

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

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2022

Том
Vol. **5**

№2

Scientific Journal

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

Series in Stage Art

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

Науковий журнал

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 5 від 24.10.2022)

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 Савири – 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 Гуменюк* – доктор філософських наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); *Роман Мних* – доктор хаблітований гуманітарних наук (Варшавський університет, Польща); *Аліна Підлипська* – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); *Марцінас Петрикас* – доктор мистецтвознавства, доцент (Вільнюський університет, Литовська Республіка); *Олена Хлестун* – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Голова редакційної ради

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

Члени редакційної ради

Фавель 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 Юджин* – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

Рецензенти

Олена Абрамович – кандидат педагогічних наук, доцент (Київський університет культури); *Тетяна Бойко* – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв); *Анастасія Варивончик* – доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв; *Ганна Веселовська* – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); *Любов Галубіцова* – кандидат мистецтвознавства, доцент (Луганська державна академія культури і мистецтв); *Геннадій Голяк* – кандидат мистецтвознавства, доцент (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського); *Лілія Данилейко* – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв); *Ірина Зайцева* – кандидат педагогічних наук, доцент (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв); *Неллі Корнієнко* – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); *Олена Левченко* – доктор філософських наук, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв); *Мірослава Мельник* – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв); *Василь Невазов* – кандидат мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник (Національна академія мистецтв України); *Іван Сорока* – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв); *Ольга Шлемко* – кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, MIAR, OpenAIRE,

Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus, Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації друкованого видання	Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23120-12960 Р Серія КВ від 25.01.2018
ISSN	ISSN 2616-759X (Print) ISSN 2617-1236 (Online)
Рік заснування	2018
Періодичність	2 рази на рік
Засновник/адреса	Київський національний університет культури і мистецтв, вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
Адреса редакційної колегії	вул. Чигоріна, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042
Видавництво	Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042
Сайт	artonscene.knukim.edu.ua
E-mail	artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@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 Journal covers the issues of science and practice of all types of performing arts. There are scientific, theoretical, and creative education hypotheses. The approach shows that the history of the performing arts is of contemporary significance, art studies require methodology, and theatre criticism and pedagogy need information fields for discussions.

The Journal publishes materials on the theory, history and practice of the world and Ukrainian Performing Arts.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No 5 from 24.10.2022)*

In accordance with the order of the Ministry of education and science of Ukraine No. 420 dated 15.04.2021, the Scientific Journal is included in B Category of the list of scientific professional publications of Ukraine, which can publish the results 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, Associate Professor (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 Mnych** – Doctor habil. in Humanities, University of Warsaw (Poland); **Alina Pidlypska** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Martynas Petrikas** – 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, 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, 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); **Nelli Kornienko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (National Centre of Theatre Art for Les Kurbas, 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

Olena Abramovych – PhD in Education, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Tetiana Boiko** – PhD in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts); **Anastasiia Varyvonchik** – 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); **Liubov Holubtsova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Luhansk State Academy of Culture and Arts); **Hennadii Holiaka** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts); **Liliia Danyleiko** – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts); **Iryna Zaitseva** – PhD in Education, Associate Professor (National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts); **Nelli Kornienko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (National Centre of Theatre Art for Les Kurbas, Ukraine); **Olena Levchenko** – DSc in Philosophy, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Vasyl Nevolov** – PhD in Art Studies, Professor, Senior Researcher (National Academy of Arts of Ukraine); **Ivan Soroka** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Olia Shlemko** – PhD in Art Studies, Associate Professor (National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts).

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

Name of authority registration of the printed edition

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

ISSN

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

Year of foundation

2018

Frequency

twice a year

Founder/Postal address

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

Editorial board address

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

Publisher

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

Web-site

artonscene.knukim.edu.ua

E-mail

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

Tel.

+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

Фадель Альмуфаїл	Театральна традиція в ісламській культурі	84
Ольга Винар, Олександра Мошкіна	Особливості використання просодичних засобів сценічної мови у створенні сценічного образу	92
Володимир Мойсеєнко, Ліляна Белименко, Євген Бушмакін	Когнітивно-аксіологічні аспекти інтерактивних шоу-програм в умовах творчих викликів сьогодення	100
Людмила Попова, Вікторія Козаченко, Володимир Забора	Семіотичний та естетичний підходи до розробки сценічного костюма театральної вистави	108
Катерина Чепура, Ганна Сухомлин, Таїсія Хвостова	Творчий стиль Марії Левитської як прояв постмодерного світосприйняття	118

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Тетяна Бойко, Марина Татаренко	Нова парадигма української класики: вистави Івана Уривського на камерних сценах Києва	127
Ірина Маслова-Лисичкіна	Перформанс у культурно-мистецькому просторі України ХХ–ХХІ ст.	137
Катерина Пивоварова, Юлія Цивата, Євгенія Скрипник	Неокласичний стиль театральної режисури Петра Ільченка	150
Катерина Юдова-Романова	Творчо-організаційна діяльність київських театрів: сто днів у реаліях масштабної військової агресії	162

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Юрій Висоцький, Олена Москаленко- Висоцька	Характерологічні особливості акторської творчості в мистецтві дубляжу ігрових фільмів	181
Катерина Юдова-Романова, Микола Юдов, Артем Позняк, Андрій Маслов-Лисичкін	Особливості акторської творчості та педагогічної діяльності Юрія Мажуги	193

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

Fadhel Almuwail	Theatre Tradition in Islamic Culture	84
Olha Vynar, Olexandra Moshkina	Features of Using Stage Speech Prosodic Means in the Stage Character Building	92
Volodymyr Moiseienko, Liliana Belymenko, Evhen Bushmakin	Cognitive and Axiological Aspects of Interactive Show Programmes in the Context of Creative Challenges of Our Time	100
Liudmyla Popova, Viktoriiia Kozachenko, Volodymyr Zabora	Semiotic and Aesthetic Approaches to Stage Costume Design of Theatre Performance	108
Kateryna Chepura, Hanna Sukhomlyn, Taisiia Khvostova	Mariia Levytska's Creative Style as a Manifestation of the Postmodern Worldview	118

PROBLEMS OF PRACTICE

Tetiana Boiko, Maryna Tatarenko	A New Paradigm of Ukrainian Classics: Performances of Ivan Uryvskyi on the Kyiv Chamber Stages	127
Iryna Maslova-Lysyckina	Performance in Twentieth- and Twenty-First-Century Ukrainian Cultural and Art Space	137
Kateryna Pyvovarova, Yuliya Tsyvata, Yevheniia Skrypnyk	The Neoclassical Style of Theatre Directing by Petro Ilchenko	150
Kateryna Iudova-Romanova	Creative and Organisational Activity of Kyiv Theatres: One Hundred Days in the Reality of Full-Scale Military Aggression	162

THEATER PEDAGOGY

Yurii Vysotskyi, Olena Moskalenko- Vysotska	The Main Characteristics of an Actor's Creative Work in the Art of Feature Film Dubbing	181
Kateryna Iudova- Romanova, Mykola Yudov, Artem Pozniak, Andrii Maslov-Lysyckin	The Features of Yurii Mazhuha's acting and Teaching Activities	193

DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266507

УДК 792.03:28

ТЕАТРАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В ІСЛАМСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Фадель Альмуфаїл*доктор філософії в галузі педагогічних наук, доцент;**e-mail: almuwaifadhel@gmail.com; ORCID:0000-0003-0506-1139**Вищий інститут драматичного мистецтва, Сальмія, Кувейт*

Анотація

Мета статті – виявити особливості театральної традиції та схарактеризувати основні форми прояву театру в ісламській культурі. **Методологія дослідження.** Застосовано історико-культурний та історико-типологічний методи, що посприяли зрозуміти особливості формування й розвитку театральних традицій у контексті ісламської культури, розглянути феномен театральних форм у мусульманських країнах в історичному розвитку, а також типологічний метод, завдяки якому виявлено особливості традиційних театральних форм в ісламській культурі. **Наукова новизна.** Окреслено традиційні форми прояву театру в ісламській культурі; розглянуто специфіку театру в контексті мусульманської ментальності; виявлено особливості театральної традиції в мусульманських країнах в історичній ретроспективі; охарактеризовано основні перформативні традиції XII – середини XIX ст. у країнах мусульманського Сходу (народний театр просто неба «Орта ойну», ляльковий театр тіней «Карагьоз» і театралізовані оповіді маддахів). **Висновки.** У мусульманській традиції наявні різноманітні перформативні традиції, такі, наприклад, як театр тіней, аль-хакаваті (*al-hakawa:ti*), аль-арагуз (*al-araguz*), абідат р'ма (*abidat r'ma*), аль-халка (*al-halqa*) та окреслені в цій статті інші форми народної творчості, розгляд характерних особливостей яких дає змогу зробити висновок, що ісламська культура базується на багатьох формах видовищ просто неба, в естетиці яких відбувався розвиток мусульманського театрального мистецтва. Традиційні форми прояву театру в ісламській культурі займають проміжну позицію між «чистим» фізичним, пластичним, музично-танцювальним театром і психологічним літературно-нарративним театром, тобто між театрами, які диференціюються сучасним театрознавством, як східний і західноєвропейський театри. У процесі дослідження виявлено, що театральною формою, в якій найбільш активно виражається специфіка ісламської культури та національного менталітету, є форма лялькового театру тіней. Означений тип видовища, в якому традиційна форма вистави заповнена живим актуальним змістом, має попит у найрізноманітніших сферах життя соціуму, характеризується проявом психології та філософсько-естетичних прагнень мусульман.

Ключові слова: мусульманський театр; театральне мистецтво; іслам; ісламська культура; ляльковий театр тіней

Актуальність дослідження

Духовне відродження мусульманства наприкінці ХХ ст. посприяло формуванню нового бачення мусульманської культури загалом і театрального мистецтва зокрема. Посиленню наукового інтересу до проблематики мусульманського театру значною мірою сприяють трансформаційні процеси, зумовлені ліберально-прогресивними та творчими тенденціями сучасної цивілізації.

Водночас питання, пов'язані з історією, поетикою та філософсько-естетичними принципами традиційних форм мусульманського театру, наразі лишаються відкритими. Їх висвітлення в контексті дослідження мусульманської театральної традиції є одним з важливих завдань сучасної гуманітарної науки, що зумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Аналіз публікацій засвідчує посилення наукового інтересу до різноманітних аспектів проблематики мусульманського театру. Наприклад, Х. Альхаджрі (Alhajri, 2021) в науковій статті «Ісламський театр те'зіє: шлях до Європи» досліджує джерела, еволюцію та сучасні кроскультурні трансформації ісламського театру те'зіє; А. Хінда (Hinda, 2018) в публікації «Захист арабсько-мусульманського театру» розглядає грецький та арабо-мусульманський театри з точки зору авангарду з метою об'єктивної оцінки арабсько-мусульманських театральних практик; у статті Н. Бунахай (Bounahai, 2016, pp. 46-56) «Пороги відмінності: перегляд арабо-мусульманського театру» розглянуто питання: чому арабський мусульманський світ став свідком появи театру набагато пізніше, ніж європейський, фактично у «довгому дев'ятнадцятому столітті» та ін. Незважаючи на те що ісламський театр є одним з актуальних напрямів дослідження сучасного театрознавства, багато питань, пов'язаних з його історією та сучасним станом розвитку, лишаються недостатньо висвітленими.

Мета статті – виявити особливості театральної традиції та охарактеризувати основні форми прояву театру в ісламській культурі.

Виклад основного матеріалу

Ісламське театральне мистецтво характеризується принципом єдності (вахдат), що походить від поняття «єдинобожжя» (таухід) і є основою всіх монотеїстичних релігій. Елементи ісламського театрального мистецтва формувалися на основі віри в єдиного Бога протягом тривалого часу і на широкому просторі, поступово набуваючи власних специфічних рис (Madden, 1975, с.427).

На сучасному етапі термін «театр» як дефініція відповідного явища в орієнталістиці, що досліджує середньовічну культуру мусульманських країн, відсутня, оскільки театрознавці активно дискутують щодо легітимності використовувати його для означення ігор, які заохочувала ісламська культура і в яких елементи театру отримали досить яскраве вираження.

На думку дослідників, поняття «театр» повністю відповідає традиційному західному його визначенню лише відносно лялькових і тіньових вистав ісламської культури, натомість інші видовища й розваги в мусульманських країнах доцільніше вважати «формами прояву театру в ісламській культурі» (Bell, 2005,

с.7). Оскільки безпосередньо театр до останньої чверті XIX ст. у мусульманських країнах був відсутній, у контексті дослідження його традицій доби Середньовіччя доцільніше використовувати поняття «форми прояву театру».

Деякі дослідники наголошують, що драма і театр є ворожими ісламу. Так, наприклад, М. Азізаель наголошує на тому, що іслам, на відміну від драми, безконфліктний. Науковець стверджує, що грецька драма ґрунтується на чотирьох типах конфлікту: вертикальному і горизонтальному, динамічному та внутрішньому. Перший конфлікт пов'язаний з волею Бога проти волі людини, як у випадку міфології (Зевс проти Прометея). Другий залучає людський інстинкт проти суспільства та його норм. Третій і четвертий стосуються людського інстинкту щодо людської долі. М. Азіза вбачає в самому ісламі реальну перепону для адаптації драми, що рухається конфліктом між людиною та Богом і навіть між людиною і самою собою. Він стверджує, що «араби-мусульмани не могли знати драми з тієї простої причини, що жоден з чотирьох типів конфлікту не існував в їх вірі або їх мисленні» (Aziza, 1987, p.25). Він додає: «Мусульмани ніколи не міг вважати себе противником Аллаха і не міг ігнорувати Його волю. Аллах є джерелом і основою всього, все виходить від нього і до нього повертається» (Aziza, 1987, p.15).

