родом, заходили німці, почули стрілянину і подумали, що їх обстрілюють червоні».* (Кириченко, 2002)

Особлива пристрасть юнака – мотоцикли. Хлопчик ріс допитливим та енергійним, а його схильність до креативу, рідкісна дотепність і сміливість багато в чому стали визначальними рисами й безумовно вплинули на долю юнака – він вступає до Московського національного інституту культури (саме на факультет режисури). Успішно його закінчує в 1966 році. Він, як і личить справжньому чоловікові, був відповідальним, мав творчий підхід до виконання поставлених завдань.

Незважаючи на те що вищу освіту здобував далеко за межами свого рідного краю, втілювати найбільш сміливі ідеї та реалізовувати свій талант розпочинає саме в Новограді-Волинському. Перші проби стартували з посади художнього керівника; понад 15 років режисер віддає місцевому Будинку культури, а у 1962 році переводиться до Житомирського музично-драматичного театру. Йому вдавалося не тільки майстерно організовувати колектив, а й самостійно грати зі своїми колегами. Народний театр, ансамбль з однойменною назвою «Полісся», курси з підготовки спеціалістів (режисерів, хормейстерів, концертмейстерів) – здавалося, він мав нескінченну енергію та насагу, якою можна було тільки захоплюватися. У провінційних містечках йому вдавалося долучати до спільної роботи відомих на той час артистів і співаків. До того ж наявні такі факти, що маловідомому на держаному рівні Б. Шарварку вдавалося залучити до роботи режисерів із Большого театру.



Рис. 1.  
Фото із сімейного архіву

Зрозуміло, що така бурхлива діяльність, здавалося б виключно з благою метою, не завжди йшла в унісон з баченням тодішньої влади. У 1957 році режисера майже не виключили з партії. Так, держава готувалася до Всесвітнього фестивалю молоді та студентства, який проходив у Москві. Б. Шарварко, захоплений такою подією, вирішив організувати аналогічне дійство і у своєму рідному місті. Він самостійно написав і розіслав листи до різних країн, отримав відповідь від Мао Цзедуна, а поляки, взагалі захоплені ідеєю, пообіцяли направити велику делегацію талановитих артистів. Паралельно митець розгорнув кампанію на території рідного міста із підготовки до проведення такого масштабного заходу.

Поляки ринули до радянського посольства для отримання візи, проте ні в Москві, ні в Києві про такий захід поняття не мали. Перший секретар міськкому партії на територіальному рівні, дізнавшись звідки це все почалося, наказав Б. Шарварку сповістити населення про перенесення заходу у зв'язку із сільськогосподарськими роботами. Борис Григорович подав до місцевої газети інформаційне повідомлення, що запланований фестиваль відкладається на тиждень. Зрозуміло, що це зовсім не входило в плани місцевої влади, які вважали за доцільне згодом провести концерт без залучення іноземних колег. Покаранням для Б. Шарварка було заслання в найбільш відстале за розвитком село Хижівка під Шепетівкою. За його сприяння були закуплені деякі музичні інструменти, налагоджено позаурочну діяльність, організацію трудової діяльності в селі; він був альтруїстом, допомагав нужденним. За рекомендацією Катерини Фурцевої (Міністр культури СРСР 1960–1974 рр.), його було включено до списку делегації, яка мала змогу відвідати Всесвітню виставку в Брюсселі. Б. Шарварко міг би вперше побувати за кордоном, перейняти хист і досвід своїх іноземних колег, але не судилося.

Що цікаво, з однією з найбільш впливових жінок-керівників часів СРСР, державним і партійним діячем Катериною Фурцевою Б. Шарварко був знайомий особисто. Режисер відчував особливу повагу, адже вона була відкритою до спілкування, долучалася до розв'язання суттєвих проблемних питань, була фанаткою своєї справи. Б. Шарварко сам запросив на одне зі свят до Новограда-Волинського К. Фурцеву, а її подруга – завідувач самодіяльності Белла Бековна – вмовила відвідати захід, який організував Б. Шарварко. Така активність не могла для нього пройти безслідно: місто було не готове приймати почесну гостю, інфраструктура орієнтована лише на місцевих жителів. Незважаючи на все, захід пройшов успішно. У репертуар включили «Він сказав: поїхали!», «Підмосковні вечори», «Полечко-поле», «Пісня радянська звучить над земною кулею».



*Рис. 2. Крайній ліворуч – Б. Г. Шарварко – директор Будинку культури ім. Щорса, крайні праворуч С. Д. Іванов та М. І. Артемюк – керівники народного ансамблю пісні й танцю «Полісся», м. Новоград-Волинський, 1959 рік (Ваховський В. 2010)*

Слід зазначити, що культурно-просвітницька діяльність 1950–1960 рр. вирізнялася новою обрядовою мовою, новою «героїкою». Масові заходи тісно пов'язують з традиційним мистецтвом, а соціалістичні святкування, як правило, накладалися на релігійні, намагаючись викоринити останні. Колективна природа радянських свят сформувала їх самотність: з трибуни виголошували урочисті промови, часто проводили концерти художньої самодіяльності й тематичні виставки, масові сільські гуляння; навіть сімейні свята набували театралізованих рис (Білаш та Макарова, 2020, с.61).

Боліло серце в режисера і за національні меншини. У місті проживало багато євреїв, зустрічалися і поляки. Виникла ідея спільно з однодумцями створити театр, а першу виставу поставити «Тев'є-молочар» за однойменним циклом оповідань Шолом-Алейхема. Сама п'єса та діалоги наповнені біблійними ремінісцен-

ціями, життя єврейського народу розкривається через призму опису стосунків у єврейських родинах, ставлення до матеріальних благ, дослідження сенсу людського буття, диференціації меж свободи й панування руки фантома, природи світу та космосу.

Борис Шарварко частину своїх повноважень щодо проведення репетиції делегував заступнику – Давиду Авербуху. Під час відрядження режисера він не втрачав нагоди підірвати авторитет керівника в міськвиконкомі, унаслідок чого його змушували закрити театр. Неодноразово режисера звинувачували в «несприятті національної політики», і митець чітко розумів, що театр, кіно, концертна діяльність не мають бути заполітизованими.

Талант Бориса Георгійовича Шарварка не міг залишитися непоміченим. З 1966 по 1972 рік він очолює Київський театр оперети, а потім ще 5 років працює заступником директора Київського театру ім. І. Франка. Що цікаво, саме за сприяння митця Київський державний театр оперети був перейменований з Київського театру музкомедії та має таку назву і до сьогодні. Перше і, як вважав сам Борис Георгійович, найголовніше, що він зробив з приходом у театр оперети, – це повне омолодження акторського складу театру. Там він і знайомиться зі своєю майбутньою дружиною Олександрою, молодшою за нього на 16 років студенткою Київської консерваторії. В опереті під час керівництва Б. Шарварка ставили найвідомішу роботу Йоганна Штрауса «Летюча миша», виставу «Розмарі», «Ранок у Венеції», «Сільва», «Принцеса цирку», «Баядера» та багато інших. За режисерськими примірниками, що містили початкові й фінальні репліки виконавців з ремарками, керівник визначав порядок виходів персонажів, виконував функцію суфлера, а палицею-указкою торкався акторів, які мусили вступати в дію. Він розумів, що досягнення провідних позицій у візуальному сегменті можливе, у тому числі через застосування комплексних режисерських дій, націлених на вивчення, передбачення, формування, стимулювання та задоволення глядацького попиту. Саме тому за основу брали світову класику та втілювали в стінах вітчизняного театру, адже вона пройшла випробування часом, показала свою якість завдяки вподобанням іноземних поціновувачів театрального мистецтва.

Борис Шарварко дотримувався позиції, що без залучення режисера до роботи з усім колективом, спільного визначення ідейно-художніх переваг п'єси неможливо досягти успіху в роботі над її сценічним утіленням. Режисерське рішення спектаклю, його єдина та неповторна форма мають бути пов'язані з усіма особливостями п'єси. Тут усе має значення: тема, її ідейна сутність, лад, тон, ритм, стиль, жанр, лексика. Мало зрозуміти ідею п'єси, мюзиклу чи оперної постановки. Навіть абсолютна переконаність у тому, що вона виражає важливу, істотну для життя людей істину, не є підставою для початку роботи над її втіленням на сцені. Сутність і зміст, що намагається транслювати драматург, необхідно пережити, дійти до природного стану, при якому в митця самостійно з'являється пристрасне бажання показати це аудиторії. Активний і «творчо жадібний» Борис Шарварко кожну виставу репетирував спільно з колективом, прислухався до думки більш досвідчених колег. Ці старання та перфекціонізм режисера принесли свої плоди – Київський театр оперети вважали другим за значущістю у всіх республіканських державах після Московського театру.

Проте найбільше потенціал Бориса Георгійовича, на нашу думку, розкрився в період, коли він обіймав посаду головного режисера культурних програм «Укрконцерту», починаючи з 1977 року. Так, з нагоди 40-річчя Перемоги він організував дійство, до якого залучив близько 47 000 артистів та близько 7 000 військовослужбовців. У день 500-річчя козацтва – керував грандіозним заходом з кількома сотнями учасників. Він також реалізував задум щодо проведення таких концертів, як «Київська весна», «Кримські зорі», «Золота осінь». Саме за ініціативи Бориса Георгійовича в столиці України з'явилося своє «Співоче поле». Для митця режисерська діяльність – багатоструктурна, синтезує різні види мистецтва задля формування широкого художнього полотна. Режисерський метод у сценічно-постановчій творчості чітко простежуємо під час підготовки сценарію «Можна все на світі вибирати, сину....» до п'ятої річниці Дня Незалежності.

І це не випадково, адже з-поміж хороших товаришів Б. Шарварка були оперні співаки, актори театру й кіно, письменники, режисери тощо. У його оточенні часто перебували Є. Мірошніченко, Г. Ципола, Д. Гнатюк, С. Ротару, Державний хор ім. Г. Верьовки, ансамбль пісні й танцю ім. П. Вірського.