Натомість інші сучасні закордонні науковці наголошують на тому, що твердження М. Азіза упереджене євроцентричним дискурсом, оскільки насправді в ісламській культурі театр зливається із самим життям мусульман. На їхню думку, за доби Середньовіччя театр у багатьох мусульманських країнах розвивався завдяки ісламу, а не всупереч його моральному кодексу й естетичній концепції. Відповідно форми прояву театру в контексті мусульманської культури не призвели до становлення театру на рівні «активного функціонального стаціонару» (Bell, 2005, с.8), а посприяли його вільному переміщенню у формі тамаша-видовища (вистави) до простору мусульманського міста – ринку, кав'ярні, караван-сараю. Мусульманська театральна культура – культура уніфікованого, вивіреного, імперативно-молитовного витонченого, точного та конкретного в часі й просторі ейдичного жесту (Bell, 2005, с.8).

Посилаючись на Х. Лемніяї, Аль-Райстрранж стверджує, що араби не знали театру як такого з двох причин. По-перше, «давні араби не читали драматичних текстів; отже, театр, як ідея і як мистецтво, їм не був відомий». По-друге, «араби, авторитетні, займалися театром, не знаючи, що це театр» (Abdelqader, 1999, p.19). Водночас вони наголошують, що арабська культура знала різноманітні «ранні» драматичні аспекти, такі як аль-макама (*al-maqama*), хаял Аззіль (*khayal Azzil*), аль-хікайя (*al-hikaya*), те'зіє (*Taiziya*) та ін.

На думку А. Хінда, в арабів були язичницькі та магічно-релігійні обряди, практики, а також звичаї і традиції, поширені в кожному суспільстві як частина його народного культурного спадку, які мали театральні риси й характеристики з потенціалом для розвитку та зростання. Наприклад, у до- та постісламському арабському суспільстві були особливі звичаї і традиції, яких дотримувалися в особливих випадках, таких як збір врожаю, що супроводжувався співами й танцями (Hinda, 2018, p.34). Отже, театр у його основних формах був присутній в арабській культурі до і після ісламу, але був «затьмарений європоцентризмом

в прагненні стримати арабську культуру» (Hinda, 2018, p.35). Проте через засліплення від зустрічі з «домінантним Західним іншим» мусульманські театральні форми були пасивно схильні до освоєння західної моделі, «не піддаючи сумніву її домагання визнання універсальності та трансцендентності» (Amine, 2000, p.34). До 1960-х рр. арабський театр був «захоплений стереотипним поглядом західного Іншого», що «зводить його не більше ніж до акліматизованої форми мистецтва, пересаженого в арабський світ» (Amine, 2000, p.34).

М. Бадаві також акцентує на тому, що араби не знали театр у тому вигляді, в якому його розуміли на Заході з часів давніх греків і до наших часів, а саме як форму мистецтва, в якій дія «імітується» засобом діалогу, що виголошують актори на сцені. Натомість в арабському світі існували певні місцеві типи драматичних вистав, які беруть початок із середньовічного ісламу (Badawi, 1992, p.1).

А. Арсан (Arsan, 2001, pp.46-47) стверджує, що арабське театральне мистецтво в минулому виконувалося з використанням «рухів, слів та мелодій, тобто танцю, музики та співу». Науковець посилається на «ранню» естетику арабської драми, акцентуючи на тому, що, як і інші народи, такі як давні єгиптяни, індійці, японці та китайці, араби знали театральне мистецтво. Він цитує ранній мекканський ритуал доісламських часів, що характеризується танцями довкола Кааби на знак поклоніння богам і тандемними співами тальбійї (*talbiyah*, пісні послухання).

Традиційні форми театру в країнах ісламського світу завжди органічно взаємодіяли з буденним життям мусульман, звичками, проблемами й турботами – в їх філософсько-світоглядній позиції навколишній світ є цілісним тамаша-видовищем, в якому їм відведена роль маленької немічної ляльки, тіні, виконавця, інструмента і, зрештою, розваги для Милосердного.

Відповідно до такої позиції театр ляльок і театр тіней традиційно вважається своєрідною парадигмою життя мусульманина, філософським маніфестом ісламського фаталізму. Перші постановки театру тіней у мусульманських країнах – вистави, в яких з філософсько-містичних позицій трактувалися питання походження світу, сутності Бога та людського буття, відомі з XII ст.; тінь ототожнювалася з душею, яку викликали з потойбічного світу. Роль медіума – посередника між живими та мертвими – виконував лялькар.

Дослідники наголошують, що до середини XIX ст. театральні видовища країн мусульманського Сходу були представлені народним театром просто неба «Орта ойну», ляльковим театром тіней «Карагьоз» та театралізованими оповідями маддахів (Chelkowski, 1984, с.48).

Постановки театру «Карагьоз» вирізнялися надзвичайною актуальністю для тогочасного глядача. Є припущення, що вони стали своєрідним продовженням стародавньої бедуїнської традиції вечірок біля вогнища (макам), під час яких найталановитіші бедуїни виступали з поетичними імпровізаціями. Реконструюючи облаштування театру на основі свідчень мандрівників, дослідники припускають, що початково це був ліхтар, довкола гніта якого кріпилися вирізані з паперу фігурки. Нагріваючись, повітря в ліхтарі змушувало фігурки рухатися. Згодом техніка вистав змінилася: фігурки стали виробляти зі шкіри верблюда (заввишки від 20 до 100 см) (Chelkowski, 1984, с.49). Головними персонажами театру тіней є Карагьоз – типовий представник народного героя, простакуватий,

але розумний і хитрий улюбленець глядачів, який утілював життєву мудрість, наївну простоту й гумор, і його друг Хадживата – претензійний, пихатий базикало, який вихваляється знанням правил поведінки, освіченістю, постійно вступає в суперечки та найчастіше зазнає поразки. Решта персонажів, зокрема курець опіуму, злидар, лікар, який постійно помилявся, вимовляючи турецькі й арабські слова, дурний посадовець та інші, – другорядні.

Ця форма театральної традиції ісламської культури характеризується наявністю всіх атрибутів типового театру: сценарію (літературного тексту), сценічної дії, музики (зазвичай використовували перські мотиви й тексти, покладені на музику). Сюжети вистав, що будувалися на гумористичних пригодах і перипетіях у житті головних героїв, зазвичай були епізодами з давньої історії, міфів, народних легенд, сучасного побуту та сатири на місцеві звичаї чи родинні проблеми, лейтмотивом яких була боротьба добра зі злом й осудження людських пороків.

Оскільки іслам забороняє зображувати людей, театр тіней став важливою формою розвитку театального мистецтва в мусульманських країнах. Його розквіт припадає на XVI–XVIII ст. – суттєво вдосконалилася техніка вистав, ускладнилися декорації, з'явилася завіса, а репертуар розширився завдяки творам сучасної прози (наприклад, популярними були сценки з «Тартюфа», «Скупого» й інших п'єс Ж.-Б. Мольєра). Традиційний турецький театр тіней здійснив великий вплив на розвиток театального мистецтва Сирії, Лівану та Палестини.

Джерелами театру «Орта ойну» («Гра посередині») є містерії дєрвішів. Посеред двору або майданчика встановлювали дерев'яний намет з виходом для артистів, але без завіси та декорацій. Глядачів оповіщували про те, де і коли відбувається дія. Традиційно у виставах театру (побутових сатиричних комедіях) брала участь обмежена кількість персонажів, зокрема дурний старий, молодик, паломник і легковажна жінка. Водночас акторами були виключно представники немусульманських народів, оскільки мусульманська релігія забороняє брати участь у театральних постановках.

Неабиякий вплив на розвиток театального мистецтва здійснили оповідачі, співаки билин, народних казок – меддахи. Джерелами їхньої творчості спочатку були сюжети зі священної історії ісламу, а згодом – народний епос, твори східних поетів, світські та політичні теми. Особливістю цієї форми театральної традиції в ісламській культурі була імпровізація – меддахи виявляли неабияку винахідливість і талант у процесі розповіді історії, змінюючи голос та міміку, передаючи розмову різних персон (Bell, 2005, с.9).

В ісламській культурі форми театральної традиції є невід'ємною частиною самого життя мусульман, що багато століть розвивалися відповідно до унікального морального кодексу й естетичної концепції ісламу. Водночас, зважаючи на культурні особливості багатьох країн, об'єднаних єдиною релігією – ісламом, театральні традиції в цілому й окремі форми театру не є однорідними, оскільки в кожній країні вистави мають яскраві відмінні риси та унікальні особливості.

Наукова новизна. Окреслено традиційні форми прояву театру в ісламській культурі; розглянуто специфіку театру в контексті мусульманської ментальності; виявлено особливості театральної традиції в мусульманських країнах в історич-

ній ретроспективі; охарактеризовано основні перформативні традиції XII – середини XIX ст. у країнах мусульманського Сходу (народний театр просто неба «Орта ойну», ляльковий театр тіней «Карагьоз» та театралізовані оповіді маддахів).

Висновки

У мусульманській традиції наявні різноманітні перформативні традиції, такі, наприклад, як театр тіней, аль-хакаваті (*al-hakawa:ti*), аль-арагуз (*al-araguz*), абідат р'ма (*abidat r'ma*), аль-халка (*al-halqa*). У цій статті окреслено й інші форми народної творчості, розгляд характерних особливостей яких дає змогу зробити висновок, що ісламська культура базується на багатьох формах видовищ просто неба, в естетиці яких відбувався розвиток мусульманського театрального мистецтва. Традиційні форми прояву театру в ісламській культурі займають проміжну позицію між «чистим» фізичним, пластичним, музично-танцювальним театром і психологічним літературно-нарративним театром, тобто між театрами, які диференціюються сучасним театрознавством як східний і західноєвропейський театри.

Дослідження засвідчило, що театральною формою, в якій найбільш активно виражається специфіка ісламської культури та національного менталітету, є форма лялькового театру тіней. Означений тип видовища, в якому традиційна форма вистави заповнена живим актуальним змістом, має попит у найрізноманітніших сферах життя соціуму, характеризується проявом психології та філософсько-естетичних прагнень мусульман.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Abdelqader, F., 1999. Introduction: Ali al-Rai and the Art of Theatre. In: *Ali al-Rai al-Masrah fi al-Watan al-Araby*, pp.17-62.
- Alhajri, Kh., 2021. Ta'ziyah Islamic Theatre: the Way to Europe. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 4 (2), с.88-108.
- Amine, K., 2000. *Moroccan Theatre between East and West*. Tétouan: Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des sciences Humaines de.
- Arsan, A.U., 2001. Al-masrah al-Araby bayna al-Acala and al-Taasil. In: *Al-Taasil wa al-Tahdeeth fi al-Masrah al-Araby*, pp.22-68.
- Aziza, M., 1987. *Al-Islam wal-masrah (Islam and Theatre)*. Riyad: Oyoun al-Maqalat, pp.21-45.
- Badawi, M.M., 1992. Arabic Drama: Early Developments. In: M.M. Badawi ed. *Modern Arabic Literature (The Cambridge History of Arabic Literature)*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.290-329.
- Bell, J. 2005. Islamic Performance and the Problem of Drama. *TDR (1988-)*, [online] 49(4), pp.5–10. Available at: <<http://www.jstor.org/stable/4488673>> [Accessed 20 March 2022].
- Bounahai, N., 2016. Thresholds of Difference: The Arab-Muslim Theatre Revisited. In: Najib Mokhtari, ed. *Decentering Patterns of Otherness: Towards an Asymmetrical Transcendence of Identity in Postcolonial MENA*. UIR Press, pp.46-56.
- Chelkowski, P., 1984. Islam in Modern Drama and Theatre. *Die Welt Des Islams*, 23/24, pp.45–69.
- Hinda, A., 2018. Arab-Muslim Theatre Defended. *Sinestesiaonline/Il Parlaggio online*, 22 (VII), pp.25-64.

Madden, E.H., 1975. Some Characteristics of Islamic Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (4), pp.423–430.

REFERENCES

- Abdelqader, F., 1999. Introduction: Ali al-Rai and the Art of Theatre. In: *Ali al-Rai al-Masrah fi al-Watan al-Araby*, pp.17-62.
- Alhajri, Kh., 2021. Ta'ziyah Islamic Theatre: The Way to Europe. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 4 (2), с.88-108.
- Amine, K., 2000. *Moroccan Theatre between East and West*. Tétouan: Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des sciences Humaines de.
- Arsan, A.U., 2001. Al-masrah al-Araby bayna al-Acala and al-Taesil. In: *Al-Taesil wa al-Tahdeeth fi al-Masrah al-Araby*, pp.22-68.
- Aziza, M., 1987. *Al-Islam wal-masrah (Islam and Theatre)*. Riyad: Oyoun al-Maqalat, pp.21-45.
- Badawi, M.M., 1992. Arabic Drama: Early Developments. In: M.M. Badawi ed. *Modern Arabic Literature (The Cambridge History of Arabic Literature)*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.290-329.
- Bell, J. 2005. Islamic Performance and the Problem of Drama. *TDR (1988-)*, [online] 49(4), pp.5–10. Available at: <<http://www.jstor.org/stable/4488673>> [Accessed 20 March 2022].
- Bounahai, N., 2016. Thresholds of Difference: The Arab-Muslim Theatre Revisited. In: Najib Mokhtari, ed. *Decentring Patterns of Otherness: Towards an Asymmetrical Transcendence of Identity in Postcolonial MENA*. UIR Press, pp. 46-56.
- Chelkowski, P., 1984. Islam in Modern Drama and Theatre. *Die Welt Des Islams*, 23/24, pp.45–69.
- Hinda, A., 2018. Arab-Muslim Theatre Defended. *Sinestesiaonline/Il Parlaggio online*, 22 (VII), pp.25-64.
- Madden, E.H., 1975. Some Characteristics of Islamic Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(4), pp.423–430.

THEATRE TRADITION IN ISLAMIC CULTURE

Fadhel Almuwail

PhD in Education, Assistant Professor;

e-mail: almuwailfadhel@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0506-1139

The Higher Institute of Dramatic Arts, Salmiya, Kuwait

Abstract

The purpose of the article is to identify the features of the theatrical tradition and to characterise the main forms of manifestation of theatre in Islamic culture. **Research methodology.** The author has applied the historical-cultural, historical-typological and historical-genetic methods, which helped to understand the peculiarities of formation and development of theatrical traditions within Islamic culture, as well as to consider the phenomenon of theatrical forms in Muslim countries over time; typological method, which revealed the features of traditional theatrical forms in Islamic culture, etc. **Scientific novelty.** The author has studied the traditional forms of theatre in Islamic culture; considered the specifics of theatre in the context of the Muslim mentality; revealed features of theatrical tradition in Muslim countries in historical retrospect; characterised the main performative traditions of the 12th – middle of the 19th century in Muslim East countries (Orta Oinu People's Open-Air Theatre, Karagoyz Puppet Theatre of Shadows, and theatrical tales of the Maddahs). **Conclusions.** In the Muslim tradition, there are a variety of performative practices, such as shadow theatre, al-hakawa:ti, al-araguz, abidat r'ma, al-halqa and others, the deep significance of which allows concluding that Islamic culture is characterised by a variety of forms of theatrical art, in the aesthetics of which was the development of Muslim dramatic art. Traditional forms of theatre in Islamic culture occupy an intermediate position between "pure" physical, plastic, musical and dance theatre and psychological literary and narrative theatre, i.e. between theatres that are differentiated by contemporary theatre studies as Eastern and Western European theatres. The study found that the theatrical form in which the specifics of Islamic culture and national mentality are most actively expressed is the form of puppet theatre of shadows. This type of spectacle, in which the traditional form of the play is filled with lively, relevant content in demand in various spheres of society, is characterised by the manifestation of psychology and philosophical and aesthetic aspirations of Muslims.

Keywords: Muslim theatre; theatrical art; Islam; Islamic culture; puppet theatre of shadows



DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509

УДК 808.55:161.263:[792+791]-051

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПРОСОДИЧНИХ ЗАСОБІВ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ У СТВОРЕННІ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Ольга Винар^{1а}, Олександра Мошкіна^{2а}¹ e-mail: vynar2021@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3217-2806² e-mail: slavetana@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6561-7480^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – виявити особливості використання просодичних засобів у процесі створення художнього образу актора, схарактеризувати роль просодії у формуванні сенсорної структури сценічного мовлення в процесі перевтілення актора та визначити особливості реалізації функції впливу на глядача. **Методологія дослідження.** Застосовано комплексний метод дослідження просодичних засобів сценічного мовлення, метод системного та функціонального аналізу, завдяки яким просодію розглянуто як унікальний спектр ритміко-інтонаційних властивостей сценічної мови в контексті створення актором художнього образу; типологічний метод, що посприяв вивченню просодичних характеристик як чинників формування сенсорної структури сценічного мовлення. **Наукова новизна.** Досліджено просодичні засоби реалізації сенсорної структури сценічного мовлення, проаналізовано компоненти інтонації як важливої складової просодичної характеристики сценічного мовлення, зокрема уточнено специфіку використання темпоритмічної організації мови, паузування, тембру, тону тощо в процесі створення художнього образу актора. **Висновки.** Просодичні засоби сценічного мовлення відповідно до специфіки їх використання в процесі створення художнього образу актора є своєрідною основою для виникнення правдивих сценічних почуттів, засобами розкриття внутрішнього світу персонажа, які, як динамічні та трансформаційні елементи, можуть змінюватися відповідно до сценічної дії (завдяки варіюванню тональних, динамічних і темпоральних характеристик). У процесі дослідження виявлено, що доцільне використання просодичних характеристик у створенні художнього образу актора, що залежить від жанру та ступеня стилізації вистави, психофізичних особливостей і соціального положення персонажа, типів комунікативних ситуацій, в які він потрапляє в процесі сценічної дії, надзавдання та дії (за К. Станіславським), є одним з могутніх засобів впливу на глядача.

Ключові слова: просодія; просодичні засоби; сценічне мовлення; актор; інтонація; темпоритм; тембр; тон

Постановка проблеми

Виразність сценічного образу є головним предметом уваги, задумів і прагнень актора й одночасно критерієм його професійної майстерності. Створення акто-

ром оригінального та колоритного образу зумовлює творчий пошук засобів виразності, у тому числі в галузі голосу та мови.

Відповідно одним з важливих завдань сучасного мистецтвознавства є дослідження функціонування сценічного мовлення із залученням соціолінгвістичних параметрів на всіх рівнях мовленнєвої системи, зокрема і на рівні вимови, оскільки інтонація та її елементи відіграють значну роль у створенні сценічного образу актора.

Актуальність наукового вивчення просодичних засобів сценічного мовлення зумовлена їх важливістю в контексті акторського перевтілення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблеми сценічного мовлення зосереджені в центрі уваги дослідників багато десятиліть і не втрачають актуальності на сучасному етапі, незважаючи на зміни ракурсу дослідження.

Окремі елементи просодії, зокрема інтонаційні особливості, аналізує А. Овчинникова (2020) в науковій статті «Виразність і логіка мовлення в системі К. С. Станіславського». Є. Орел та П. Кучин у науковій публікації «Особливості законів сценічної мови (постановка проблеми)» (2017) серед інших аспектів сценічного мовлення аналізують особливості артикуляції. А. Коленко в статті «Аналітико-синтетичні вправи з текстом як засіб удосконалення мистецтва сценічної мови» (2019) наводить прийоми, що сприяють покращенню просодичних навичок професійного мовлення акторів. Ю. Раденко в публікації «Втілення навичок сценічного мовлення у професійній діяльності молодого актора» (2018) розглядає взаємозв'язок між внутрішніми та зовнішніми артистичними даними. І. Сорока звертається до вивчення сутності підтексту як вагомої складової сценічного мовлення та уточнює фахову термінологію в галузі сценічної мови, зокрема термінів «підтекст», «підтекст авторський», «підтекст виконавський», «сценічне мовлення», «фоносмисл», «дієсмисл», «іншосмисл» тощо (Сорока, 2018, с. 157-163).

Багатоаспектність використання актором просодичних характеристик зумовлює важливість дослідження означеної тематики з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті – виявити особливості використання просодичних засобів у процесі створення художнього образу актора, схарактеризувати роль просодії у формуванні сенсової структури сценічного мовлення в процесі перевтілення актора та визначити особливості реалізації в них функції впливу на глядача.

Виклад основного матеріалу

Художній метод акторської гри, сформований театральним режисером і актором К. Станіславським, який виступав за позбавлення від обмеженого набору стандартних прийомів, зовнішнього прояву внутрішнього життя людини, створивши школу «мистецтва переживання», необхідну актору для створення та репрезентації на сцені внутрішнього життя людського духу в художній формі, пе-

редбачає характерну концентрацію актора на думках і почуттях персонажа, його аналіз, імпровізацію та внутрішній монолог. Водночас технічна школа головний акцент робить на вдалому використанні просодії.

Сучасні дослідники поняття «просодія» (з грец. *prosodia* – наголос, мелодія) тлумачать як увесь спектр ритміко-інтонаційних властивостей, що призначені для реалізації комунікативної функції мови, оскільки саме з їхньою допомогою людина передає розмаїття інформації та власний емоційний стан (Боряк, 2010, с.398).

Просодія є загальним поняттям усіх надсегментних властивостей мови, до яких належать:

- різновиди тону, темпу, ритму;
- розставляння логічних наголосів;
- м'яка атака голосу;
- сила, тривалість звучання;
- плавний мовленнєвий видих;
- чітка дикція;
- інтонація;
- тембральне забарвлення.

Усі ці компоненти визначають виразність та емоційне навантаження сценічного мовлення.

Головною складовою просодії є інтонація – зміна сили, висоти голосу, відносної тривалості окремих звуків, а також тембру голосу; засіб передачі комунікативного сенсу й емоційно-експресивних відтінків мовлення, що є засобом забарвлення будь-якого слова або поєднання слів у реченні. Інтонація містить такі компоненти, як тон голосу, тембр, сила звучання голосу, мелодика, паузи, мовленнєвий логічний наголос і темп мови, а її акустичні особливості залежать від чистоти й амплітуди коливання голосових зв'язок, від ступеня м'язової напруги органів мовлення, від емоційного тону та різноманітної швидкості зміни артикуляцій. Є два види інтонації: питальна інтонація (проявляється в підвищенні голосу й наголошеному голосному останнього слова синтагми) та інтонація закінченості (значне пониження голосу на наголошеному складі слова за умови досить високого рівня мелодичного рівня початку синтагми та пониження голосу зі збільшенням звучання голосного на завершення).

За допомогою інтонації актор передає сенс думки персонажа та її емоційно-експресивний зміст, унаслідок чого відбувається естетичний вплив на глядача.

Дослідники акцентують на наявності чотирьох функцій інтонації: інтелектуальної, волюнтативної, емотивної та образотворчої, які в контексті сценічного мовлення використовує актор для того, щоб виразити елементи сенсу, що з'являються в процесі мислення, основою яких є вольові процеси, де відображається емоційний стан персонажа, а причиною є уява або специфіка сприйняття. А. Овчиннікова наголошує на відмінності за функціями та звучанням елементів, що становлять інтонацію:

- зміни сили (утворюють логічний наголос та інтонаційну паузу);
- зміни частоти основного тону (утворюють мелодію та її діапазонну висоту);
- зміни тривалості (утворюють емфатичну довготу й інтонаційний темп);
- зміни спектра (утворюють інтонаційний тембр) (Овчиннікова, 2020, с.54).

Основною складовою інтонації є мелодика, що гарантує підвищення та пониження тону голосу. Відмінності звуків за висотою характеризуються різноманітною швидкістю коливання голосових зв'язок. З огляду на це частота коливань залежить від швидкості повітряного потоку, ступеня пружності голосових складок, ширини голосової щілини, маси вібраційної частини складок. Саме мелодика, що поділяється на три види (розповідна, що вирізняється пониженням голосу на останньому наголошеному складі; питальна мелодика, за якої голос підвищується на слові, що відображає сенс поставленого питання; оклична мелодика, за якої мовлення супроводжується емоційним прагненням), на відміну від інших компонентів інтонації, визначає комунікативний тип речення.

Просодичні засоби актуалізації сценічного мовлення змінюються під впливом ситуації. Наприклад, експресивна функція інтонації в мові актора реалізується через варіювання тональних, динамічних і темпоральних характеристик протягом усієї вистави.

Дослідники підкреслюють важливу роль просодії як інструменту впливу на глядача. Теоретики сценічної мови інтонацію описали з погляду спостереження за повсякденною та акторською мовою, на основі аналізу текстів художньої літератури, створення певних інтонаційних моделей у процесі проголошення письмових текстів. На їхню думку, можна виявити закони мови, постійні ознаки інтонацій (Падалка, 2013, с.135). Зокрема, паузи, межі синтагм, мелодійний контур визначала пунктуація, а порядок слів, члени речення вказували на слово, що несе на собі логічний наголос. У працях початку ХХ ст. трапляються описи акцентуації, характеристики темпу та паузи, закони мелодики. Наприклад, Р. Бенедикс запропонував термін «важіль тону», що охоплює висоту тону, тривалість, тембр і темп.

Тембр являє собою забарвленість голосу, що виражає модально-емоційне ставлення. Він зумовлений біологічними особливостями, і зазвичай тембр чоловіка нижчий за жіночий. Якщо під час створення героя виникає дисонанс між тембральним забарвленням голосу актора та його сценічним образом, це може призвести до появи психологічного бар'єра між глядачем і актором. Німецький учений В. Вундт, який у другій половині ХІХ ст. разом з дослідженням кольорових характеристик емоційних станів розпочав дослідження слухового сприйняття емоцій, наголосував на зв'язку емоційних станів зі звуковисотними й тембровими характеристиками та запропонував опис зв'язку тонів різної висоти з різними емоційними станами людини (Reisenzein, 2000, с.232). У 70-х рр. ХХ ст. було доведено, що різними емоціям відповідають різні акустичні засоби виразності, а також здатність слухового апарату виявити, чи переживає насправді людина, яка говорить, емоцію, чи лише імітує її мовне вираження.

У мову персонажа тембр привносить додаткове артикуляторно-акустичне забарвлення голосу, його колорит, оскільки цей компонент інтонації має індивідуальні особливості для кожної людини, що можуть варіюватися від емоційного стану та часу доби, а відтак є важливим аспектом характерності персонажа.

Мовне дихання базується на багатообразному русі мови, чергуванні мовних ланок, що залежно від змісту можуть бути тривалими або короткими. Відповідно, моменти вдиху, обсяг повітря, інтенсивність його використання не відбуваються в одноманітній ритмічній послідовності. Правильне мовне дихання

дає змогу актору за меншої витрати м'язової енергії мовного апарату досягнути максимального звучання, ощадливо витрачаючи повітря.

Різні ознаки тону здатні передати узагальнено-типові характеристики персонажа, створюючи такі соціальні тони, як командирський, гордовитий, кокетливий, повчальний, улесливий та ін. Ефектним прийомом для розкриття образу персонажа-начальника, наприклад, є використання багаторазової зміни тону в діалозі з персонажами, які представляють різні соціальні групи.

Пошук правильного темпоритму ролі в майстерності актора традиційно є однією з найактуальніших проблем, оскільки багато молодих акторів спрощують це поняття, трактуючи його лише як роботу у швидкостях. На думку теоретиків і практиків сценічної мови, не враховуючи ритмічний зміст темпу на рівні поняття, актор блокує собі шлях до істинного переживання, поза полем зору лишаються найцінніші структури, оскільки саме ритм надає сценічній мові виключну силу та виразність. Зокрема, К. Станіславський наголошував: «Щоб привести музику, співи, слово та дію до єдності, потрібен не зовнішній, фізичний темпоритм, а внутрішній, духовний. Його потрібно відчувати в звуці, в слові, в дії, в жесті та ході, в усьому творі» (Stanislavski, 2008, с.387). Правильно знайдені, а потім відтворені на сцені темп і ритм сценічного мовлення персонажа посприяють фокусуванню уваги актора на об'єкті, а також через емоційну пам'ять посприяють відтворенню складної палітри переживань – самопочуття персонажа. Кожен темпоритм уособлює певний архетип, тобто бачення, а неправильно підібраний темпоритм, за К. Станіславським, народжує виключне неправильне переживання (Stanislavski, 2008, с.147), оскільки являє собою певний код, що посилається у вигляді імпульсу в глибини підсвідомості й активізує конкретну емоційну зону.