*Рис. 3. С. Ротару та Б. Шарварко.  
Фото із сімейного архіву*

Грандіозне дійство проводив режисер і в Центральній Україні. Ювілейні шевченківські урочистості на стадіоні в Черкасах перетворилися на окреме шоу. Коли зведений хор заспівав «Рече та стогне Дніпр широкий», над полем піднявся великий портрет Кобзаря, а в траві спалахнули тисячі вогників-свічечок (Зінченко, 2002). Такі заходи за своїм масштабом і майстерністю не поступалися міжнародним концертам. Безсумнівно, його обирали як головного керівника для підготовки та проведення Днів української культури на «Слов'янському базарі» у Вітебську. Окрім безмежного таланту Б. Шарварка, вказана тенденція обумовлювалася тим, що мистецтво соціалістичного реалізму з часом висуну-



ло завдання ще більш глибокого, повного та різнобічного відображення життя в його прогресивному революційному розвитку. Необхідним стало вміння режисера, як художника, розкривати закони життя, показувати кожне явище та його обумовленість закономірними процесами пропорційно суспільному розвитку, у сьогоднішньому дні бачити й розкривати завтрашній і в такий спосіб заглядати в майбутнє. Це з легкістю давалося народному артисту й професору Борису Георгійовичу.

Режисер ніколи не боявся експериментувати. З його робіт було видно, що успіх масового дійства залежав від якісної роботи з традиційними елементами декоративно-ужиткового, хореографічного, драматичного, пісенного мистецтва. Відтворюючи нові тенденції, він зберігає автентичність, яка є надзвичайно важливою для національної ідентичності українців.

Окремим блоком в постановках Б. Шарварка були мізансцени, в яких простежують неабияку майстерність. Пластичне вираження життя героя в умовах обмеженого простору потребує до деталей продуманого розставлення візуальних акцентів. Саме в них і відображається авторський стиль, манера зображення видовища. З позиції режисера масові мізансцени одні з найскладніших, потребують збереження акторської «фактури», їх можна демонструвати загалом лише тоді, коли в режисера та залучених митців присутнє відчуття організованої єдності.

Плідну роботу Б. Шарварко проводив з художником-постановником, беручи участь у кресленні ескізів, оформленні та підборі костюмів, паралельно працюючи з гримерами. Це постійний діалог, спрямований на узгодження бачення двох творчих особистостей, орієнтований на спільний результат і задоволення найбільш вимогливого глядача. Ще одна складова – музичне оформлення, яке і задає тонус, формує емоційний фон вистави, є комплементарним феноменом, що збуджує увагу глядача. Музичний супровід відповідає і за ритмічний малюнок «темпоризм», розкриваючи характер кожної дії, впливає на хронометраж.



Рис. 4. Б. Шарварко.  
Фото із сімейного архіву



Рис. 5. Борис Шарварко в Укрінформі,  
м. Київ. 1995 рік



Рис. 6. Б. Шарварко.  
Фото із сімейного архіву

Досвід видатного діяча вкотре підтверджує, що режисурою потрібно користуватися вміло та кваліфіковано, адже вона здатна як зруйнувати, скалічити п'єсу, так і створити театральне чудо, видатне художнє відкриття в театральному вимірі (Николаєнко, 2012, с.283). На щастя, за роки життя й активної діяльності у творчому доробку режисера не було негативного досвіду, тому його роботи цінували високо на державному рівні. Він був патріотом своєї Батьківщини й аналогічне намагався прищепити глядачам і прихильникам. Н. Зінченко пише:

«З легкої руки Шарварка вперше замайорів жовто-блакитний прапор на сцені оперного театру і прозвучав гімн “Ще не вмерла Україна” в обробці Євгена Станковича. Це було наприкінці вісімдесятих на Конгресі українців, ще за тоталітарного режиму. Відразу, без паузи, пролунало багатоголосся “Многая літа”, і зал вибухнув оваціями». (Зінченко, 2002)

У 2002 році Борису Шарварку надали звання «Людина року», також він народний артист України, професор, кавалер відзнак Президента України III і II ступенів, нагороджений орденами «Знак Пошани» й Святого Миколи Чудотворця. Складна недуга забрала в України видатного діяча, який міг би ще довгий час розкривати свій творчий потенціал і працювати на благо країни, у віці 73 років.

**Наукова новизна** полягає в тому, що стаття є однією з перших аналітичних робіт, в яких детально розкриваються здобутки народного артиста УРСР та незалежної України.

## Висновки

Аналіз мистецького та життєвого шляху безмежно талановитого Бориса Георгійовича Шарварка дає змогу підсумувати, що унікальність його масових дійств полягала в гармонійному поєднанні режисерського стилю з традиційним концертним репертуаром, у використанні обрядовості, умілому синтезі ліризму, пафосу та гумору, у повній самовіддачі улюбленій справі. Перспективи подальших наукових пошуків вбачаємо в дослідженнях особливостей створення сценічного образу сучасними вітчизняними режисерами.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білаш, О.С. та Макарова, З.М., 2020. Борис Георгійович Шарварко: принципи роботи та організаційна діяльність. *АРТ-платФОРМА*, 2 (2), с.57-76.
- Ваховський, В., 2010. Соціалістичне будівництво у Новограді-Волинському. В: *Новоград-Волинський. Історія міста*. Новоград-Волинський: НОВОград, с. 435-611.
- Зінченко, Н., 2002. Сьогодні Україна прощається з Борисом Шарварком. *Хрещатик*, [online] 4 червня. Доступно: <<http://kreschatic.kiev.ua/ua/2090/art/5740.html>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Кириченко, О., 2002. Концертний скульптор. *День*, [online] 16 мая. Доступно: <<https://m.day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/koncertnyy-skulptor>> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Николаєнко, В.І., 2012. Ключові питання режисерської діяльності у сучасному театральному мистецтві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 28, с.270-277.

- Томенко, М., 1996. Національна культура в сучасній Україні – persona non grata. *Універсум*, [online] 9-10. Доступно: <[https://universum.lviv.ua/previous-site/archive/book/2001/tomenk\\_2.html](https://universum.lviv.ua/previous-site/archive/book/2001/tomenk_2.html)> [Дата звернення 10 листопада 2021].
- Шарварко, Б., 1973. Концертні жнива. *Музика*, 6, с. 22.
- Шарварко, Б., 2004. *Режисура театралізованого масового дійства*. Київ: ДАКККіМ.

## REFERENCES

---

- Bilash, O.S. and Makarova, Z.M., 2020. Borys Heorhiiovych Sharvarko: pryntsyipy roboty ta orhanizatsiina diialnist [Borys Sharvarko: principles of work and organisational activity]. *ART-platFORMA*, 2 (2), pp.57-76.
- Kyrychenko, O., 2002. Kontsertnyi skulptor [Concert sculptor]. *Den*, [online] 16 May. Available at: <<https://m.day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/koncertnyy-skulptor>> [Accessed 10 November 2021].
- Nikolaienko, V.I., 2012. Kliuchovi pytannia rehyserskoi diialnosti u suchasnomu teatralnomu mystetstvi [Key issues of directing in contemporary theatre]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 28, pp.270-277.
- Sharvarko, B., 1973. Kontsertni zhnyva [Concert Harvest]. *Muzyka*, 6, p.22.
- Sharvarko, B., 2004. *Rezhysura teatralizovanoho masovoho diistva* [Directing theatrical mass action]. Kyiv: ДАКККіМ.
- Tomenko, M., 1996. Natsionalna kultura v suchasni Ukraini - persona non grata [National culture in modern Ukraine - persona non grata]. *Universum*, [online] 9-10. Available at: <[https://universum.lviv.ua/previous-site/archive/book/2001/tomenk\\_2.html](https://universum.lviv.ua/previous-site/archive/book/2001/tomenk_2.html)> [Accessed 10 November 2021].
- Vakhovskiy, V., 2010. Sotsialistychne budivnytstvo u Novohradi-Volynskomu [Socialist construction in Novograd-Volynsky]. In: *Novohrad-Volynskiy. Istorii mista* [Novohrad-Volynskiy. History of the place]. Novograd-Volynsky: NOVOhrad, pp.435-611.
- Zinchenko, N., 2002. Sohodni Ukraina proshchaitesia z Borysom Sharvarkom [Today Ukraine is saying goodbye to Borys Sharvark]. *Khreshchatyk*, [online] 4 June. Available at: <<http://kreschatic.kiev.ua/ua/2090/art/5740.html>> [Accessed 10 November 2021].

---

## DIRECTING METHOD IN STAGE AND PRODUCTION WORK BY BORYS SHARVARKO

Volodymyr Fisher

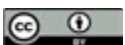
e-mail: [vmfisher@ukr.net](mailto:vmfisher@ukr.net); ORCID: 0000-0003-4045-7024  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

The article is devoted to a comprehensive study of the creative work of the director of festivals, theatrical performances, and concert programmes, Borys Sharvarko. **The purpose of the article** is to determine the multifaceted artistic achievements and ways of integrating the directing method by B. Sharvarko into the stage and production activities. In addition, the work reveals life events that had a direct or indirect impact on the development of directing talent. The article

describes the master's creative work and his main achievements. The period when he realized his labour potential for the benefit of his hometown and then held the position of chief director of the Ukrconcert's cultural programmes, was studied in particular detail. **The research methods** include general historical (trends in directing stage production in the artistic environment of the 20th and early 21st centuries are outlined), analytical (to study the historiographic sources: cultural studies, art studies, and theatrical literature), systemic and other methods. **Scientific novelty.** The article is one of the first analytical works, which reveals in detail the achievements of the People's Artist of the Ukrainian SSR and independent Ukraine, as well as the limits of his great talent not only as a director but also to some extent as an artistic director, music coordinator, enthusiast and perfectionist. **Conclusions.** The analysis of the artistic and life path of the infinitely talented Borys Sharvarko allows us to conclude that the uniqueness of his work was a harmonious combination of directing style with traditional concert repertoire, the use of rituals, a skilful combination of lyricism, pathos, humour, and total self-devotion to his favourite pursuit.