Пульсація мовної дії, як каркас для виникнення істинних сценічних почуттів, надзвичайно важлива для актора, який через темпоритм мови відкриває внутрішній світ свого персонажа.

Темпоритмічна організація мови – це динамічна система, що являє собою сукупність властивостей мовного потоку, характеризується стійким ритмом у чергуванні складів під час мовного видиху і вільним темпом, який відповідає віковій нормі. Ритм сценічної мови доцільно розглядати як властивість протікання мовленнєвих рухів, що засновуються на поділі їх паузами, акцентами. В основу ритму сценічної мови закладається внутрішня організація образів, основоположних для дії актора, який їх розглядає. Ритмічна організація сценічного мовлення взаємопов'язана із сенсовим боком мови та допомагає глядачу зосередити увагу на найзначнішій інформації.

Невід'ємним компонентом інтонації є паузування, оскільки паузи, як інтонаційний засіб, що не має звучання і є зупинкою та перервою звучання, потрібні для розмежування тематично закінчених уривків, наприклад синтаксичних періодів та речень, а правильне використання пауз забезпечує не тільки хорошу техніку сценічного мовлення, а й є умовою розуміння тексту.

На передачу сенсової інформації в інтонаційній організації сценічного мовлення, а також і на характер темпу мови персонажа здійснює вплив наголос, що відіграє найголовнішу роль у посиленні сили звуку. Наголосу властиві такі характеристики:

- сила звуку, з якою виділяється наголошений склад;
- тривалість наголошеного голосного, що довший попереднього голосного в півтора рази;
- особлива темброва якість наголошеного голосного, що вимовляється з більш чіткою артикуляцією;
- висота тону, що виділяється наголосним складом.

Органічна взаємодія просодичних елементів і кінесичних засобів (міміки, жестів та поз) надає образу більшої виразності. Мімічні сигнали, жестові маніфестації та пози дублюють вербальне висловлення, утворюючи невербально-просодичні комплекси, що формують єдність, в якій проявляється експресивна поведінка.

Специфіка використання просодичних засобів у контексті створення сценічного образу полягає передусім у задумі актора та залежить від його бачення персонажа, наприклад:

- щоб підкреслити статус свого персонажа, актор може обрати такий темп мови, що буде повільніший за темп мови співрозмовника;
- для створення комічного ефекту актор може наділити персонажа гугнявим голосом;
- щоб виразити стан надзвичайного пригнічення персонажа – використати одноманітну інтонацію, монотонне мовлення та ін.

Наукова новизна. Досліджено просодичні засоби реалізації сенсової структури сценічного мовлення, проаналізовано компоненти інтонації як важливої складової просодичної характеристики сценічного мовлення, зокрема уточнено специфіку використання темпоритмічної організації мови, паузування, тембру, тону тощо в процесі створення художнього образу актора.

Висновки

Просодичні засоби сценічного мовлення відповідно до специфіки їх використання у процесі створення художнього образу актора є своєрідною основою для виникнення правдивих сценічних почуттів, засобами розкриття внутрішнього світу персонажа, а також, як динамічні та трансформаційні елементи, можуть змінюватися відповідно до сценічної дії (завдяки варіюванню тональних, динамічних і темпоральних характеристик).

У процесі дослідження виявлено, що доцільне використання просодичних характеристик у створенні художнього образу актора, що залежить від жанру та ступеня стилізації вистави, психофізичних особливостей і соціального положення персонажа, типів комунікативних ситуацій, в які він потрапляє в процесі сценічної дії, надзавдання та дії (за К. Станіславським), є одним з могутніх засобів впливу на глядача.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Боряк, О.В., 2010. Інтонація та просодія: лінгвістичний аспект понять. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 4 (6), с. 385-394.

- Коленко, А., 2019. Аналітико-синтетичні вправи з текстом як засіб удосконалення мистецтва сценічної мови. *Молодь і ринок*, 3, с.148-153.
- Овчиннікова, А., 2020. Виразність і логіка мовлення в системі К. С. Станіславського. В: *Правове життя сучасної України*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса, Україна, 15 травня 2020. Одеса: Гельветика, Т. 1, с.52-55.
- Орел, Є.Р. та Кучин, П.З., 2017. Особливості законів сценічної мови (постановка проблеми). *Соціально-гуманітарний вісник*, 17, с.66-67.
- Падалка, О.В., 2013. Інтонаційні моделі як засіб диференціації комунікативних типів висловлення. *Нова філологія*, 56, с.133-137.
- Раденко, Ю.В., 2018. Втілення навичок сценічного мовлення у професійній діяльності молодого актора. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 40, с.409-415.
- 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.157-163.
- Reisenzein, R., 2000. Wundt's Three-Dimensional Theory of Emotion. In: W. Balzer, J. D. Sneed and C. U. Moulines, eds. *Structuralist Knowledge Representation: Paradigmatic Examples (Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities)*, 75, pp.219-250.
- Stanislavski, K.S., 2008. *An Actor's Work; A Student's Diary*. Translated J. Benedetti. New York: Routledge.

REFERENCES

98

- Boriak, O.V., 2010. Intonatsiia ta prosodiia: linhvistychnyi aspekt poniat [Intonation and Prosody: the Linguistic Aspect of Concepts]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 4 (6), pp. 385-394.
- Kolenko, A., 2019. Analytyko-syntetychni vpravy z tekstom yak zasib udoskonalennia mystetstva stsenichnoi movy [Analytical and Synthetic Exercises with the Text as a Means of Improving the Art of Stage Language]. *Molod i rynek*, 3, pp.148-153.
- Orel, Ye.R. and Kuchyn, P.Z., 2017. Osoblyvosti zakoniv stsenichnoi movy (postanovka problemy) [Features of the Laws of Theatrical Film (Problem Statement)]. *Sotsialno-humanitarnyi visnyk*, 17, pp.66-67.
- Ovchynnikova, A., 2020. Vyravnist i lohika movlennia v systemi K. S. Stanislavskoho [Variability and Logic of Movement in the System of K. S. Stanislavsky]. In: *Pravove zhyttia suchasnoi Ukrainy* [Legal Life of Modern Ukraine]. Materials of the International Scientific and Practical Conference. Odessa, Ukraine, 15 May 2020. Odessa: Helvetyka, Ch. 1, pp.52-55.
- Padalka, O.V., 2013. Intonatsiini modeli yak zasib dyferentsiatsii komunikatyvnykh typiv vyslovlennia [Intonational Models As a Means of Differentiating Communicative Types of Expression]. *Nova filolohiia*, 56, pp.133-137.
- Radenko, Yu.V., 2018. Vtilennia navychok stsenichnoho movlennia u profesiinii diialnosti molodoho aktora [The Beginning of Stage Acting in the Professional Activity of a Young Actor]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 40, pp.409-415.
- Reisenzein, R., 2000. Wundt's Three-Dimensional Theory of Emotion. In: W. Balzer, J. D. Sneed and C. U. Moulines, eds. *Structuralist Knowledge Representation: Paradigmatic Examples (Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities)*, 75, pp.219-250.

Soroka, I.I., 2018. Pidtekst u stsenichnomu movlenni: terminolohichnyi dyskurs [Subtext in Stage Speech: Terminological Discourse]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*, 23, pp.157-163.

Stanislavski, K.S., 2008. *An Actor's Work; A Student's Diary*. Translated J. Benedetti. New York: Routledge.

FEATURES OF USING STAGE SPEECH PROSODIC MEANS IN THE STAGE CHARACTER BUILDING

Olha Vynar^{1a}, Olexandra Moshkina^{2a}

¹ e-mail: vynar2021@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3217-2806

² e-mail: slavetana@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6561-7480

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to identify how an actor uses prosodic means to build stage character, to characterise the role of prosody in the formation of the semantic structure of stage speech when actors impersonate the character and to determine the impact features on the spectator. **Research methodology.** The author has applied a complex method of the research of prosodic means of stage speech, a method of system and functional analysis, thanks to which prosody is considered as a unique spectrum of rhythmic-intonation properties of stage speech in the context of stage character building by an actor; typological method that contributed to the study of prosodic characteristics as factors in the formation of the semantic structure of stage speech. **Scientific novelty.** The article studies prosodic means of stage speech semantic structure application; analyses the components of intonation as an important component of the prosodic characteristic of stage speech, in particular, specifies the specifics of the use of the tempo-rhythmic structure of speech, pausing, timbre, tone, etc. in the process of building a stage character by the actor. **Conclusions.** Prosodic means of stage speech following the specifics of their use by the actor in the process of building a stage character is a kind of basis for the emergence of true stage feelings, means of revealing the inner world of the character, and as dynamic and transformational elements can change according to stage action and temporal characteristics). An ongoing study has found that it is advisable to use prosodic characteristics in the building a stage character by the actor, which depends on the genre and degree of stylisation of the play, psychophysical features and social status of the character, types of communicative situations in which they find themselves in the process of stage action, super task and action (according to K. Stanislavsky), is one of the powerful means of influencing the spectator.

Keywords: prosody; prosodic means; stage speech; actor; intonation; tempo-rhythm; timbre; tone



DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266517

УДК 792.05:351.858:7.097

КОГНІТИВНО-АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРАКТИВНИХ ШОУ-ПРОГРАМ В УМОВАХ ТВОРЧИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

Володимир Мойсеєнко^{1а}, Ліляна Белименко^{2а}, Євген Бушмакін^{3а}¹ e-mail: vov686@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0802-2768² e-mail: lilyana.belimenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7323-9528³ e-mail: bushmakin07@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7310-6234^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – висвітлити актуальні питання щодо впливу інтерактивних шоу-програм на світогляд реципієнта й утілення режисерських концептуальних рішень, зорієнтованих на художні цінності суспільства; обґрунтувати режисерські методи створення концептуальної основи інтерактивних шоу-програм як сучасної сценічної форми. **Методологія дослідження.** Застосовано когнітивний метод для вивчення процесів інформативного впливу інтерактивних шоу-програм у сучасному шоу-бізнесі; аксіологічний метод дав змогу визначити специфіку інтерактивних шоу-програм та їхню роль у мистецькому просторі; праксеологічний метод сприяв систематизації теоретичних аспектів, які базуються на практичному втіленні концептуальних режисерських рішень; емпіричний метод базується на узагальненні позитивних і негативних аспектів надмірного використання інноваційних технологій та комп'ютерних ігор в інтерактивних шоу-програмах. **Наукова новизна** полягає в аналітичному обґрунтуванні когнітивно-аксіологічної специфіки інтерактивних шоу-програм у вітчизняному шоу-бізнесі та визначенні творчих особливостей режисера в умовах викликів сьогодення. **Висновки.** Інтерактивні шоу-програми активно впливають на соціалізацію людини в суспільстві. Тому перед режисерами постає надскладне завдання практичної реалізації художньої концепції інтерактивних шоу-програм як сучасної сценічної форми: створювати програми, які не впливають негативно на соціалізацію людей у суспільстві, забезпечити змістовне дозвілля, яке дасть змогу стати співучасником заходу, зберегти духовну самобутність й отримати естетичну насолоду.

Ключові слова: інтерактивні шоу-програми; шоу-бізнес; режисер; комп'ютерна гра; новітні технології

Постановка проблеми

На сьогодні ефективними ідейними заходами на сценічних майданчиках є інтерактивні шоу-програми, зорієнтовані як на дитячу, так і на дорослу аудиторію. Нові форми та прийоми вираження мають протидіяти тим негативним тенденціям, які спостерігаємо в суспільстві, особливо в молодіжному середовищі. Одна з таких тенденцій – повна комп'ютеризація та гаджетизація. У зв'язку

з цим виникає потреба в переосмисленні концептуальних рішень під час постановки інтерактивних шоу-програм, оскільки такі сценічні форми мають могутній виховний і пізнавальний потенціал, схильні впливати на формування свідомості, емоційний стан аудиторії та її естетичну зорієнтованість, адже саме змістовне дозвілля сьогодні стає для людини важливим інформативним простором в умовах динамічного розвитку нових технологій і методик їх застосування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У сучасному соціокультурному середовищі інтенсивно розвивається шоу-індустрія; режисери на естрадних майданчиках активно втілюють якісно нові концептуальні моделі сценічних форм і жанрів, що безперечно спонукають дослідників, теоретиків та практиків до наукових дискурсів, пов'язаних з переосмисленням мистецького продукту.

М. М. Поплавський (2001) у своєму науковому доробку «Шоу-бізнес: теорія, історія, практика» досліджував зародження та розвиток української естради, аналізував становлення вітчизняного шоу-бізнесу як новітньої конфігурації незалежної України.

У монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» К. І. Станіславська (2016) детально досліджувала зародження видовищних форм, їх класифікацію, висвітлила проблеми культуротворчих процесів, проаналізувала динамічні процеси розвитку мистецьких форм з визначенням їх типології та специфічних особливостей.

У монографічному дослідженні «Телеестрада у контексті сценічно-екранної взаємодії» Т. І. Совгира (2018) дослідила специфіку організації телевізійних розважальних видовищ та жанрове різноманіття сучасної телеестради як результату взаємовпливу телевізійного й естрадного мистецтва.

Наукове дослідження О. Л. Данчука (2014) «Режисура шоу-програм і масових дійств як мистецтво і професія» присвячене висвітленню питань синтезу в шоу-програмах та масових дійствах різноманітних жанрів і видів мистецтва, специфіці режисури шоу-програм та підготовки фахівців у цій галузі.

У науковій статті М. М. Мельник та В. М. Фішера (2021) «Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій в режисурі шоу» розкрито специфічні творчі прийоми в роботі режисера-постановника над сценічним утіленням сценарного задуму шоу з використанням новітніх технологій, наголошено на естетичній складовій і художніх цінностях сучасних шоу-програм.

Проте досягнення та наукові праці попередників переосмислюються, упроваджуються в життя вже в напрямку своїх власних пошуків та відкриттів. Те, що в першому десятилітті XXI століття здавалося б неможливим, сьогодні відновлюється на новому етапі в складній єдності творчих і технічних компонентів, у своєрідному художньому синтезі мистецьких цінностей.

Мета статті полягає у висвітленні актуальних питань, зорієнтованих на художні цінності інтерактивних шоу-програм, переосмислення режисерської концепції для втілення творчих завдань під час постановки такої форми, та їх вплив на формування світогляду реципієнта.

Виклад основного матеріалу

Сценічні мистецтва завжди відповідають викликам сьогодення, які відбуваються в країні та за її межами. Мистецький простір змінюється відповідно до вимог часу, залежно від конкретної соціально-економічної формації, міжнародних відносин і суспільної свідомості. На кожному етапі розвитку суспільства виникають нові змістовні форми, які безпосередньо впливають на світосприйняття людини, мають величезний емоційний вплив на аудиторію.

Звертаючись до аналізу творчих проєктів попередників, варто зазначити, що провідні митці завжди прагнули створювати шоу, орієнтуючись на зразки зарубіжних культур, на їхні творчі здобутки в шоу-бізнесі, створюючи власні оригінальні високомистецькі твори. «Вітчизняний шоу-бізнес, починаючи розвиватись, також орієнтується на західні моделі. Природно, що для створення шоу-продукту чи шоу-послуги за західними зразками не було ніяких соціально-економічних, політичних, культурних, правових умов, але було бажання зрозуміти тенденції розвитку цього явища. Звідси і підвищений інтерес до досвіду західного шоу-бізнесу», – наголошує М. М. Поплавський (2001, с.68). Така тенденція ствердилася в розвитку сучасного мистецтва в Україні загалом, що робить актуальним застосування нових технічних і творчих прийомів, створює підґрунтя для впровадження нових концептуальних механізмів, які дають внутрішні імпульси до подальшого життєвого самовдосконалення у всіх сферах життєдіяльності людини.

У цьому контексті досвід західного шоу-бізнесу сприяє динамічному впровадженню нових сценічних форм, в яких простежуємо розвиток, уподобання та смаки соціуму. Підвищений попит сьгодні спостерігаємо до інтерактивних шоу-програм, які виконують як рекреаційну, так і релаксаційну функції. Сучасні режисери творчо переосмислюють й інтерпретують такі програми, що інтегруються з видовищними формами та спонукають глядача свідомо або підсвідомо до співучасті. Такі прийоми обумовлюють нові можливості для подальшого розвитку мистецького простору в Україні. Саме завдяки таким видовищним інтерактивним формам, де глядач стає співучасником, і відбувається процес пізнання світових культурних цінностей. К. І. Станіславська зазначає:

«Тенденції сучасного мистецтва останніх десятиліть демонструють появу нових засобів мистецької виразності та способів мистецького самовираження, що виявляються у яскравому акцентуванні візуально-видовищного аспекту художніх форм. Більше того, сучасне видовище все частіше стає не просто об'єктом спостереження, а й середовищем, в якому глядач безпосередньо залучається до самого дійства. Подібні зміни пов'язані з тим, що сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильніших емоційних вражень і відчуттів, що і сприяє тому, що він стає повноправним учасником видовища».
(Станіславська, 2016, с.40)

Тому для популяризації свого продукту режисери намагаються створювати інтерактивні шоу-програми максимально видовищними, застосовуючи широкий спектр новацій в індустрії сценічних і технічних засобів.

Практична діяльність режисера полягає не тільки в професійній компетентності, а й в обізнаності тих питань, які відповідають потребам сьогодення. О. Л. Данчук (2014, с.66) наголошує: «За всіх відмінностей режисерське мистецтво шоу-програм несе в собі ті ж ознаки і функції, що і театральна режисура: творча організація всіх складників для створення єдиного, гармонійного, цілісного художнього твору. Незмінним для всієї режисури (драми, опери, балету, музичної комедії, кіно, естради і цирку) є знання життя у всіх його проявах». Тут важливим є креативне та чітке втілення творчої концепції, професійне застосування художніх принципів й епатажні прийоми в реалізації інтерактивної шоу-програми. У творчому процесі завдання режисера полягає у створенні яскравої, конкретно-образної постановки, застосовуючи неординарні прийоми, які будуть емоційно надихати глядачів і створювати незабутні враження. Режисерські прийоми мають бути виразними, зорово й конкретно висвітлювати дію, динамічно насичувати інтерактивну програму, захоплювати аудиторію та створювати відповідну атмосферу, яка спонукала б глядача до співучасті. Ще одне з головних завдань режисера полягає у відчутті емоційного стану й потреб аудиторії, аби професійно передати через артистів авторські та людські почуття, для того щоб кожен глядач відчув себе не тільки співучасником певних подій, а й отримав естетичну насолоду від побаченого.

Метамова мистецтва дає змогу глядачам осмислити реальність у всіх її аспектах. Саме такий творчий режисерський підхід сприяє процесу вдосконалення умов для комунікативності учасників й аудиторії, дає змогу спільно діяти в запропонованих режисером обставинах. М. М. Мельник зауважує:

«Вимоги до режисерського мистецтва, його професіоналізації вирости настільки, що тільки постійне підвищення теоретичного рівня, практичної кваліфікації, самоосвіта, розширення світогляду може забезпечити відповідність цим вимогам. Стрімко розвивається час, стрімко розвивається і художня творчість, різко ущільнився потік життєвої, наукової, художньої інформації, виникає потреба у нових, адекватних часу методах роботи, новітнього технологічного оснащення режисерської діяльності. Сучасний глядач все активніше цікавиться не тільки життям дійових осіб на сцені, але й методологією самої режисерської професії. Усе частіше глядачу розкриваються технологічні та технічні таємниці сценічного майданчика, театального світла, методи акторської гри та режисерської діяльності. Але це потребує чіткого виконання та дотримання законів режисерської творчості – ідейної спрямованості, почуття правди і віри в художній вимисел». (Мельник, 2009, с.55)

Увага до створення та проведення інтерактивних шоу-програм зумовлена великою популярністю в суспільстві видовищної сучасної сценічної форми, що дедалі частіше набуває нових режисерських рішень візуалізації й рецепції. Однак головною проблемою в шоу-бізнесі сьогодні залишається проблема економічного зиску, комерційної вигоди. До того ж досить часто втрачається художня цінність таких заходів. Тому з огляду на певні аспекти створення таких програм режисери все ж таки мають звертати увагу на те, що вони, окрім розваг і комер-

ційної вигоди, здатні впливати на свідомість глядачів різних вікових категорій, привертати увагу реципієнтів до проблем сучасного життя.

Вектори режисерської діяльності тісно взаємопов'язані з інтересами, запитаними та ціннісними орієнтаціями сучасного суспільства. Для того щоб втримати увагу глядацької аудиторії та вразити її, режисери максимально намагаються застосовувати технологічні новинки.

М. М. Мельник та В. М. Фішер зазначають:

«Загалом у мистецькому процесі застарілі стереотипи потребують нового вирішення створення сучасних шоу-програм, впровадження інноваційної методики при їх практичному втіленні, оскільки наша країна має досить вагомий творчий потенціал. Проте, оновлення традиційних форм особливо яскраво проявляється в перехідні етапи, коли зростає потреба суспільства звернутися до мови мистецтва як найбільш плідної можливості самовираження, коли людина намагається створити новий світ естрадних форм з ідейно-естетичним, виховним потенціалом, які складали б значну частину змісту в художній діяльності фахівців. Шоу як естрадна форма має досить великий вплив на глядача». (Мельник та Фішер, 2021, с.51)

Тому вагомим чинником, який ідейно й емоційно впливає на глядача будь-якої вікової категорії, є новітні технології, що сьогодні займають важливе місце в інтерактивних шоу-програмах і дають змогу режисерам реалізувати нові ідеї. Такі творчі режисерські експерименти мають великий попит у глядачів, оскільки дають змогу останнім зануритися у віртуальний світ.

У постановці інтерактивних шоу-програм досить популярним на сьогодні є включення в сюжет сценарію комп'ютерних ігор. Особливість такого застосування полягає в тому, що місце дії, головні герої та глядачі переносяться у віртуальний світ гри. Реальність поєднується з віртуальністю, однак лаконічно розвиваючи сюжетну лінію. При цьому режисери застосовують і анімацію, і комп'ютерний дизайн, і вже відомих героїв сюжетних комп'ютерних ігор. Концептуальна складність таких програм полягає в тому, що потрібно професійно поєднати в єдиний сюжет всю різноманітну палітру творчих і технічних прийомів, які можуть контрастувати між собою. Однак таку контрастність, яка викликає позитивні враження та емоції, глядачі сприймають легко. Швидко реагуючи на конкретні ситуації, події, технічні новинки, режисери відразу знаходять прийоми їх пристосування на сценічних майданчиках, унаслідок чого такі шоу-програми набувають специфічної мистецької форми. Такі постановки зазвичай нагадують імерсивні вистави, в яких «відбувається інтерактивна взаємодія людини з технікою та глядачем». Т. І. Совгира (2021, с.74-75) наголошує: «Культурні практики засвідчують можливість взаємозв'язку художнього змісту та цифрових інноваційних технологій, мистецтва та науки та обумовлюють значні перспективи розвитку цифрових технологій в культурній сфері».

Сюжетні ігри в концепції інтерактивних шоу-програм являють собою своєрідні оповіді з використанням художніх прийомів, засобів ідейно-емоційної виразності та новітніх технологій. Завдяки професійній співпраці сценариста й драматурга така оповідь стає видовищним дійством, участь в якому обов'язково беруть всі

присутні. Така творча співучасть учасників і глядачів відбувається в умовних запропонованих обставинах на сценічних майданчиках, де заздалегідь визначені ігрові правила, які спрямовані на правильний пошук виходу з конкретних обставин і ситуацій. Унаслідок взаємодії учасників і глядачів виникає суб'єктивно нове враження саме в момент пошуку.

Проте є й негативні аспекти введення в такі заходи сюжетів комп'ютерних ігор. Сучасна режисерська діяльність зорієнтована на застосування креативних сучасних прийомів для втілення концептуальних рішень під час постановки інтерактивних шоу-програм. Використання в такій формі елементів комп'ютерних ігор спонукає реципієнтів до більшої зацікавленості новітніми ігровими технологіями, що безперечно негативно впливає на соціалізацію людини, особливо це стосується молодого покоління. Герої віртуальної реальності можуть стати образами в реальному житті людини. Відбувається певне спотворення людиною реального та віртуального простору. Такі маніпулятивні процеси поширення віртуальних ігор можуть викликати певну зацікавленість новинками і, як наслідок, повну залежність від уявних образів та віртуальних життєвих ситуацій. Від реалій людина переходить у світ віртуального пізнання та віртуальних цінностей. Життєдіяльність людини в нових інформаційно-творчих умовах може стати іншою: на зміну комунікативним відносинам з реальними людьми приходять короткочасне спілкування з віртуальними образами. Тому режисерам інтерактивних шоу-програм варто звертати увагу на застосування інноваційних комп'ютерних ігор у своїх заходах. Включати в шоу-програми елементи сюжетних комп'ютерних ігор дозвано, щоб не створити передумови для популяризації віртуального контенту.

Наукова новизна дослідження полягає в аналітичному обґрунтуванні когнітивно-аксіологічної специфіки інтерактивних шоу-програм у вітчизняному шоу-бізнесі та визначенні творчих особливостей режисера в умовах викликів сьогодення.

Висновки

Отже, підсумовуючи вищевказане, варто зазначити, що система функціонування інтерактивних шоу-програм у вітчизняному шоу-бізнесі активно впливає на формування індивідуального та суспільного сприйняття реального світу, який становить рекреаційний контент мистецького простору. Інтерактивні шоу-програми на сьогодні співзвучні з розвитком культуротворчих і мистецьких процесів; увагу зосереджено на міжнародні преференції сценічного мистецтва як одного з потрібних творчих напрямів.

Динаміка розвитку технічних новацій дає змогу режисерам створювати більш креативні шоу-програми, проте в таких умовах важливим завданням залишається збереження духовної самобутності людини, її соціалізації в реальному світі, визначення меж між реальним і віртуальним художнім простором. Інтерактивні шоу-програми стають сполучною ланкою між реальним та віртуальним життям, проте саме в реальному осмисленні життя відбувається активний творчий процес взаємодії учасників і реципієнтів.

Технічний розвиток дає змогу теперішнім і майбутнім режисерам думати більш креативно під час створення насамперед якісного й видовищного продукту. Передусім така стрімка тенденція впровадження нових розважальних програм відбувається завдяки мистецьким інтеграційним процесам, які актуальні сьогодні в шоу-індустрії, та врахуванню певних суспільних обставин.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Данчук, О.Л., 2014. Режисура шоу-програм і масових дійств як мистецтво і професія. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 33, с.65-69.
- Мельник, М.М. та Фішер, В.М., 2021. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 39 (2), с.48-52. DOI: 10.24919/2308-4863/39-2-8.
- Мельник, М.М., 2009. *Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Поплавський, М.М., 2001. *Шоу-бізнес: теорія, історія, практика*. Київ: КНУКіМ.
- Совгира, Т.І., 2018. *Телестрада у контексті сценічно-екранної взаємодії*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Совгира, Т.І., 2021. Культурні практики організації імерсивного театру завдяки штучному інтелекту. В: *Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі. I Всеукраїнський форум молодих вчених*. Збірник матеріалів форуму, Київ, Україна, 28 травня 2021 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с.72-75.
- Станіславська, К.І., 2016. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. 2-вид. Київ: НАККіМ.