**Keywords:** Borys Sharvarko; amateur art; directing; festival; celebrations; author's style



DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255233

UDC 792.091.3:378.091.33-027.22

## ROLE-BASED TRAINING IN STAGING AN EDUCATIONAL PERFORMANCE

**Mykola Krypchuk***PhD in Art Studies, Associate Professor;**e-mail: kripchuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1255-7135**Kyiv National University Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

---

### Abstract

**The purpose of the study** is to try to determine the role of actor role-based training in staging an educational performance and address the creative issues of the improvement of this process in a higher drama school. **Methods.** There are two levels of research – cultural and art studies – that determine the application of the interdisciplinary approach to a complex methodological system. There is an analytical method to investigate the conceptual approaches on which actor role-based training is based. The systematisation method is used to create a training system in staging an educational performance in the paper. **Scientific novelty.** The author first studies the process of role-based training in producing an educational performance of the graduate students in a higher drama school and considers the specifics of the word, which has a semantic field, which reproduces semantic and associative series in a performer's mind. **Conclusions.** Training can become the main professional skill in working on such a role that the actor has to master in the creative process of staging an educational performance. Training is not a set of fixed exercises learned in a higher drama school, but the ability to constantly look for different ways of working on a role. The solution of the problems of theatre pedagogy, connected with transformation and regulatory role of the word in an actor's behaviour on stage, is a necessary part of the continuation of K. Stanislavsky's search, which remains unfinished, but still attracts attention. It has been proved that role-based training, which has a psychophysiological fact, is necessary for creating specific conditions in the actor's approach to educational performance. Training requires systematisation, in which feelings are born, formed, and developed dynamically in the process. It has been ascertained that acting is not a performing act but a profound creative process involving both the conscious and the unconscious.

**Keywords:** psychotechnique; role-based training; given circumstances; educational performance; imagination; atmosphere

---

### Relevance of the research topic

Modern stage art requires the improvement of forms of training and development of the psychophysical apparatus of future actors and the creation of a complete training system at all stages of training in theatre school, which is one of the main modes of professional existence and thinking. Actor training changes over time supplemented with new exercises; metamorphoses occur with the old ones.

It has been proved that Stanislavsky's system anticipated the development of the natural disciplines largely and have aroused active interest among scientists-psychologists and physiologists. Now we are witnessing the mutual influence of the performing arts and the human sciences. The representatives of related sciences analyse acting creativity in scientific developments mainly.

In our opinion, the contemporary theatre school remains alienated from K. Stanislavsky's teaching about words in many ways. The problem is a focus on the peripheral processes of developing the apparatus of external implementation out of the general creative and psychological processes. The most challenging thing, in our opinion, is the activation of the "depths" of the creative personality. It is the purpose of role-based training in staging an educational performance in a higher drama school.

### Analysis of the latest research and publications

Researchers mostly focus on the theoretical aspects of actor training in drama school, namely psychotechnique and the etude method. M. Barnych (2018, p.11) reveals aspects of "how an actor can control his body and reproduce and create outwardly what happens with the breathing, voice, facial expression, speech and general behaviour of the character at the same time". N. Davitashvili and M. Ludov analyse the modern experience of the national Georgian school of theatre pedagogy in the context of didactic verification of Vsevolod Meyerhold's biomechanical training. The block of pieces of training proposed by the authors for analysis and implementation in pedagogical practice "prepares the body [...] for considerable strain and is aimed not only at the improvement of performance skills but also stage attention" (Davitashvili and Ludov, 2020. p.229). N. Donchenko (2016, p.72) emphasises that the basis of an actor's work on a role is the path "through the conscious psychotechnique of the actor to the subconscious creativity of his organic nature". Theatre theorist and practitioner L. Gracheva (2011) emphasises that training is absolutely necessary at the initial stages of an actor's education and throughout their creative biography. Art historian M. Krypchuk (2015, p. 225) emphasises that the etude is "an effective means of actor's thinking". Researcher L. Lymarenko (2009) proves: Training is an active form of group work and an effective form of individual activity of each participant [...] of the theatre on himself. The path to discovering the possibilities of personal gifts lies through learning the secrets of psychotechniques, constant training of the psychophysical apparatus". Yu. Starostin (2016, p.201) raises the problems of actor training rather superficially and believes that "one of the problems [...] of contemporary theatre is the problem of actor technique". V. Filshtinsky (2006) considers etude to be a special field where there are no limits to an actor's creativity and improvisation.

Unfortunately, the solution to the problems of using role-based training in preparing an educational performance remains beyond researchers' attention.

**The purpose of the study** is to determine the role of actor role-based training in the general process of educational performance preparation and to solve the creative challenges of improving this process in a higher drama school.

### Main research material

Continuing the research on the problems of the creation of theatre performance in a higher drama school, attention should be paid to role-based training.

Actor training is not only a means of teaching the future actor, not only the “scales and arpeggios” for the preparation of psychotechnique in the ability to use the skills of the profession acquired in drama school but also the essential skill that must remain the basis throughout an actor’s creative career.

The majority of training elements should be included in the daily actor arsenal and become a ritual of life. Only in this case, it is possible to continue the development of the actor’s personality after graduating from a higher drama school. In this sense, exercises for the development of all elements of psychotechnique should remain with students throughout their lives.

In senior years, especially during occupational training, when they work on the course play actively, and each student plays a role, this involves individual training, new creative connections between the exercises and the main content of the acting classes. In our opinion, it is important to assimilate a through-line of action and the “heart of role” during this period.

Actor training as an integral part of actor education is represented by a large number of methods nowadays. Various techniques that help an actor do the performance have long been known. It should be noted that only with the appearance of Stanislavsky’s system can we talk about a complex, conscious, theoretically correct well-grounded influence on the actor’s psychophysical apparatus (Stepanova, 2006).

Despite the research on issues related to actor training, the role-based aspect has been poorly studied in Ukrainian art studies. In any case, this process is based on the discoveries of psychophysiology, psycholinguistics, which are aimed at closing with the role and has a psychophysiological justification.

It should be noted that thought management, inner speech, vision are key concepts in role-based training. An actor creates an entirely different personality with another consciousness and another behaviour on stage very often. A behavioural act is always guided by a consciously set goal conditioned by thinking.

Another person’s consciousness begins with a change in the actor’s thinking. In this sense, a person’s language and, therefore, their way of thinking determines the circumstances of life selected by an individual; this is the ecological niche of human existence. The environmental niche can be expanded by expanding the boundaries of language. The theory of language games is based on the fundamental premise that with the help of a particular language one explores the edges into which they have been transposed. An ecological niche is a framework which boundaries can be expanded or altered with a language. In this sense, according to the author, the most important thing is imagination, which activates the brain, making it function according to the given circumstances. In stage creativity, the activity of the human body is determined by the content of imagination.

Producing an educational performance, imagination and thinking are a single whole. However, thinking is trainable, self-governing, whereas imagination is guided by thought arising from the awareness of the unconscious before this point of perception.

The thought can be logical or illogical. Not every thought is accompanied by a vision that arises rather from illogical thoughts related to perception and awareness of the associative, affective.

Visions cannot be ordered and memorised, because in this case there appear not visions that activate our senses, body, mind, make us turn away from the deliberate logic of behaviour and thinking, but a list of studied, provided so-called "pictures" when we know everything in advance. It is rather an abuse of imagination, preventing true thinking, imagination, perception.

Considering the latest studies in the field of psycholinguistics in the context of the fundamental provisions about the adjustable role of words in the organisation of actor's behaviour on stage, attention is drawn to the study of L. Gracheva (2005, p.39), who develops "action training" and "role-based training" in the context of the development of psychotechnique and "mechanisms of thinking in search of its special (actor's) training".

It is owing to the word that images arise at different levels. However, the word changes its content and systemic meaning in human consciousness development. At the first stage, consciousness effectively reflects the world, while later, it has a visual and efficient nature. "Only at the final stage consciousness acquires an abstract verbal-logical nature, different from the previous stages both in its meaning and in its systemic structure" (Luria, 1998, p. 44).

When we are talking about creating an author's image, then all stages of the stage personality's formation and consciousness must also be observed here. The actor comprehends the way of thinking, finds freedom through the text of the play. In this case, the course of role creation from the way of thinking to the personality is possible. Art historian M. Barnych (2019, p.67) considers: "The process of thinking and imagination must be removed from the public performance of the role. [...] In the public process, what was addressed to the actor earlier when working on the role is addressed to the audience". And one cannot disagree with this. At the same time, the researcher emphasises:

In a text-less role without text, it is not the process of thinking that works but the process of perception. When one perceives something, one neither thinks in words, imagines, nor analyses intentionally, but simply perceives – sees and hears. Thinking is not lost at this moment, it is carried out, but it's absorbed by perception. In fact, this elusive and imperceptible thinking process is triggered and used by the actor in the role. (Barnych, 2019, p.67)

A word has a semantic field; that is, saying or perceiving a word involves a mechanism of reproduction of the semantic, associative series related to it, individual to each person in the brain.

For a professional actor, the words spoken by a character have the exact semantic fields of a particular person. We can unravel the circumstances of life from what a character says or what is said about him or her while watching the play. But it turns out that the very proclamation of an exact text gives rise to something in the actor's brain that connects with the content of the character's consciousness because there is also the factor of frequency of word use in the language. It's about the coincidence of language rhythms. In this process, we both set the language code, encode a holis-



tic information exchange, and create the general psychophysical context of language and a certain mental attitude. The researcher L. Gracheva (2011) draws attention to this.

The main task in training the actor's thinking is to "inhibit" their own semantic fields, selectivity of words and expand their previous experience to the "experience" of the role. Theatre teachers often misinterpret the concept of "inner speech", and experts require a performer to speak the inner speech aloud. In this way, we interfere with his thinking process needlessly; we stop the actor's real inner language, replacing it with an ersatz of the inner pseudo-language of the role. The inner language cannot be spoken. It is only possible to verbalise the course of thoughts and deliberation; that is, the inner language is used if necessary. The author considers it's possible not at every moment of life in the etude and the role.

The opposite value is given to training on thinking in the development and utterance of the actor's inner speech. It is namely the language of the actor, not the role. This process is really important for the awakening of imagination in the context of working on the role and developing the emotional sphere.