REFERENCES

- Danchuk, O.L., 2014. Rezhysura shou-prohram i masovykh diistv yak mystetstvo i profesia [Directing shows and mass actions as an art and profession]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 33, pp.65-69.
- Melnyk, M.M. and Fisher, V.M., 2021. Khudozhno-estetychni aspekty innovatsiinykh tekhnolohii u rezhysuri shou [Artistic and Aesthetic Aspects of Innovative Technologies in Directing the Show]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2 (39), pp.48-52. DOI: 10.24919/2308-4863/39-2-8.
- Melnyk, M.M., 2009. *Teatralizovanyi tematychnyi kontsert yak syntetychnyi zhanr stsenichnykh mystetstv* [Theatrical Thematic Concert as a Synthetic Genre of Performing Arts]. PhD in Art History. Kyiv National University of Culture and Arts.
- Poplavskiy, M.M., 2001. *Shou-biznes: teoriia, istoriia, praktyka* [Show Business: Theory, History, Practice]. Kyiv: KNUKIM.
- Sovhyra, T.I., 2018. *Teleestrada u konteksti stsenichno-ekrannoi vzaiemodii* [Telestrada in the Context of Stage-Screen Interaction]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKIM.
- Sovhyra, T.I., 2021. Kulturni praktyky orhanizatsii imersyvnoho teatru zavdiaky shtuchnomu intelektu [Cultural Practices of Immersive Theatre through Artificial Intelligence]. In: *Naukova vesna 2021. Kultura i mystetstvo v suchasnomu sviti* [Scientific spring 2021. Culture and Art in the Modern World]. I All-Ukrainian Forum of Young Scientists. Proceedings of the forum, Kyiv, Ukraine, 28 May 2021. Kyiv: KNUKIM Publishing Centre, pp.72-75.

Stanislavska, K.I., 2016. *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Art and Entertainment Forms of Modern Culture]. 2nd ed. Kyiv: NAKKiM.

COGNITIVE AND AXIOLOGICAL ASPECTS OF INTERACTIVE SHOW PROGRAMMES IN THE CONTEXT OF CREATIVE CHALLENGES OF OUR TIME

Volodymyr Moiseienko^{1a}, Liliana Belymenko^{2a}, Evhen Bushmakina^{3a}

¹ e-mail: vov686@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0802-2768

² e-mail: lilyana.belimenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7323-9528

³ e-mail: bushmakina07@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7310-6234

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to highlight current issues of the influence of interactive show programmes on the recipient's worldview and the implementation of the director's conceptual solutions focused on the artistic values of society; to substantiate the director's methods of creating a conceptual basis for the interactive show programmes as a modern stage form. **Research methodology.** The authors have applied the cognitive method to research the interactive show programmes' information effect processes in contemporary show business; the axiological method to determine the specifics of interactive show programmes and their role in the art space; the praxeological method that has contributed to systematise the theoretical aspects based on the practical implementation of conceptual director's decisions; the empirical method has provided the generalisation of positive and negative aspects of excessive use of innovative technology and computer games in interactive show programmes. **The scientific novelty** considers an analytical substantiation of interactive show programmes' cognitive and axiological specifics in the Ukrainian show business. It determines the innovative features of the director in the face of modern challenges. **Conclusions.** Interactive show programmes influence a person's socialisation in society actively. Therefore, directors face the most challenging task of practical implementation of the artistic concept of interactive show programmes as a modern stage form – to create programmes that do not negatively affect the socialisation of people in society, to provide meaningful leisure time that will allow them to become an accomplice to the event, to preserve their spiritual identity and get aesthetic pleasure.

Keywords: interactive show programmes; show business; director; computer game; new technology



DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266519

УДК 792.024:687.16]:687.01

СЕМІОТИЧНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХОДИ ДО РОЗРОБКИ СЦЕНІЧНОГО КОСТЮМА ТЕАТРАЛЬНОЇ ВИСТАВИ

Людмила Попова^{1а}, Вікторія Козаченко^{2а}, Володимир Забора^{3а}¹ e-mail: milayu63@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5659-5723² e-mail: kozachenkovika18@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1555-9133³ e-mail: vladimouse@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6273-5430^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження полягає в систематичному вивченні творчого процесу створення костюмів й основних принципів їхньої розробки для театральних постановок. **Методологія дослідження** базується на застосуванні семіотичного підходу до з'ясування принципів створення сценічного костюма. У роботі використано кілька методів дослідження: аналітичний – під час розгляду філософської та мистецтвознавчої літератури з предмета дослідження; теоретичний метод – під час аналізу понять «мода», «сценічний костюм», «семіотика», «естетика»; концептуальний – для виявлення взаємозв'язку між знаковою символікою костюма та загальним режисерським рішенням театральної вистави. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглянуто питання естетичного та семантичного підходів до процесу розробки сценічного костюма. **Висновки.** У процесі аналізу різних театральних постановок виявлено спільні особливості розробки сценічних костюмів різних історичних періодів. Попри необхідність дотримання історично усталених тенденцій та історичної точності канонів моди автори костюма вважали за потрібне додати авторські правки у створені образи. Унаслідок чого виявлено ознаки семіотичного й естетичного підходів до розробки авторського костюма, створеного відповідно до історично усталених канонів моди того чи того періоду. Установлено, що на формування костюма впливають три незалежні виробничі чинники (естетична доцільність костюма, досяжність й експлуатація).

Ключові слова: костюм; театр; вистава; семіотика; естетика

Постановка проблеми

Створення правдоподібної ілюзії перебігу історичних обставин за допомогою дизайну костюма – дуже важливий аспект театального видовища. Адже кожна театральна вистава – це результат співпраці всіх членів режисерсько-постановчої групи, у тому числі сценографів, реквізиторів, дизайнерів. Робота художника з костюмів полягає в тому, щоб використовувати всі доступні інструменти як для пошуку кращого варіанту костюмів, так і для створення нових.

Костюми, розроблені для театральних вистав, використовуються для передачі тем, настроїв, рис характеру, часового (епох) і регіонального (місць) визначення. Навіть костюми, що становлять сучасні стилі, «не вважаються модними»

© Людмила Попова, Вікторія Козаченко, Володимир Забора, 2022

Надійшла 17.02.2022

(Brach, 2012, p.53), оскільки театр – це «показ історії», що розігрується для публіки живо. Художники з костюма несуть відповідальність не лише за зовнішній вигляд акторів, а й за «візуальну та словесну інтерпретацію дії, стилю та персонажів п'єси та манери історичного періоду» (Cunningham, 1989, p.12). Тому це питання є надзвичайно актуальним для вітчизняної гуманітаристики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Створення костюмів для театральних вистав, що відтворюють історичні події, передбачає дотримання низки умов і критеріїв, пов'язаних з усталеними модними тенденціями вибраного часового періоду.

Питання створення сценічного костюма порушено у вітчизняних розвідках А. Дубровіної (Дубровина, 2013), Л. Дихнич (2016), Е. Васильєвої (Васильєва, 2016) та в закордонних публікаціях Л. Бартон (Barton, 1967), Р. Кьонінгем (Cunningham, 1989), Дж. Джілетт (Gillette, 1992), П. Рейнхардт (Reinhardt, 1968). Однак публікаціям притаманний здебільшого публіцистичний характер викладу матеріалу: вони часто являють собою технологічні розвідки з пошиття костюмів або ж матеріали ілюстративного характеру без чітко виявленого аналітичного характеру розглянутого практичного досвіду театральних постановок. У роботі використано матеріали спеціального випуску журналу «Сцена» (2014), в яких подано критичний аналіз наявних практик створення сценічного дизайну загалом, зокрема й елементів костюма. Р. Ханн (Hann) та С. Бек (Bech) зазначили: «Костюм має вирішальне значення. Це важливо для постановки, важливо для глядачів, однак критично не береться до уваги в наукових колах» (Hann and Bech, 2014, p.3). На недостатність розробки цього питання вказує й Дж. Кресвелл (Creswell, 2007, p.102): «Найсильніше і найбільш наукове обґрунтування для дослідження [...] виходить з наукової літератури: існує необхідність доповнити або заповнити прогалину в літературі».

Семіотичний підхід до аналізу моди виявлено в роботах соціологів й естетиків Т. Веблена (Veblen, 1984), Ж. Бодрійяра (Baudrillard, 1976), культурологів Р. Барта (Barthes, 1967), М. Данесі (Danesi, 2007), Дж. Мед (Mead, 1934), а також у наукових розвідках відомих сценографів П. Рейнхардт (Reinhardt, 1968), Д. Марлі (Marly, 1982). Зокрема, Р. Барт (2003) у дослідженні «Система моди» розглядає моду як мовну форму, лінгвістичну систему, зазначаючи, що «мода, як і мова, формується як комбінація того, що означає» (Барт, 2003). Схожу думку знаходимо в роботі «Символічний обмін та смерть» Ж. Бодрійяра, який убачав у традиції основний чинник формування моди, підкреслюючи абсолютну автономність символічного знакового обміну.

На місці розриву між задоволенням і його символічним утіленням, на думку Ж. Бодрійяра (Baudrillard, 1976, p.214), розміщений код, який породжує симулякри: «взаємні установки красивого і потворного в моді, лівих і правих у політиці, правди та брехні у всіх повідомленнях медіа, корисного та марного в побутових речах, природи та культури на всіх рівнях значення».

Автори зазначають, що відповідно до семіології, знаки передають основну інформацію, інтерпретуються в «коди, що мають певний підтекст» (Chandler, 2007, p.147). М. Данесі (Danesi, 2007, p.142) зауважує, що одяг може бути інтерпретований завдяки цій знаковості та пов'язаний «з іншими соціальними кодами

суспільства, за допомогою яких можуть бути закодовані соціальні змінні, такі як відносини, стать, вік, класовий статус та політичні переконання».

Однак у процесі розгляду наявних наукових розвідок установлено, що розглянуті дослідження спрямовані лише на аналіз загальних питань формування модних тенденцій. Натомість розгляду принципів створення сценічного костюма не виявлено.

Недостатність вивчення питання створення сценічного костюма в академічній літературі призвела до відсутності теоретичних основ.

Мета дослідження. На основі аналізу відомих театральних постановок і розгляду семіотичної концепції моди здійснити систематизоване дослідження творчого процесу створення костюмів й основних принципів їхньої розробки для театральних постановок.

Виклад основного матеріалу

Питання театрального дизайну костюмів ґрунтується не лише на необхідності буквально одягати тіла виконавців, а й на розумінні того, що костюм може бути інформативним.

Цікавим щодо цього є вислів митця А. Брача (Brach, 2012, р.53): «театральні костюми – це одяг, що використовується для спілкування». Відповідно до цього семіотичне значення сценічного костюма, його знаковість впливають на формування образу персонажа, визначають його специфічні риси, а також слугують невід'ємною частиною соціокультурного інформаційного поля.

Знакова система костюма передає оточенню інформацію про свого власника через наявну сукупність предметів одягу, взуття, аксесуарів і його виразних засобів – колірної гами, фактури, форми, деталей. Влучно з цього приводу свого часу висловився Р. Барт (Barthes, 1972, р.46): «інтелектуальною або когнітивною клітиною костюма, його основним елементом є знак», об'єднавши у такий спосіб семіотику та дизайн костюма.

Хоча семіотика рідко застосовується до дизайну сценічного костюма, вона пропонує цінну теоретичну основу для розуміння цього маловивченого творчого процесу. У костюмі сучасної людини одночасно відображаються безліч властивих їй характеристик, ролей і моделей поведінки, повідомлення про які перетинаються в багатшаровому просторі знакової мови. Семіотика та символічний інтеракціонізм можуть бути підставою для висновку про те, що зовнішній вигляд «надає численні сигнали, які можуть використовуватись іншими як основа для формування висновків і суджень» (Lennon et. al., 2014, р.171).

Через невербальний характер повідомлень, що передаються за допомогою сценічного костюма, точну інтерпретацію не гарантують, яка, на думку семіотиків, і не потрібна. Глядачі костюмів можуть розшифрувати низку значень, але ці різні прочитання не будуть розглядатися як свідчення комунікативної невдачі (Barnard, 2002, р.32).

Унаслідок огляду практик створення сценічного костюма, виявлених у процесі ознайомлення з матеріалами спеціального випуску журналу «Сцена» (2014), з'ясовано основні особливості розробки образу, що відтворює історичні факти.

Дизайнери дотримуються канонів історичної правдоподібності, але водночас схильні додавати особисті коригування та відповідно авторські відхилення від історичної точності (точного відтворення одягу того чи того періоду історії). На формування цих авторських нововведень впливали три основні критерії: *естетична доцільність костюма, досяжність і працездатність*.

Перший чинник супроводжується врахуванням естетичного контексту виробництва та культури. Естетичне сприйняття костюма не завжди збігається з історичною точністю. У цьому виникає виробнича проблема, що часто супроводжується суперечливим режисерським і дизайнерським поглядами на дизайн костюма.

Попри все дизайнеру не варто забувати про культурну естетику суспільства, в якому задумано та представлено художній твір (театральну виставу). Кожен період має свій соціально сконструйований ідеал краси.

Це призвичаювання в повсякденному житті і є культуротворчим процесом естетизації, унаслідок чого костюми стали прийнятними, звичними та приємними (Совгира, 2021). Ідеали настільки вкорінилися впродовж культурного поступу людства, що важко розглядати будь-яку альтернативу (Cunningham, 1989; Gillette, 1992). Відтак сучасні ідеали не відповідають ідеалам минулого. Прикладів таких історичних фактів безліч.

Відома художниця з костюма Палома Янг (Paloma Young) наводить приклад театральної постановки, в якій необхідно було дотриматися модних канонів епохи ампір: «це часи, коли лінія талії закінчувалася прямо під погруддям, а білі сукні були дуже популярними [...] період, який був зтягнутий у корсет, як би сказати, як жирний зефір» (Lennon et. al., 2014, p.171). У такому разі, якщо дизайнеру необхідно було зробити жіночий костюм у такий спосіб, щоб його героїня мала незграбний вигляд, то йому довелося б лише відтворити історично точно (!) костюм. Якщо ж героїня має бути привабливою та вишуканою, то художнику необхідно внести авторські корективи в сценічний костюм (рис. 1).



Рис. 1. Вистава «Bandstand» («Естрада»), 2014 р., м. Нью-Йорк (США), дизайнер костюмів П. Янг (Solis, 2017)

Проте в інші періоди, зокрема в 1950-ті роки, коли ідеали краси схожі та збігаються з ідеалами сучасної культури, це завдання було б для дизайнера легшим, адже історична достовірність цього періоду є більш привабливою.

Мода може визначати тип або форму одягу й аксесуарів, набір ідей, принципи поведінки людей, норми в стилізації та організації простору. Іноді поняття моди поширюють на уявлення про спосіб життя, мистецтво, літературу, архітектуру, кулінарію, індустрію розваг і відпочинку, розглядають її вплив на тип людського тіла.

Для вдалого проектування сценічного костюма дизайнерам необхідно власноруч «приміряти на себе» роль, уявити образ персонажа. Дизайнер театральної вистави «Сон літньої ночі» (TFANA (Театр для нової публіки), режисер Дж. Теймор, м. Нью-Йорк) Тереза Снайдер-Стайн стверджує: «Мені подобається грати всі ролі, коли я розробляю постановку... Я використовую свою уяву, щоб увійти всередину кожного образу» (Brach, 2012, р.98).

Інший аспект естетичного підходу до створення сценічного костюма передбачає дотримання «ідеалу краси» обраного періоду історії. На практиці художники зі сценічного костюма часто стикаються з проблемою дотримання певних елементів костюма, які можуть бути неправильно витлумачені сучасною аудиторією (що володіє іншим кодом). Мова йде про корсети, жіночі брюки, славнозвісні джинсові та лляні вироби тощо. Якщо історично точний гендерний код суперечить сучасним уявленням про мужність і жіночність, дизайнери костюмів можуть відмовитися від історичної точності. І навпаки, коли естетика періоду та його коди тісно пов'язані із сучасною культурою, історична точність може бути вдало застосованою.

У ході дослідження театральних практик виявлено, що разом з критеріями естетичної привабливості та дотримання історичної правдоподібності дизайнери враховували доступність матеріалів історичної точності. Адже в разі доступності (або ж, навпаки, недосяжності) ресурсів змінювалися особливості виробництва одягу. Відповідно до того дизайнери розуміли, що досягнення історичної точності може бути недосяжним, оскільки для цього потрібна кваліфікована праця, багато часу та значні фінанси.

Якими б важливими не вважалися ресурси (матеріали, техніка, прийоми пошиття), з яких виготовляється костюм, однак найбільш недосяжними на практиці виявлялися тіла акторів-виконавців, задіяних у театральній постановці. Це, безперечно, проблема, наприклад, розробки дитячої театральної постановки, в якій грають дорослі. Або ж інший приклад: сучасні жінки-виконавиці часто мають струнку атлетичну статуру, що ускладнює створення правильного силуету або правильну посадку корсета. Те саме стосується чоловічої постаті, яка за часів Середньовіччя та Відродження була значно менших параметрів, ніж сьогодні.

Хоча тіло сучасного виконавця може «ускладнити» історичну достовірність костюма, адже дизайнери часто не в змозі вплинути на зміну складу трупі. Отже, питання розробки сценічного костюма залежить від доступності ресурсів і правильного підбору виконавців на ролі історичного плану.

Останній чинник – експлуатація – передбачає можливість використання костюмів у живій театральній виставі. Костюми мають бути зручними для виконання необхідних рухів виконавців – певні дії, безперечно, впливають на історичну достовірність. Режисери мають точно планувати рухи акторів на сцені

(особливо у хореографічних фрагментах вистави), ураховуючи параметри сценічного костюма. Дизайнери описують ситуації, в яких виконавцям необхідно було стрибнути на спину іншого, скотитися з флагштока або виконати вправи на підтягування, що було б неможливим у костюмах, створених з використанням історично точних методів і матеріалів. Як вказала відома дизайнерка Констанс Хоффман (Constance Hoffman) на врученні премії «Тоні» за найкращий сценічний костюм: «Я думаю про це як про простий розгляд усіх параметрів та розуміння того, що буде успішним у цій ситуації. Знаєш, у болото на високих підборах не підеш» (Clements, 2009) (рис. 2, 3).



Рис. 2. Вистава «A Midsummer Night's Dream» («Сон літньої ночі»), дизайнер К. Хоффман, м. Нью-Йорк (США). Фото – Джоан Маркус (Hoffelder, 2020)



Рис. 3. Вистава «A Midsummer Night's Dream» («Сон літньої ночі»), дизайнер К. Хоффман, м. Нью-Йорк (США). Фото – Джоан Маркус (Hoffelder, 2020)

Тож придатність костюмів до виконання є важливим питанням у процесі розробки образів персонажів. Тому чинники, що становлять естетичну доцільність костюма (досяжність і експлуатацію), дизайнери оцінювали як перший етап процесу проектування сценічного костюма.

Наукова новизна полягає в дослідженні творчого процесу створення костюмів й основних принципів їхньої розробки для театральних постановок через огляд семіотичної концепції моди та сучасних практик створення костюмів у театральних постановках «Bandstand» (дизайнер костюмів П. Янг), «Сон літньої ночі» (TFANA (Театр для нової публіки), режисер Дж. Теймор) та «A Midsummer Night's Dream» (дизайнер К. Хоффман).

Висновки

Унаслідок огляду практик створення сценічного костюма, виявлених у процесі ознайомлення з матеріалами відомих дизайнерів сценічних костюмів, зокрема Констанси Хоффман, Паломи Янг, Терези Снайдер-Стайн, з'ясовано основні особливості розробки образу, що має правдоподібно відтворювати історичні факти в театральній постановці.

Установлено, що на формування костюма впливають три незалежні виробничі чинники (естетична доцільність костюма, досяжність і витривалість (експлуатація)). Естетична доцільність костюма передбачає дотримання «ідеалів краси» і модних тенденцій певного історичного періоду (доби, епохи тощо). Історична точність виявляється не завжди корисною, ураховуючи розбіжності естетичних канонів минулого та сучасного. У разі доступності (або ж, навпаки, недосяжності) ресурсів змінюються особливості виробництва одягу. У процесі огляду мистецьких практик виявлено, що досягнення історичної точності може бути недосяжним, оскільки для цього потрібна кваліфікована праця, багато часу та значні фінанси.

Особливість експлуатації костюма передбачає можливість використання костюмів у театральній виставі протягом тривалого часу. Костюми мають бути зручними для виконання необхідних рухів виконавців. Відповідно до цього в процесі планування образу майбутнього костюма дизайнери часто вважали за потрібне додати авторські правки у створені образи (попри необхідність дотримання історично усталених тенденцій і точності канонів моди). Унаслідок огляду цих практик виявлено ознаки семіотичного й естетичного підходів до розробки авторського костюма, створеного відповідно до історично усталених канонів моди того чи того періоду.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх використання з метою подальших художніх розробок костюма для театральної постановки, визначення технологічного аспекту творчого процесу. Одержані результати можуть бути використані в освітньому процесі, у викладанні базових курсів моделювання та розробки сценічних костюмів, сценографії та театрознавства, а також під час розробки навчальних посібників, пов'язаних з підготовкою перспективних гуманітарних професій.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Дихнич, Л.П., 2016. Театральні костюми Поля Пуаре: синтез моди і сценічно-декораційного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, [online] 22, с.54-59. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2016_22_12> [Дата звернення 10 лютого 2022].
- Совгира, Т.І., 2021. *Роль техніки та технології у мистецтві*. Київ: Ліра-К.
- Barthes, R., 1972. *Critical essays*. Translated from the French by R.Howard. Evanston: Northwestern University Press.
- Barton, L., 1967. Why not costume Shakespeare according to Shakespeare? *Educational Theatre Journal*, 19, pp.349-355.
- Baudrillard, J., 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.
- Brach, A.M., 2012. Identity and intersubjectivity. In: González, A.M. and Bovone, L. eds. *Identities through fashion*. London: Berg, pp.94-108.
- Bugg, J., 2009. Fashion at the interface: Designer-wearer-viewer. *Fashion Practice*, 1, pp.9-31.
- Clements, A., 2009. Der Fliegende Hollander. *The Guardian*. [online] Available at: <<https://www.theguardian.com/music/2009/feb/25/der-fliegende-hollander-review>> [Accessed 10 February 2022].
- Creswell, J.W., 2007. *Qualitative Inquiry and Research Design*. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage.
- Cunningham, R., 1989. *The Magic Garment: Principles of Costume Design*. New York: Longman.
- Danesi, M., 2007. *The Quest for Meaning: A Guide to Semiotic Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press.
- De Marly, D., 1982. *Costume on the stage, 1600-1940*. Totowa: Barnes and Noble Books.
- Gillette, J.M., 1992. *Theatrical Design and Production: An Introduction to Scene Design and Construction, Lighting, Sound, Costume, and Makeup*. 2nd ed. London: Mayfield Pub Co.
- Hann, R. and Bech, S., 2014. Critical costume. *Scene*, 2, pp.3-8.
- Hoffelder, N., 2020. A Midsummer Night's Dream, TFANA. *Constance Hoffman*. [online] Available at: <<https://www.constancehoffman.com/portfolio/a-midsummer-nights-dream-tfana>> [Accessed 10 February 2022]
- Lennon, S.J., Johnson, K.K.P., Noh, M., Zheng, Z., Chae, Y. and Kim, Y. 2014. In search of a common thread revisited: What content does fashion communicate? *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 7, pp.170-178.
- Mead, G.H., 1934. *Mind, self, and society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Reinhardt, P., 1968. The Costume Designs of James Robinson Planché (1796-1880). *Educational Theatre Journal*, 20, pp.524-544.
- Solis, J., 2017. Interview: Costume Designer Paloma Young on Creating the Looks of 'Bandstand' and 'The Great Comet'. *StageBuddy. The Insiders Guide to Theater*, [online] 22 May. Available at: <<https://stagebuddy.com/theater/theater-feature/interview-costume-designer-paloma-young-creating-looks-bandstand-great-comet>> [Accessed 10 February 2022].

REFERENCES

- Barthes, R., 1972. *Critical essays*. Translated from the French by R.Howard. Evanston: Northwestern University Press.
- Barton, L., 1967. Why not costume Shakespeare according to Shakespeare? *Educational Theatre Journal*, 19, pp.349-355.

- Baudrillard, J., 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.
- Brach, A.M., 2012. Identity and intersubjectivity. In: González, A.M. and Bovone, L. eds. *Identities through fashion*. London: Berg, pp.94-108.
- Bugg, J., 2009. Fashion at the interface: Designer-wearer-viewer. *Fashion Practice*, 1, pp.9-31.
- Clements, A., 2009. Der Fliegende Hollander. *The Guardian*. [online] Available at: <<https://www.theguardian.com/music/2009/feb/25/der-fliegende-hollander-review>> [Accessed 10 February 2022].
- Creswell, J.W., 2007. *Qualitative Inquiry and Research Design*. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage.
- Cunningham, R., 1989. *The Magic Garment: Principles of Costume Design*. New York: Longman.
- Danesi, M., 2007. *The Quest for Meaning: A Guide to Semiotic Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press.
- De Marly, D., 1982. *Costume on the stage, 1600-1940*. Totowa: Barnes and Noble Books.
- Dykhnych, L.P., 2016. Teatralni kostiumy Polia Puare: syntezy mody i stsenichno-dekoratsiinoho mystetstva [Paul Poirier's theatrical costumes: a synthesis of fashion and performing arts]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, [online] 22, pp.54-59. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2016_22_12> [Accessed 10 February 2022].
- Gillette, J.M., 1992. *Theatrical Design and Production: An Introduction to Scene Design and Construction, Lighting, Sound, Costume, and Makeup*. 2nd ed. London: Mayfield Pub Co.
- Hann, R. and Bech, S., 2014. Critical costume. *Scene*, 2, pp.3-8.
- Hoffelder, N., 2020. A Midsummer Night's Dream, TFANA. *Constance Hoffman*. [online] Available at: <<https://www.constancehoffman.com/portfolio/a-midsummer-nights-dream-tfana>> [Accessed 10 February 2022]
- Lennon, S.J., Johnson, K.K.P., Noh, M., Zheng, Z., Chae, Y. and Kim, Y. 2014. In search of a common thread revisited: What content does fashion communicate? *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 7, pp.170-178.
- Mead, G.H., 1934. *Mind, self, and society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Reinhardt, P., 1968. The Costume Designs of James Robinson Planché (1796-1880). *Educational Theatre Journal*, 20, pp.524-544.
- Solis, J., 2017. Interview: Costume Designer Paloma Young on Creating the Looks of 'Bandstand' and 'The Great Comet'. *StageBuddy. The Insiders Guide to Theater*, [online] 22 May. Available at: <<https://stagebuddy.com/theater/theater-feature/interview-costume-designer-paloma-young-creating-looks-bandstand-great-comet>> [Accessed 10 February 2022].
- Sovhyra, T.I., 2021. *Rol tekhniky ta tekhnolohii u mystetstvi* [The role of technology in art]. Kyiv: Lira-K.

SEMIOTIC AND AESTHETIC APPROACHES TO STAGE COSTUME DESIGN OF THEATRE PERFORMANCE

Liudmyla Popova^{1a}, Viktoriia Kozachenko^{2a}, Volodymyr Zabora^{3a}

¹ e-mail: milayu63@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5659-5723

² e-mail: kozachenkovika18@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1555-9133

³ e-mail: vladimause@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6273-5430

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to systematically study the creative process of costume design and the basic principles of their creation for theatrical productions. **The research methodology** is based on the application of a semiotic approach to clarifying the principles of creating a stage costume. The authors of the article apply several research methods: the analytical method is used to review the philosophical and art studies literature on the subject of research; the theoretical method is applied during the analysis of the concepts of "fashion", "stage costume", "semiotics", "aesthetics"; and the conceptual method is used to identify the relationship between the symbolism of the costume and the general director's decision of the theatrical performance. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the issue of aesthetic and semantic approaches to the process of developing a stage costume is considered. **Conclusions.** The analysis of various theatrical productions has revealed common features of the development of stage costumes of different historical periods. Despite the need to comply with historically established trends and the historical accuracy of fashion canons, the authors of the costume considered it necessary to add the author's changes to the created images. As a result, signs of semiotic and aesthetic approaches to the development of an author's costume, created following the historically established canons of fashion of a particular period, have been revealed. The article demonstrates that the formation of a costume is influenced by three independent production factors (aesthetic expediency of the costume, accessibility, and operation).