The actors rehearsing, for example, the Voynitsky character based on A. Chekhov's *Uncle Vanya* play, were offered a topic for reflection aloud "My life has been a failure." (the text from the third act). It should be noted that these words arouse certain chains of associations when they are uttered. This can be applied both to the performance of the role and to the actor's life and previous experience.

In the pre-performance thinking-imagination training, the actor often uses the word as a regulator of the imagination in practice. Sometimes the performers recite the character's past to themselves, sometimes force the body to live at an intense, active rhythm, they recite the author's text of any scene in this rhythm preparing the climax. For example, the student playing the role of Serebryakov recites the scene from the second act, in which the need for change in his life with his wife becomes obvious.

It should be considered that it is possible to set oneself up with words because associations, thinking, inner speech and feelings are activated. At the same time, physical actions do not affect the necessary brain mechanisms. The thinking is influenced by the rhythm of physical life and only the rhythm, even if the nature of the physical activity has nothing to do with the role. Still, at the moment of "mental activity", the actor will simply move (walk) to the appropriate rhythm.

The duration of the exercise, the conscious, volitional retention of speech, and therefore thinking about the topic are significant for training real incitement (activation of thinking on a given topic).

It should be emphasised that the training of thinking must be based on mechanisms that are effective in life, namely: first, inner speech in the role and the etude must appear passing through the stages of its occurrence in a child: the utterance of the whole stream of consciousness on the topic in a detailed form, whispering, the transition to the proper inner speech in a non-detailed form; second, just as with children, the utterance of a stream of consciousness on a topic should be subject to control only to a small extent (correctness/incorrectness of analysis); third, the emotional context in telling yourself about the character has justifying nature of everything that happened

in the hero's life, and should be dialogical in nature; fourth, the word is the most important step in the transition from sensory to rational cognition, that is, it is the most important tool for the formation of human consciousness, it is a tool for the creation of a fictional personality. The more the author "speaks" about the life of the role, the more expressive the consciousness of the fictional personality is for him; fifth, the word, the sound of a person's speech has a volitional nature and, therefore, rhythm and frequency that affect the rhythms of human consciousness and existence, emotions and behaviour, etc.

In role-based training, the actor's imagination is activated by the word (it should be noted that not by the author's text, but the actor's own words, born in thinking that are provoked by the author's text). The actor forms a new consciousness and, therefore, a new personality. The exercises help not only to adjust the psycho-emotional sphere to the circumstances of the etude but also to prepare the body for the imaginary circumstances in their entirety, starting with the imaginary feelings.

First, one needs to learn to perceive imaginary reality. It is known that perception is inseparably linked with feelings. Thus, the first step in working on a role, the first step of getting closer to it is the training of imaginary feelings in the role. Imaginary feelings in the circumstances of the role are one of the most important aspects of the actor's imagination. One has to train their body (heart, breathing, etc.) to subordinate to the imagination, to make it function according to the given circumstances, which are set by the words "uttered" to oneself (what one sees, hears, feels, thinks).

58 With the help of role-based training, problems of disclosure of the atmosphere of the particular scene in production are solved. The "accumulation of a problem situation" should be added to the complete analysis of the play's given circumstances. In this case, another task should be added in addition to the proposed development of rhythm in "speech" in the training of sense of rhythm. For example, in the initial process of auditions for W. Shakespeare's *Romeo and Juliet* play, students proposed the *Morning in the Capulet House* etude, in which not only the characters of the play appeared in the circumstances of that morning, but also other residents who were not in the dramatic work (a cook, a personal doctor, a gardener, etc.), who, as it seemed to the students, were necessary for the existence of the house.

There were no thrilling external events in this work. However, it is interesting to watch how the participants' relationship develops the way of life in this house. In this training, the common past of all participants emerged, the relationship between them and the relationship of each of them to the owner and Signora Capulet were established, and the characters (not W. Shakespeare's ones) who were interesting and played their part in the life of the house were justified. The "accumulation" of each participant's imagination and the characters' common past is important in this process.

Every problem that arises in the production process in working on the role must be solved with the help of specially created training exercises. It can result in a number of new exercises that are necessary when working on a particular performance.

**Scientific novelty.** In the article, the process of role-based training in staging an educational performance in the senior years of a higher drama school is studied for the first time, the specifics of the word, which has a semantic field, which reproduces semantic and associative series in a performer's mind, are considered.

## Conclusions

To summarise, it can be stated that role-based training, which has a psychophysiological justification, is a necessary prerequisite for the creation of specific conditions in the actor's work on educational performance.

In role-based training, it is impossible to plan the result in advance. Feelings are born, formed, and developed dynamically in the process. There is no exception to the given circumstances, as it sometimes happens in actor's etudes. There is a complete immersion in another life, which creates a single creative process.

Training can become the main professional skill in working on such a role that the actor has to master in the creative process of producing an educational performance. Training is not a set of fixed exercises learned in a higher drama school, but the ability to constantly look for different ways of working on a role. The solution of the problems of stage pedagogy, connected with transformation and regulatory role of the word in an actor's behaviour on stage, is a necessary part of the continuation of K. Stanislavsky's search, which remains unfinished, but still attracts attention.

In the author's opinion, the study of the art studies backgrounds of actor training in the context of the latest performative practices, in which the improvisational skills of actors are key ones, is promising. It is the subject of the author's further scientific research.

## REFERENCES

- Barnych, M.M., 2018. *Psyhhotekhnika aktora. Maister-klas* [Psychotechnics of an actor. Masterclass]. Kyiv: Pinzel.
- Barnych, M.M., 2019. Problemni aspekty systemy K. Stanislavskoho [Problematic aspects of the system of K. Stanislavsky]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 41, pp.64-70.
- Davitashvili, N. and Ludov, M., 2020. Eksperymenty biomekhanicheskikh treningov Vsevoloda Meierkholda v protsesse povysheniia psikhofizicheskoi tekhniki budushchego aktera [Experiments of biomechanical training by Vsevolod Meyerhold in the process of improving the psychophysical technique of the future actor]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, [e-journal] 3 (2), pp.221-234. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219284>.
- Donchenko, N.P., 2016. Rol etiudnoi formy u profesiinii pidhotovtsi fakhivtsia stsenichnoho mystetstva ta u tvorchosti artysta estrady [The role of the etude form in the professional training of a performing arts specialist and the work of a pop artist]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, pp.70-74.
- Filshinskii, V.M., 2006. *Otkrytaia pedagogika* [Open Pedagogy]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony.
- Gracheva, L.V., 2005. *Psyhhotekhnika aktera v protsesse obucheniia v teatralnoi shkole: teoriia i praktika* [Psychotechnics of an actor in the process of learning at a theatre school: theory and practice]. Abstract of doctoral dissertations in art studies. Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi akademii teatralnogo iskusstva.
- Gracheva, L.V., 2011. *Zhizn v roli i rol v zhizni. Trening v rabote aktera nad roliu* [Life in role and role in life. Training in the work of an actor on a role]. Moscow: AST.

Krypchuk, M.V., 2015. Stsenichniy etiud yak forma stvorennia suchasnoho estradnoho nomeru [Stage sketch as a form of creating a modern variety performance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 28, pp.222-229.

Luriia, A.R., 1998. *Iazyk i soznanie* [language and consciousness]. Rostov-on-Don: Feniks.

Lymarenko, L.I., 2009. Osnovni zavdannia aktorskoho treninhu v studentskomu teatri [The main tasks of acting training in student theatre]. *Naukovi pratsi. Serii: Pedagogika, psykholohiia i sotsiolohiia*, [online] 6 (160), pp.34-37. Available at: <<http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/10846/4/lumarenko.pdf>> [Accessed 27 January 2020].

Starostin, Yu., 2016. Aktorskyi treninh: yoho zmist ta osnova [Acting training: its content and basis]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 19, pp.201-204.

Stepanova, P.M., 2006. *Problema aktera v teatralnoi sisteme Ėzhi Grotovskogo (1959-1969)* [The problem of the actor in the theatrical system of Jerzy Grotowski (1959-1969)]. Abstract of the dissertation of the candidate of art studies. Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia akademiia teatralnogo iskusstva.

---

## РОЛЬОВИЙ ТРЕНІНГ У РОБОТІ НАД НАВЧАЛЬНОЮ ВИСТАВОЮ

Микола Крипчук

60

кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: [kripchuk@gmail.com](mailto:kripchuk@gmail.com); ORCID: 0000-0002-1255-7135

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Метою статті** є спроба визначити роль акторського рольового тренінгу в загальному процесі підготовки навчальної вистави, розв'язання творчих проблем удосконалення цієї роботи у вищій театральній школі. **Методологія.** Два рівні дослідження – культурологічний і мистецтвознавчий – визначили застосування міждисциплінарного підходу до складної методологічної системи. У роботі використано аналітичний метод під час дослідження концептуальних підходів, на яких ґрунтується акторський рольовий тренінг, та метод систематизації для створення системи тренінгу в роботі над навчальною виставою.

**Наукова новизна роботи.** У статті вперше досліджено процес проведення рольового тренінгу під час створення навчальної вистави на старших курсах вищої театральної школи, розглянуто специфіку слова, яке має смислове семантичне поле, що відтворює у свідомості виконавця смисловий та асоціативний ряд. **Висновки.** Тренінг може стати головною професійною навичкою в роботі над такою роллю, яку актор повинен опанувати у творчому процесі створення навчальної вистави. Тренінг не є набором незмінних вправ, засвоєних у вищій театральній школі, він є вмінням постійно шукати різні власні шляхи в роботі над роллю. Розв'язання проблем сценічної педагогіки, пов'язаних з перевтіленням і регулювальною роллю слова в поведінці актора на сцені, є необхідною складовою продовження пошуків К. Станіславського, що залишилися незавершеними, але привертають увагу й донині. Доведено, що рольовий тренінг, який

має психофізіологічне обґрунтування, є необхідною умовою створення специфічних умов у роботі актора над навчальною виставою. Тренінг вимагає систематизації, де почуття народжуються, формуються та динамічно розвиваються в процесі виконання. З'ясовано, що акторське мистецтво – це не виконавчий акт, а глибокий творчий процес, що зачіпає як свідомість, так і несвідоме.

**Ключові слова:** психотехніка; рольовий тренінг; запропоновані обставини; навчальна вистава; уява; атмосфера



DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255234

УДК 792.05:688.742-028.23

## ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ КІНЕТИЧНОГО ВІДЕОМЕПІНГУ В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ: ВІТЧИЗНЯНИЙ ДОСВІД

Тетяна Совгира<sup>1а</sup>, Володимир Забора<sup>2а</sup>, Ірина Яковенко<sup>3а</sup>, Олександра Погуляй<sup>4а</sup><sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, доцент;

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

<sup>2</sup> e-mail: vladimouse@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6273-5430<sup>3</sup> e-mail: irina\_0603@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4694-6689<sup>4</sup> e-mail: walkersasha95@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2847-8415<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** полягає у визначенні принципів організації кінетичного відеомепінгу й аналізі наявного вітчизняного досвіду його використання в процесі створення сценічних видовищ. Відповідно до визначеної мети заплановано розв'язання таких взаємопов'язаних завдань: сформулювати основний понятійно-категоріальний апарат з цієї тематики; визначити технологію організації кінетичного мепінгу та можливого його застосування в театральньо-видовищних заходах; простежити й узагальнити вітчизняний досвід використання кінетичного відеомепінгу в організації театральньо-видовищних заходів. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході та поєднанні кількох методів: аналітичного – для розгляду історичної, філософської, культурологічної та мистецтвознавчої літератури з предмета дослідження; теоретично-концептуального методу – для аналізу понятійно-термінологічної системи дослідження та виявлення особливостей упровадження кінетичного відеомепінгу в сценічний простір; історичного – для з'ясування трансформації практики впровадження цифрових технологій у сценічний простір, а також порівняльно-типологічного – для порівняння специфіки функціонування різних видів відеомепінгу, зокрема кінетичного. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглянуто специфіку використання кінетичного відеомепінгу в процесі створення сценічного видовища. **Висновки.** Виявлено, що за допомогою кінетичного відеомепінгу створюється інтерактивне видовище, в якому глядач й актор можуть взаємодіяти з візуальним контентом. Встановлено, що розміщення датчика Kinect дає змогу спрямовувати проєкцію зображення на рухомі тривимірні об'єкти або ж миттєво змінювати напрямок відповідно до розташування цих рухомих об'єктів у просторі. Цим рухомих об'єктом може бути людина. У такий спосіб у процесі реалізації проєкціювання створюється ілюзія, що зображення може взаємодіяти з користувачем, «підпорядковуватися» його рухам, що надає значні переваги у створенні сценічного перформансу. У зв'язку з особливістю кінетичної системи редагувати трансляцію відеоконтенту відповідно до розташування рухомих об'єктів цей вид відеомепінгу часто називають інтерактивним. Актору вже не потрібно думати про мітки на сценічних підмостках, адже в організації кінетичного мепінгу відеопроєкція «підлаштовується» під його рухи. Однак через дорогу собівартість цієї технології сучасні

© Тетяна Совгира, Володимир Забора,  
Ірина Яковенко, Олександра Погуляй, 2022

Надійшла 21.01.2022

режисери використовують її не задля зручності артистів (акторів) на сцені, а для перетворення заходу в інтерактивне видовище, в якому можуть узяти участь глядачі.

**Ключові слова:** кінетичний відеомепінг; сценічний простір; естрадне видовище; цифрова технологія; актор

### Постановка проблеми

Нині питання впровадження цифрових технологій у сценічному просторі є вельми актуальним. Особливо в умовах пандемії режисери шукають нові способи механізації видовища через впровадження технічних інновацій задля уникнення на сценічних підмостках великої кількості виконавців.

Останнім часом чи не в кожному сценічному перформансі є відеопроєкція зображення, що забезпечує додаткову ілюстративність матеріалу та надає особливих ознак видовищності заходу. Зокрема мова йде про відеомепінг (англ. videomapping, інша назва – «просторове розширення реальності» та «відображення відео») – технологію, що створює тривимірне проєкціювання зображень або анімації на фізичні об'єкти з урахуванням їх геометрії і розташування в просторі.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Принципи організації відеомепінгу наведено в роботах таких вітчизняних авторів, як Т. Совгира (2018; 2019), О. Доколова (2019), К. Юдова-Романова (2020), а також зарубіжних, зокрема в Р. Раскара, Г. Велча, М. Каттса, А. Лейка, Л. Стесіна та Г. Фучса (Raskar, et al., 1998), Д. Крауцака (Krautsack, 2011), Дж. Бретта, Х. Бенко, Е. Оуфека та А. Вілсона (Brett, et al., 2013).

Автори досліджують сучасний стан і тенденції впровадження цифрових технологій у сценічну практику в Україні. К. Юдова-Романова в статті «Цифрові 3D мепінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні» стверджує, що активне використання цифрових інновацій у сценічному мистецтві в Україні зумовлене потребою карантинних обмежень, зокрема «вітчизняний досвід перенесення театральної вистави “Камінний господар” Театру 360 градусів” у формат онлайн-вистави з 3D-технологіями; став корисним досвідом адаптації роботи сценічних колективів до нових карантинних умов організації показу вистав» (Юдова-Романова, 2020, с.163). Тим часом автори звертають увагу на функціональне призначення проєкційного зображення в організації сценічного видовища. С. Щетиніна (2016, с.188-193) у статті «Візуальні медіа в мультимедійній інсталяції» розглядає особливості створення художнього образу в сценічному просторі за допомогою цифрових технологій у постановках. С. Загребіна (2016, с.112-115) у роботі «Відеомепінг: до особливостей масового видовища XXI ст.» розглядає принципи використання мультимедійних технологій в організації видовищних форм. Т. Совгира (2019, с.80) вказує, що «відеомепінг може вповні замінювати декораційне та сценографічне наповнення сценічного простору». Натомість О. Доколова наполягає, що завдяки відеомепінгу можливо не тільки

«доповнити» видовище, а й сформувати художній образ вистави. «Використання відеомепінгу в процесі постановки художнього твору сприяє формуванню багатобразності та експериментальності сценізації», – вказує дослідниця (Доколова, 2019, с.198). С. Триколенко (2013, с.108-109) у статті «Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету “Барон Мюнхгаузен”» на прикладі вітчизняної постановки «Барон Мюнхгаузен» досліджує специфіку використання проєкційних технологій у творчості вітчизняних сценографів.

Попри значний інтерес науковців до технології відеомепінгу поза увагою авторів залишаються питання організації кінетичного відеомепінгу та принципи його впровадження в сценічному просторі.

Натомість зарубіжні автори Р. Раскар, Г. Велч, М. Каттс, А. Лейк, Л. Стесін та Г. Фучс (Raskar, et al., 1998), С. Діксон (2007), Дж. Бретт, Х. Бенко, Е. Оуфек та А. Вілсон (Brett, et al., 2013), І. Безчі та Е. Дедекаргіноглу (Bezci and Dedekarginoğlu, 2016) у своїх розвідках досліджують технологічну складову функціонування кінетики, у той час як сценічні практики реалізації цієї цифрової технології залишаються недослідженими. Зокрема, І. Безчі й Е. Дедекаргіноглу (Bezci and Dedekarginoğlu, 2016), аналізуючи приклади використання мепінгу в процесі створення дизайнерських проєктів, вказують, що завдяки світлу проєкція може поєднувати реальність і віртуальність, створюючи ілюзію пластичної єдності зображення. У роботі «Цифрові вистави: історія нових медіа в театрі, танці, виконавському мистецтві та інсталяції» С. Діксон (Dixon, 2007) розглядає практики поєднання традиційних та інноваційних технологій у процесі створення художніх образів. Автор здійснює порівняльний аналіз сучасних сценічних постановок і форми класичної давньогрецької драми, вказуючи, що останні являють собою прообраз сучасних цифрових вистав, телематичні вистави, в яких віддалені місця пов'язані з реальним часом.

Тож виявляємо необхідність дослідити сучасний досвід функціонування кінетичного відеомепінгу в сценічному просторі.

**Мета дослідження.** На основі аналізу наявних театральних постановок та інсталяцій, створених з використанням цифрових технологій і джерельної бази з відповідної теми дослідження, з'ясувати принципи впровадження кінетичного відеомепінгу в сценічний простір. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких взаємопов'язаних завдань: сформулювати основний понятійно-категоріальний апарат із цієї тематики, визначити особливості впровадження кінетичного відеомепінгу в сценічний простір, а також порівняти специфіку організації кінетичного відеомепінгу з традиційним.

### Виклад основного матеріалу

Перша спроба створення відеомепінгу (хоча тоді цієї назви ще не було) відбулася в 1969 році під час відкриття сезону Haunted Mansion в Діснейленді, що являла собою проєкцію зображення на непласкі поверхні, зокрема мармурові бюсти персонажів видовищної вистави. Унаслідок спроектованого на них зображення обличчя об'ємні предмети ніби ожили та почали співати «Grim Grinning



Ghosts». Ця оптична ілюзія мармурових бюстів, які співають, засвідчила появу нового візуального напрямку «просторового розширення реальності», що згодом набув назви проєкційного відеомепінгу (Raskar, et al., 1998).

Однак в Україні ця технологія впровадилася у творчу практику значно пізніше: спочатку задля створення окремих інсталяцій (здебільшого у виставкових центрах), а згодом й у сценічному просторі.

У сучасних театралізованих естрадних видовищах «Барон Мюнхгаузен» (2010 р., режисер-постановник К. Томільченко, StarLight Entertainment, Концерт-хол ВДНГ), «Вартові мрій» (2015 р., режисер-постановник К. Томільченко, Концерт-хол ВДНГ), «Дім Таємничих Пригод» (2017 р., режисер-постановник К. Томільченко, Концерт-хол ВДНГ), «Космічне Різдво» (2020 р., режисер-постановник С. Деркач, Київський планетарій) використовують технологію відеомепінгу задля створення декорацій, ілюзійних ефектів і навіть демонстрації віртуальних персонажів. Про організацію цих сценічних постановок написано чимало, у тому числі й у вищерозглянутих розвідках, проаналізованих у процесі дослідження. Натомість спроби встановлення кінетичної системи, яка б могла організувати інтерактивний (кінетичний) відеомепінг, спостерігаємо лише останні два роки, зокрема в організації новорічного зимового шоу «Кібер Санта. Інший вимір» (2021–2022 р., Концерт-хол ВДНГ), режисером-постановником якого став К. Томільченко.

Спосіб організації відеомепінгу відмінний від звичайної проєкції та передбачає дотримання важливих складових задля створення тривимірного зображення. «Відеомаппінг, – зазначає К. Юдова-Романова (2020, с.167), – це художньо-образотворчий і одночасно високотехнологічний процес із залученням цифрових технологій зі створення та проєктування тривимірних зображень на будь-які об'ємні, рельєфні об'єкти, предмети, такі як, наприклад, автомобіль, будинок, предмет інтер'єру або на штучно створену об'ємну конструкцію». С. Загребіна (2016, с.113) розглядає відеомепінг як одну з найактуальніших і популярних технологій мультимедійної культури. Хоча в сучасній мистецтвознавчій літературі можливо знайти вказівку, що «відеомаппінг – це напрямок у візуальному мистецтві» (Совгира, 2019, с.76).

Отже, за допомогою цифрової технології створюють художнє формоутворення, відмінне за своєю специфікою від інших візуальних напрямів, що зацікавлює сучасних практиків сценічного мистецтва. Зокрема, у театрі завдяки проєкційному відеомепінгу відбувається «розділення між театром, що являє собою сукупність художньої та сценарної, режисерської та акторської, сценографічної складової, і театральністю, останню тлумачать як інсценування події, про яку йдеться в постановці» (Balzola and Prono, 1994).

Кінетичний відеомепінг – різновид цього візуального напрямку (відеомепінгу), відмінною особливістю якого є проєкціювання зображення на рухомі тривимірні об'єкти або ж редагування відеоконтенту відповідно до розташування цих рухомих об'єктів у просторі.

Це відбувається у такий спосіб. У просторі встановлюється датчик Кінект, який сканує місцезнаходження рухомого об'єкта та передає інформацію операційній системі. Комп'ютер оброблює інформацію та редагує зображення в спеціалізованому графічному редакторі з урахуванням отриманих координат. Оброблене

зображення транслює проектор. У такий спосіб відбувається миттєве оброблення отриманого сканування, відеоконтенту та подальша проекція отриманого результату. Якщо запланована проекція на 360 градусів, то проекторів має бути декілька (залежно від розміру й рельєфності приміщення та складності проєкціювання) (Raskar, et al., 1998, pp.182-184).

Принцип організації кінетичного відеомепінгу можемо розглянути на прикладі проекту «Біматрон», що передбачає проєкцію зображення невеликої машини, що рухається відповідно до місця перебування глядача (користувача) в цьому просторі. Для реалізації потрібна інсталяція сенсора Kinect та проектора. Датчик може «стежити» за користувачем, коли він рухається по кімнаті. На керованих дисплеях використовується моторизована платформа для орієнтації проектора та відображення графіки в будь-якій точці кімнати. Сканер розпізнає маркери, жести користувача в доступному радіусі (Brett, et al., 2013).

Прикладом кінетичного відеомепінгу є система Cuberix, що являє собою матрицю з рухомих кубиків, на які відповідно до динаміки їхнього руху проєкціюється зображення. «Екрани» кубів є частиною основної поверхні і, крім того, вони беруть активну участь у формуванні відеообразів, передають зображення в режимі онлайн (Raskar, et al., 1998, p.186).

За кордоном інтерактивний відеомепінг можемо побачити навіть у гральних розважальних залах. Натомість у сучасному сценічному просторі він виявляється вельми потрібним й актуальним. Адже через свою особливість інтерактивності може надавати ілюзію взаємодії з реальними акторами та навіть глядачами.

Показовим прикладом є проєкт, який розробили працівники сервісу Nokia Ovi Maps та організували в Ковент-Гардені (м. Лондон, Англія) 2010 року. Видовище являє собою проєкцію рухів глядачів, розташованих в певній точці, з додаванням візуальних ефектів. Моушн-графіка зображала візуальний бренд Nokia, у той час як програмне забезпечення використовувало відстеження рухів осіб із відтворенням відео й аудіо. Особливу складність становила навігація за стрілками, що вимагало написання алгоритму пошуку шляху (Nokia Ovi Maps, 2010).

В Україні інтерактивний відеомепінг упроваджений у шоу «Кібер Санта. Інший вимір» (2021–2022 р., Концерт-хол ВДНГ, м. Київ). Завдяки впровадженню цифрових технологій видовище стало дійсно інтерактивним, адже основне гасло організаторів шоу – «Глядачі – актори, а актори – глядачі» (Кібер Санта. Інший вимір, 2021). У павільйоні виставкового центру не було традиційних місць для сидіння, натомість глядачі могли ходити або сидіти на спеціальних декораціях між сценами в супроводі акторів.

Проєкція була здійснена на об'ємну рухому декорацію, підвішену над основною сценою. У такий спосіб зображення не тільки відіграло роль демонстрації графічного матеріалу, а й слугувало засобом створення художнього образу вистави. Павільйон мав округлу замкнену форму, що дало змогу створити проєкцію відеомепінгу на 180 градусів. Попри довільне розміщення глядачів в аудиторії проєкційне зображення чітко накладалося лише на заплановані об'ємні предмети (маркери) і не змінювало своєї пропорції. Отож досвід застосування такого виду відеомепінгу виявився успішним в організації українського новоріч-

ного проєкту, хоч ще й не отримав масового визнання з боку критиків, мистецтвознавців і діячів естрадного мистецтва.

Проте спроби впровадження кінетичного мепінгу у вітчизняній сценічній практиці є лише поодинокими через технологічну складність та високу собівартість такої організації. А тому питання подальшої перспективи впровадження є надзвичайно актуальним і необхідним у дзеркалі мистецтвознавчої критики.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній уперше розглянуто специфіку використання кінетичного відеомепінгу в процесі створення сценічного видовища та виявлено технологічні особливості перебігу творчого процесу із застосування цієї технології.

### Висновки

У результаті проведеного дослідження та огляду наявних практик організації кінетичного відеомепінгу виявлено, що за допомогою цієї цифрової технології створюють інтерактивне видовище, в якому глядач й актор можуть взаємодіяти з візуальним контентом.

Установлення датчика Kinect сприяє тому, що проєкційне зображення може спрямовуватися на рухомі тривимірні об'єкти або ж миттєво редагуватися відповідно до розташування цих рухомих об'єктів у просторі. Цим рухомим об'єктом може бути людина. У такий спосіб у процесі реалізації проєкціювання створюється ілюзія, що зображення може взаємодіяти з користувачем, «підпорядковуватися» його рухам, що надає значні переваги у створенні сценічного перформансу.

У зв'язку з особливістю кінетичної системи редагувати трансляцію відеоконтенту відповідно до розташування рухомих об'єктів цей вид відеомепінгу часто називають інтерактивним. Актору вже не потрібно думати про мітки на сценічних підмостках, адже в організації кінетичного мепінгу відеопроєкція «підлаштовується» під його рухи. Проте через дорогу собівартість цієї технології сучасні режисери використовують її не задля зручності артистів (акторів) на сцені, а для перетворення заходу в інтерактивне видовище, в якому можуть узяти участь глядачі.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Доколова, А.С., 2019. 3d-mapping як засіб створення асоціативних аспектів художнього образу. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*, 40, с.197-203.

Загребина, С.А., 2016. Видеомаппинг: к особенностям массового зрелища XXI в. *Вестник гуманитарного образования*, 1, с.112-115.

*Кібер Санта. Інший вимір.* [online] Доступно: <<http://cybersanta.com.ua/>> [Дата звернення 02 грудня 2021].

Совгира, Т.І., 2018. Робота менеджера у використанні тривимірного мепінгу організації видовищних форм. В: *Формування сучасної парадигми менеджмент-освіти у соціокультурній сфері.* Збірник доповідей II Всеукраїнського науково-методичного семінару. Київ, Україна, 17 травня 2018 р. Київ, с.65-71.

- Совгира, Т.І., 2019. Особливості використання тривимірного зображення в сценічному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 40, с.75-81.
- Триколенко, С.Т., 2013. Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен». В: *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення*. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ, Україна, 5-6 грудня 2013 р. Луганськ, с.106-109.
- Щетинина, С.Ю., 2016. Визуальные медиа в мультимедийной инсталляции. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 37 (1), с.188-193.
- Юдова-Романова, К., 2020. Цифрові 3D меппінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні. *Танцювальні студії*, 3 (2), с.163-178.
- Balzola, A. and Prono, F., 1994. *La nuova scena elettronica*. Torino: Rosenberg and Sellier.
- Bezci, İ. and Dedekarginoğlu, E., 2016. Projection (3D) Mapping: Assessment of Light and Virtuality Relationship in Context of Interior Design. In: *International Conference on New Trends in Architecture and Interior Design At*. [online] Available at: <[https://www.researchgate.net/publication/342447839\\_Projection\\_3D\\_Mapping\\_Assessment\\_of\\_Light\\_and\\_Virtuality\\_Relationship\\_in\\_Context\\_of\\_Interior\\_Design](https://www.researchgate.net/publication/342447839_Projection_3D_Mapping_Assessment_of_Light_and_Virtuality_Relationship_in_Context_of_Interior_Design)> [Accessed 10 February 2019].
- Brett, R. J., Benko, H., Ofek, E. and Wilson, A.D., 2013. IllumiRoom: Peripheral Projected Illusions for Interactive Experiences. *Microsoft research*. [online] Available at: <[https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom\\_chi2013\\_bjones.pdf](https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom_chi2013_bjones.pdf)> [Accessed 10 February 2019].
- Dixon, S., 2007. *Digital performance: a history of new media in theatre, dance, performance art, and installation*. Massachusetts: MIT Press.
- Krautsack, D., 2011. 3D Projection Mapping and its Impact on Media and architecture in Contemporary and Future Urban Spaces. *Journal of the New Media Caucus*. [online] Available at: <[https://www.academia.edu/4204464/3D\\_Projection\\_Mapping\\_and\\_its\\_Impact\\_on\\_Media\\_and\\_Architecture\\_in\\_Contemporary\\_and\\_Future\\_Urban\\_Spaces](https://www.academia.edu/4204464/3D_Projection_Mapping_and_its_Impact_on_Media_and_Architecture_in_Contemporary_and_Future_Urban_Spaces)> [Accessed 10 February 2019].
- Nokia Ovi Maps – Interactive Projection Mapping*. [online video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=cvSiKGVezbs>> [Accessed 10 February 2019].
- Raskar, R., Welch, G., Cutts, M., Lake, A., Stesin, L. and Fuchs, H., 1998. The Office of the Future: a Unified Approach to Image-based Modelling and Spatially Immersive Displays. In: *SIGGRAPH '98: Proceedings of the 25th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. Orlando, Florida, pp.179-188.

## REFERENCES

- Balzola, A. and Prono, F., 1994. *La nuova scena elettronica*. Torino: Rosenberg and Sellier.
- Bezci, İ. and Dedekarginoğlu, E., 2016. Projection (3D) Mapping: Assessment of Light and Virtuality Relationship in Context of Interior Design. In: *International Conference on New Trends in Architecture and Interior Design At*. [online] Available at: <[https://www.researchgate.net/publication/342447839\\_Projection\\_3D\\_Mapping\\_Assessment\\_of\\_Light\\_and\\_Virtuality\\_Relationship\\_in\\_Context\\_of\\_Interior\\_Design](https://www.researchgate.net/publication/342447839_Projection_3D_Mapping_Assessment_of_Light_and_Virtuality_Relationship_in_Context_of_Interior_Design)> [Accessed 10 February 2019].
- Brett, R. J., Benko, H., Ofek, E. and Wilson, A.D., 2013. IllumiRoom: Peripheral Projected Illusions for Interactive Experiences. *Microsoft research*. [online] Available at: <[https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom\\_chi2013\\_bjones.pdf](https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom_chi2013_bjones.pdf)> [Accessed 10 February 2019].

- com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom\_chi2013\_bjones.pdf> [Accessed 10 February 2019].
- Dixon, S., 2007. *Digital performance: a history of new media in theatre, dance, performance art, and installation*. Massachusetts: MIT Press.
- Dokolova, A.S., 2019. 3d-mapping yak zasib stvorennia asotsiatyvnykh aspektiv khudozhnoho obrazu [3d-mapping as a means of creating associative aspects of artistic image]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, pp.197-203.
- Iudova-Romanova, K., 2020. Tsyfrovii 3D meppinh tekhnolohii u tvorakh stsenichnoho mystetstva v Ukraini [Digital 3D mapping technologies in works of performing arts in Ukraine]. *Dance studies*, 3(2), pp.163-178.
- Kiber Santa. *Inshyi vymir* [Cyber Santa. Another dimension]. [online] Available at: <<http://cybersanta.com.ua/>> [Accessed 02 December 2021].
- Krautsack, D., 2011. 3D Projection Mapping and its Impact on Media and architecture in Contemporary and Future Urban Spaces. *Journal of the New Media Caucus*. [online] Available at: <[https://www.academia.edu/4204464/3D\\_Projection\\_Mapping\\_and\\_its\\_Impact\\_on\\_Media\\_and\\_Architecture\\_in\\_Contemporary\\_and\\_Future\\_Urban\\_Spaces](https://www.academia.edu/4204464/3D_Projection_Mapping_and_its_Impact_on_Media_and_Architecture_in_Contemporary_and_Future_Urban_Spaces)> [Accessed 10 February 2019].
- Nokia Ovi Maps – Interactive Projection Mapping. [online video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=cvSiKGVZbs>> [Accessed 10 February 2019].
- Raskar, R., Welch, G., Cutts, M., Lake, A., Stesin, L. and Fuchs, H., 1998. The office of the future: A unified approach to image-based modeling and spatially immersive displays. In: *SIGGRAPH '98: Proceedings of the 25th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. Orlando, Florida, pp.179-188.
- Shchetinina, S.Iu., 2016. Vizualnye media v multimediiinoi instal'tatsii [Visual media in multimedia installation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 37 (1), pp.188-193.
- Sovhyra, T.I., 2018. Robota menedzhera u vykorystanni tryvymirnoho meppinhu orhanizatsii vydovyshchnykh form [The work of the manager in the use of three-dimensional mapping of entertainment forms]. In: *Formuvannia suchasnoi paradyhmy menedzhment-osvity u sotsiokulturnii sferi* [Formation of a modern paradigm of management education in the socio-cultural sphere]. Collection of reports of the II All-Ukrainian scientific-methodical seminar. Kyiv, Ukraine, 17 May 2018. Kyiv, pp.65-71.
- Sovhyra, T.I., 2019. Osoblyvosti vykorystannia tryvymirnoho zobrazhennia v stsenichnomu mystetstvi [Features of the use of three-dimensional image in the performing arts]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, pp.75-81.
- Trykolenko, S.T., 2013. Vykorystannia multymediinykh tekhnolohii dlia oformlennia suchasnykh khoreorafichnykh postanovok na prykladi shou-baletu "Baron Miunkhauzen" [The use of multimedia technologies for the design of modern choreographic productions on the example of the ballet show "Baron Munchausen"]. In: *Problemy rozvytku suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva ta shliakhy yikh vyryshennia* [Problems of development of modern choreographic art and ways to solve them]. Proceedings of the III All-Ukrainian scientific-practical conference. Luhansk, Ukraine, 5-6 December 2013. Luhansk, pp.106-109.
- Zagrebin, S.A., 2016. Videomapping: k osobennostiam massovogo zrelischa XXI v [Video mapping: to the features of the mass spectacle of the 21st century]. *Vestnik humanitarnogo obrazovaniia*, 1, pp.112-115.

## PRINCIPLES OF KINETIC VIDEO MAPPING ORGANISING FOR THE STAGE: NATIONAL EXPERIENCE

Tetiana Sovhyra<sup>1a</sup>, Volodymyr Zabora<sup>2a</sup>, Iryna Yakovenko<sup>3a</sup>, Oleksandra Pogulyay<sup>4a</sup>

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

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

<sup>2</sup> e-mail: vladimause@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6273-5430

<sup>3</sup> e-mail: irina\_0603@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4694-6689

<sup>3</sup> e-mail: walkersasha95@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2847-8415

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

### Abstract

**The purpose of the study** is to determine the principles of organising the kinetic video mapping and analyse the existing national experience in creating stage performances. Under the designated purpose, the article is designed to solve the following interrelated tasks: to compile the basic concepts and definitions on the article's subject; to determine the technology of organising kinetic mapping and its potential application in theatrical and entertainment performances; to trace and generalise the national experience of using kinetic video mapping in the theatrical and entertainment sets. **The research methodology** is based on an integrated approach and several methods. The analytical method is to consider historical, philosophical, cultural and art literature on the subject of research; the theoretical and conceptual method is to analyse the concept and terminology system of study and identify features of the introduction of kinetic video mapping in the stage space; the historical method is to clarify the transformation of the practice of implementing digital technology in the stage space, as well as the comparative-typological method is to compare the specifics of the functioning of different types of video mapping, including kinetic. **The scientific novelty** of the work is the first regard of the particulars of the kinetic video mapping use in performance staging. **Conclusions.** The article shows that kinetic video mapping creates an interactive show where the spectator and the actor can interact with the visual content. The authors have found that the placement of the Kinect sensor allows directing the projection of the image on moving three-dimensional objects or instantly changing the direction according to the location of these moving objects in space. This moving object can be a person. Thus, in projection, the illusion is created that the image can interact with the user, "directed" by their movements, which provides significant advantages in staging the performance. Due to the peculiarity of the kinetic system to edit the broadcast of video content according to the location of moving objects, this type of video mapping is often called interactive. The actor no longer needs to think about the mark on the stage because in kinetic mapping, video projection "adjusts" to their movements. However, due to the high cost of this technology, today's directors use it not for the convenience of artists (actors) on stage but to turn the event into an interactive show in which spectators can participate.

**Keywords:** kinetic video mapping; stage space; entertainment; digital technology; actor



## РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255235

Олена Гончарова

доктор культурології, професор;

e-mail: o.m\_goncharova@yahoo.com; ORCID: 0000-0002-8649-9361

Київський національний університет культури і мистецтв



Совгира, Т.І., 2021.  
*Роль техніки та технології у мистецтві.*  
Київ: Видавництво Ліра-К.

Sovhyra, T.I., 2021.  
*Rol tekhniky ta tekhnolohii u mystetstvi*  
[The Role of Technique and Technology  
in the Art]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K.

Совгира Т. І.  
*Роль техніки та технології у мистецтві :*  
монографія. Київ : Видавництво Ліра-К,  
2021. 344 с.

71

Сучасні культурні трансформації перебувають у тісному взаємозв'язку з технічним прогресом людства.

Наукова проблема, на розв'язання якої спрямована монографія Т. І. Совгири «Роль техніки та технології у мистецтві», має незаперечну актуальність для вітчизняної гуманітаристики.

Рецензована монографія Т. І. Совгири презентує теоретичне осмислення значення техніки й технології в організації художньої творчості, вивчення сучасного стану культури та передового досвіду використання новітніх технологій у культурно-мистецькому процесі.

Авторка визначає мистецтво як виробничу діяльність, у результаті якої створюється певний продукт духовного призначення. З огляду на це у вступі монографії досліджено вихідну концепцію «мистецтво як виробництво». У полі зору Т. І. Совгири опиняються дві протилежні за специфікою наукові течії – технофілія та технофобія. Перша представляє роботи, в яких актуалізуються питання технологічного детермінізму, друга – це передусім роботи, спрямовані на досліджен-

ня технологічної сингулярності в культурно-мистецькій практиці. Ці розробки демонструють обізнаність авторки щодо стану розробленості теми, наукового доробку своїх попередників; підтверджують ґрунтовність опрацювання наукових і публіцистичних джерел, володіння відповідним категоріальним апаратом і методологією наукового дослідження. Це дає змогу окреслити основні напрями та завдання наукового дослідження, визначити шляхи, відповідно до яких можна заповнити наявний вакуум знань з обраної теми.

У першому розділі Т. І. Совгира в процесі вивчення й аналізу визначних артефактів архітектури та скульптури досліджує значення технології (способу використання певної техніки) як основного чинника досягнення художньої досконалості мистецьких творів.

У другому розділі науковець розглядає технологію як чинник зародження мистецтва. Т. І. Совгира стверджує, що здебільшого в повсякденних виробничих процесах людей зародилися пісня, танець, з'явилися перші музичні інструменти. Ці твердження є загальноновизнаними та не вимагають окремого аналізу. Дослідниця наполягає, що рушійними чинниками таких культурологічних процесів є естетизація, етизація та навіть сакралізація. Зокрема, у процесі довготривалого узвичаєння способу застосування техніки певні виробничі практики набувають в очах користувачів статусу «належних», «добрих» (унаслідок етизації), вважаються «пристойними», «прекрасними» (унаслідок естетизації) і навіть вшановуються як щось святе (унаслідок поступової сакралізації).

У третьому розділі авторка досліджує технологію як чинник організації праці. Наводячи приклади співпраці художників, композиторів, скульпторів, а й надто архітекторів. Вивчає коопераційну та мануфактурну форми організації художньої творчості. У свою чергу культурну індустрію Т. І. Совгира визначає як найбільш складну форму організації суспільної праці. Особливої уваги в монографії заслуговує аналіз сучасних практик застосування технології штучного інтелекту в процесі створення творів мистецтва, що, на думку дослідниці, є прикладом фабричного виробництва творів духовного призначення. Ці результати дослідження доводять, що техніка й технологія визначають спосіб необхідної кооперації та зумовлюють специфіку організації художньої творчості.

Четвертий розділ являє собою комплексне дослідження жанрово-стилістичного різноманіття мистецтва з урахуванням технологічної специфіки організації художньої творчості. Зокрема, авторка стверджує, що художній стиль у творі є «застиглим» відбитком техніки й технології його виготовлення, виробництва. Висновки, викладені в четвертому розділі монографії, надалі можуть слугувати матеріалом для культурологічних розвідок і принципових узагальнень щодо перебігу процесів художньої творчості.

Безумовною перевагою роботи в практично-аналітичній частині є залучення широкої джерельної бази (ілюстрації картин відомих художників, відомих скульптурних та архітектурних артефактів), а також віднайдених архівних матеріалів, патентів на винаходи. Ці зображення дають змогу інформативно й емоційно унаочнити окремі положення дослідження.

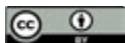
Загальні висновки є структурованими та висвітлюють чотири аспекти значення технології в організації художньої творчості. Хоча в процесі сучасних тенден-



цій упровадження технологічних інновацій у культурно-мистецькі практики, можливо, цих аспектів може бути й значно більше. Проте це не зменшує значущості цього рукопису крізь призму мистецької та культурологічної критики.

Авторці варто уточнити завдання дослідження, посилити наукову новизну відповідно до назв підрозділів, поглибити висновки, доопрацювати наскрізні висновки, звернути увагу на русизми та стилістичні помилки, які трапляються в тексті монографії. Як зауваження до проведеного дослідження можна зазначити про необхідність редакційного доопрацювання викладеного матеріалу.

Загалом монографія Т. І. Совгири «Роль техніки та технології у мистецтві» є завершеною науково-дослідницькою роботою, що має науково-практичне значення для мистецтвознавців і культурологів та вповні відповідає вимогам, які висувають до досліджень такого типу.



## РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255236

Світлана Деркач

кандидат мистецтвознавства, професор;  
e-mail: [snderkatch@ukr.net](mailto:snderkatch@ukr.net); ORCID: 0000-0002-5963-6463  
Київський національний університет культури і мистецтв



Никоненко, Р.М., 2021.  
*Пластична режисура*.  
Київ: Видавничий центр КНУКіМ.

Nykonenko, R.M., 2021.  
*Plastychna rezhysura* [Plastic Direction].  
Kyiv: KNUKiM Publishing Centre.

Никоненко Р. М.  
*Пластична режисура* : монографія.  
Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 181 с.

У представленій монографії актуальною та цікавою є тема розвитку концепції пластичної режисури як явища театрального мистецтва. Автор розглядає особливості сенсових пластичних взаємодій виконавця як важливий засіб утілення концепції режисера-постановника, здійснює аналіз мистецтва сценографії як складової пластичної режисури, досліджує особливості візуальної пластичної виразності та специфіку її виявлення у творчості українських режисерів на матеріалі драматичних театрів, театрів-студій, альтернативних і пластичних театрів.

Монографія Р. М. Никоненка є узагальненням багаторічних досліджень і творчих пошуків у галузі театральної режисури. Те, що автор представленої на рецензування книги перебуває всередині процесу і є практиком сучасної вітчизняної пластичної режисури, надає праці вагомості, необхідної конкретики, сприяє адекватному осмисленню та професійній оцінці загальної тенденції театрального мистецтва XXI ст. Поданий у монографії матеріал збагачує уявлення про структуру театральної вистави та розширює знання про можливі зв'язки спеціальних аспектів сценічної фактури із сенсом дії в цілому.

У першому розділі автор розглядає пластичну режисуру як цілісне явище світового й українського театрального мистецтва в ретроспективі та на сучасному етапі. Використовуючи комплексний підхід із застосуванням загальнонаукових методів аналізу, Р. М. Никоненко розкриває особливості генези пластичної режисури в театральному мистецтві різних країн у різні історичні періоди, виявляє особливості пластичного вираження вистав і простежує внутрішні зв'язки між засобами зовнішньої виразності, які застосовують режисери, та сенсово-смысловим звучанням сценічного твору. Історіографічний аналіз дав змогу уточнити понятійно-категоріальний апарат. Уперше запропоновано авторське визначення поняття «пластична режисура» як вид сценічно-театральної діяльності, що передбачає первинність візуально-тілесного підходу на всіх етапах постановки вистави та його домінантність у передачі режисерської думки.

У другому розділі виявлено, що внаслідок концептуалізації особливостей розвитку телесності актора як формотворчого елемента режисерської мови трансформації соціокультурного простору на межі XIX–XX ст. та подальшого розвитку режисерського театру на рівні тілесно-ментальних змін відображені в структурному, кінетичному та пластичному аспектах акторської майстерності. Автор наголошує, що у світовому соціокультурному просторі початку XXI ст. актуальним лишається тілесно-візуалістичне орієнтування культури та мистецтва. Провідними тенденціями театрального простору є звернення до семіотичного вирішення окремих сцен задля посилення образно-сенсової структури вистави або створення сценічної постановки засобами пластичної майстерності актора. Конкретизовано значення та роль просторово-часових відношень як важливих елементів пластичної режисури. Виявлено, що найголовнішою умовою існування естетичної реальності пластичної режисури є структурна цілісність, яка уособлює тісний зв'язок усіх структурних елементів – засобів художньої виразності театрального твору (втілюють режисерську ідею, трансформуючи її на художній образ). Відповідно, просторово-часові особливості позиціюються як визначальні в процесі формування художнього образу та способу його побутування.

У третьому розділі дослідження індивідуальної методології, стилістики та проблематики пластичної режисури майстрів української сцени виявлено, що в українському театральному мистецтві кінця XX – початку XXI ст. режисерські пошуки у сфері візуальної пластичної виразності проявилися передусім у контексті активного інтегрування різноманітних пластичних елементів як доповнення вербальної структури постановки та/або її заміни в певні моменти сценічної дії, відповідно до авторського бачення, з метою посилення сенсово-змістового навантаження твору. Співвідношення вираження та зображення в сучасному українському театральному мистецтві породжує інноваційні підходи до осмислення та освоєння пластичного мистецтва. Автор виявив особливості трансгресії художньої образності пластичних дійств на українській театральній сцені кінця XX – початку XXI ст. на матеріалі Експериментального театру-студії (режисер В. Більченко), творчої майстерні Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса «Театр у кошику» (режисер І. Волицька), Центру сучасного мистецтва «ДАХ» В. Троїцького, Криворізького театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху» (режисер О. Бельський). Дослідження стилістичних

характеристик українського пластичного театру виявило активізацію експериментального пошуку нових шляхів і форм вираження, фокусування уваги постановників на переході процесу сенсо- і формотворення на новий рівень осмислення буття. Р. М. Никоненко окреслив шляхи та перспективи розвитку вітчизняної пластичної режисури в контексті глобальних і глокальних тенденцій театрального мистецтва XXI ст. Доведено, що ідея глобального синтезу, характерна для української театральної практики кінця XX ст., посприяла створенню унікальних постановок, в яких рівнозначними за силою є драматургічне, поетичне, музичне та пластичне начало, вербальні й невербальні засоби акторської виразності. Українське театральне мистецтво кінця 2010-х – початку 2020-х рр. лишається об'єктом авторських експериментів режисерів-постановників, спроб посилення впливу сенсово-змістових аспектів вистави на глядача, перетворення її на соціально значуще явище завдяки використанню принципів пластичної режисури.

Монографія є новаторською, заповнює суттєву лакуну в театрознавчому знанні, вводить до наукового обігу маловідомі джерела і, на нашу думку, є вагомим внеском у загальне осмислення сучасного сценічного мистецтва. Розроблені автором метод дослідження пластичної театральної режисури та системна методологічна стратегія безумовно будуть потрібні в процесі розвитку теоретичного дискурсу сучасного театрального мистецтва України, а виявлені характеристики, принципи та методи – у процесі професійної підготовки актора й режисера театру.



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**

**2022 Том 5 № 1**

**2022 Volume 5 No 1**

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 editor  
*Fugalevych 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: 21.04.2022. Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 6,34. Обл.-вид. арк. 5,94.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 4647

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