Keywords: costume; theatre; performance; semiotics; aesthetics

DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266524

UDC 792.038.6:140.8]:75.071.1Levytska

MARIIA LEVYTSKA'S CREATIVE STYLE AS A MANIFESTATION OF THE POSTMODERN WORLDVIEW

Kateryna Chepura^{1a}, Hanna Sukhomlyn^{2a}, Taisiia Khvastova^{3a}¹ e-mail: Velyka@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1487-2478² e-mail: hanna.sukhomlyn@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4113-4449³ e-mail: tajsija077@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5773-2347^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to determine the features of the formation of the postmodern worldview on the example of M. Levytska's creative style, and to investigate the characteristic factors of the formation of the author's creative individual style. **Research methodology.** The authors of the article use methods of systematic analysis of scientific papers on the issue raised in the article, as well as methods of analysis, synthesis, and generalisation (to determine the results of the study and systematise the structural components of the studied issue). Philosophical (dialectical), general theoretical, (epistemological, structural, and functional), special (comparative and legal, inductive), and interdisciplinary methods of scientific knowledge (historical, analytical) are applied as the methodological basis of the study, the use of which is determined by a systematic approach. Scientific novelty. An author's research is proposed, which consists in clarifying the concept of "author's creative style". The article highlights the features of the postmodern worldview as an aspect of cultural development. It is established that the postmodern style is formed in the process of the development of today's culture and taking into account the intensive development of information and communication technologies. Based on the theoretical and methodological analysis, the essential features of art, as well as scientific and methodological approaches that contribute to the formation of new value orientations are considered; the features of creative style formation are determined. The article describes the main categorical features of the formation of the postmodern worldview on the example of M. Levytska's work. The concepts of the author's creative path, and individual style are defined, the factors influencing the artist's work are studied. The expediency of analysing current trends in fine arts to achieve the goal is substantiated. The relevance of the study is due to the need to revive the artistic heritage as a factor in identifying an individual or a nation. **Conclusions.** The study became the basis for the specification of the essence of postmodern art, the formation of basic concepts covering the issue. The features of the postmodern worldview reflected in theatrical art are determined. The presented research does not exhaust the whole essence of the issue and requires further study of individual aspects.

Keywords: individual style of the author; value orientations; cultural heritage; basics of worldview; Mariia Levytska

Problem statement

Consideration of postmodernism should begin with its origins. Aristotle expressed the opinion that the key to understanding the essence of anything lies in the study of its origin. In the 1960s and 1970s, an important change took place in Western European aesthetics, which in cultural studies is commonly called "postmodernism" (Virna, 2017). The postmodern worldview reflects uncertainty in the value-semantic perception of civilisational manifestations of the development of society because the values acquired in the course of historical development need to be updated in the context of intensive development of innovative technologies (Iudova-Romanova, 2017, pp.242-247; 2016, pp.29-36). Creative work is a demonstration of humanity's search for new value orientations. Mariia Levytska's creative path consists in the reproduction of stage images in a costume interpretation and demonstrates the search for new meanings in the ability to speak the language of drama, where each element of the costume is an integral component of the stage image, closely related to its characteristics, as well as to the change of mood or behaviour of a character in the play. Therefore, M. Levytska's work is relevant for defining the postmodern idea of modern society.

Recent research and publications analysis

The term "postmodernism" originated during the First World War in the work of the German philosopher Rudolf Pannwitz "The crisis of European culture" (1917). It was about a new person called to overcome the decline. Postmodernism symbolises the end of Western dominance in culture and religion (Jencks, 1977). Many researchers call the 20th century the century of postmodern culture (Gygli, 2019). The culture of modern is focused on ancient classical values: rationalism, the hierarchy of values, and harmony. Postmodern culture begins with the rejection of reliance on classical values, from the hierarchy of values, comparisons with the past, and is distinguished by the priority of irrational beginning, chaos, and dynamism (Fairclough, 2001, p.320). Despite the broad interpretation, there is no unambiguous definition of the term, which in turn causes numerous discussions among researchers (Imel, 1998). Although there are different interpretations, the article focuses on the main features that characterise the postmodern worldview (Laclau, 1995). The main values are novelty, freedom in everything, game factor, spontaneity, denial of all norms and traditions, and rejection of any authority, including the state or rules of etiquette (Meyer and Wodak, 2001). Hence the desire to get rid of the power of traditions, a negative perception of the past, which gave rise to a contemptuous attitude towards antiquity.

A feature of postmodernism is a combination of everyday things necessary for a person's life with their artistic reflection in a creative understanding. M. Levytska's work vividly embodies this combination (Levytska, 2017). "Each of her works is interesting and unique. Her scenographic solutions always harmoniously combine historical authenticity and the author's vision and her costumes impress with their ingenuity, authenticity, and beauty", – says the chief director of the National Opera of Ukraine, People's Artist of Ukraine Anatolii Solovianenko (2017, p.5), who has been working fruitfully with the artist for decades.

The purpose of the article is to examine the features of Mariia Levytska's creative work as an aspect of the postmodern reflection of cultural and historical trends during the formation of society's value orientations.

Relevant tasks are defined based on the goal:

- analyse the theoretical and methodological foundations of art research;
- determine the features of Mariia Levytska's creative individual style;
- analyse the creative path of Mariia Levytska as a reflection of the postmodern worldview.

Main research material

The changes taking place in society, which started long before the 20th century, and are associated with a change in the worldview, began to manifest themselves only by the end of the 19th century. The most sensitive indicator of changes in people's worldviews is cultural reinterpretation, which prompted many philosophers to resort to the method of extrapolation and draw a portrait of an individual of the 20th century.

The objective process of convergence of cultures of different peoples – cultural diffusion occurring in the process of globalisation and integration of social development has a natural and historical character. However, by contributing to the rapid exchange of cultural achievements, globalisation prevents the development of diversity in the field of culture and art, the culture of economically and politically powerful countries penetrates and conquers the culture of weaker ones, which harms their identity and diversity. Therefore, it is necessary to carry out a creative search in order to diversify artistic images and meanings, which significantly reflect the postmodern worldview.

The discussion on postmodernism is not limited to the discussion of its philosophical and aesthetic foundations formulated by poststructuralism and post-Freudianism (Virna, 2017). No less relevant are the issues of determining the special features of postmodernism as a cultural phenomenon, its relationship with modern and other styles, its interaction with post-industrial society. The controversy continues around the stylistic features of postmodernism in various types of art with its conscious focus on eclecticism, mosaic, parody understanding of traditions. Postmodernism meant the shift away from extremism and nihilism of the neo-avant-garde, a partial return to traditions, an emphasis on the communicative role of architecture.

Currently, there are a number of interrelated concepts of postmodernism as a cultural phenomenon. The turn from modernism to postmodernism is associated with an epochal change in paradigms, whose world and historical indicators are the replacement of modernist eurocentrism with postmodern global polycentrism, the emergence of a postcolonial, post-imperialist model of the world.

Terminologically understandable postmodernism is often perceived as a new thing that claims to be the current state of culture; in fact, it is organically connected with the oldest foundations of Western culture and is a relevant artistic and philosophical understanding of its fundamental differences. The postmodern idea is inherent in Mariia Levytska's stage artistic images. In her incomparable works, she depicts how the colour, shape, lighting of trees, flowers, and the sky change, vividly emphasising the identity of an individual within the cultural and historical existence of certain people.

In the cultural aspect, postmodernism appears primarily as a concept that makes it possible to distinguish a new period in the development of culture. In political culture, postmodernism means the development of various forms of post-utopian political thought. In philosophy, this is a triumph of post-metaphysics, post-nationalism, and post-empiricism. In ethics, this is the post-humanism of the post-Puritan world, the moral ambivalence of the individual. The representatives of the exact sciences interpret postmodernism as a style of post-neoclassical scientific thinking. Psychologists see it as symptoms of a panic state of society, the eschatological melancholy of the individual. Art studies experts consider postmodernism as a new artistic style, which differs from the neo-avant-garde by returning to beauty as a reality, plot, melody, and harmony.

At the beginning of the 20th century, culture lost its comfortable space, throughout European history, various eclectic formations matured in it. The spiritual foundations of East and West, Asian, African and European cultures are concentrated in one point. Coming into contact with each other, they caused the processes of assimilation of those artistic phenomena that were primarily distinguished by their uniqueness and purity. In the end, there is a growing mixing of different spiritual layers. These phenomena are fully expressed in the art of postmodernism.

The aesthetics of postmodernism, significantly different from the classical ancient-Winkelman, put forward a number of new fundamental provisions; approved a pluralistic aesthetic paradigm, which led to the loosening and internal transformation of the categorical system and the conceptual apparatus of classical aesthetics. Postmodern aesthetics, which goes beyond the boundaries of classical logos, is fundamentally anti-systematic, adogmatic, alien to the cruelty and isolation of conceptual constructions. Its symbols are a labyrinth, and a rhizome.

The aesthetic approach to the conceptual understanding of postmodernism is distinguished by the presence of the signs of hybrid para-aesthetics, a kind of mutation of modernism, which replaced the modernist form, intention, project, hierarchy with the postmodern anti-form, game, randomness, anarchy. Its characteristic features are: deconstruction of the aesthetic subject, transformation of an aesthetic object into an empty shell through the imitation of contrasting artistic styles, dominant among which are hyperrealism, intertextuality, language game, citation (as a method of artistic creativity), uncertainty, the cult of incomprehensibility, errors, inaccuracies, irony, parody, decanonisation of traditional aesthetic values, axiological pluralism, corporeality, shallow and sensual attitude to the world, hedonism, which displaces the category of tragic from the aesthetic sphere, aestheticisation of the ugly, a mixture of genres, high and low, high and mass culture, seriality, and retransmission, focused on mass culture, consumer aesthetics, new technological means of mass communication.

Postmodernism is a special view of the world, a special worldview, characteristic of a person of the new era – the postmodern era. First of all, this is a reflection of the crisis – the crisis of modernity.

Obviously, there are multiple origins of postmodernism. Perhaps the first impulses of postmodernism should be sought in the stylistic manifestations of romanticism. After all, postmodernism has adopted inherent in romanticism the taste for margin-

ality, alogism, the unconscious, the opposition of a creative personality, and insipid everyday life.

In the 19th century, visual art was replaced by scenography, i.e., visual and action art. The creative path of Mariia Levytska, Ukrainian theatre production designer and costume designer, chief artist of the National Opera of Ukraine (since 1989), Honoured Artist of Ukraine (1995), laureate of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine (2003), academician of the National Ukrainian Academy of Arts (since 2017), People's Artist of Ukraine (2006), demonstrates the latest trends and searches for the value meanings of humanity.

The future world-famous artist was born in Kyiv, graduated from the National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine, Faculty of Painting, Department of Scenography under the leadership of an outstanding Ukrainian set designer, founder of the school of scenography, Professor Danylo Lider.

As a production designer and costume designer, she worked at the Oleksandr Dovzhenko National Film Studio. In particular, as a costume designer, she worked with such film directors as Roman Balayan ("The Kiss", 1983), Oleh Fialko ("The Return of the Butterfly", 1982), Mykola Mashchenko ("A Paris Drama", 1983), Hryhorii Kokhan ("Karmeliuk", 1985) and others, and as a production designer-with Mykola Ilinskyi ("A Fantastic Story", 1988).

In her creative work, the artist created the set design and costumes for more than 160 operas, ballets, and dramatic performances in Ukraine, Canada, Slovenia, Poland, Japan. On the stage of the National Opera of Ukraine, she is the author of sets and costumes for such operas as "Cinderella" by G. Rossini, "The Love Potion" by G. Donizetti, "A Zaporozhian Beyond the Danube" by S. Hulak-Artemovsky, "La Gioconda" by A. Ponchielli, "Aleko" by S. Rachmaninoff, "The Love for Three Oranges" by S. Prokofiev, "The Tale of Tsar Saltan" by N. Rimsky-Korsakov, "Mazepa", "The Queen of Spades", "Iolanta" by P. Tchaikovsky, "Manon Lescaut", "Turandot", "La Bohème" by G. Puccini, "Masquerade Ball", "Macbeth", "Don Carlos", "Nabucco" by G. Verdi, as well as ballets, in particular, "Swan Lake", "Sleeping Beauty", "The Nutcracker" by P. Tchaikovsky, "Cinderella" by S. Prokofiev, "Scheherazade" by N. Rimsky-Korsakov, etc. (Ovcherenko, 2021, p.16).

On the dramatic stage, Mariia Levytska's talent was revealed no less fruitfully. The main artist's works in drama theatres include:

- Ivan Franko National Academic Drama Theatre: "Blue Deers" and "Kravtsov" (O. Kolo-miiets, 1975), "The Road from the Black Kingdom" (A. Verbets, 1979);
- Mykhailo Starytsky Khmelnytskyi Regional Academic Music and Drama Theatre: "The Career of Arthuro Ui" (B. Brecht, 1974), "Khanuma" (A. Tsagareli, 1975), "Macbeth" (W. Shakespeare, 1976);
- Lesya Ukrainka National Academic Theatre of Russian Drama: "Hope" (Yu. Shcherbak, 1978), "The Young Years of King Louis XIV" (A. Dumas-father, 1993), "The Story of One Passion" (according to H. James, 1994), "The School for Scandal" (R. Sheridan, 1995), "Teibele and Her Demon" (I. Bashevis Singer and E. Friedman, 1996), "Autumn Violins" (I. Surguchov, 1997), "The Cabinet Minister's Wife" (B. Nušić, 2001), "Captive of Passions" ("The Stone Lord") (Lesya Ukrainka, 2002), "One Hundred and Fifth Page about Love" (stage composition by M. Reznikovych, 2010), "Freeloader" (I. Turgenev, 2013);

- M. L. Kropyvnytskyi Kirovohrad Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theatre¹: "Khanuma" (A. Tsagareli, 1976);
- P. K. Saksahanskyi Kyiv Academic Regional Music and Drama Theatre (Bila Tserkva): "Chasing Two Hares" (M. Starytsky, 1978);
- Donetsk National Academic Music and Drama Theatre: "Don Juan" (J.-B. Moliere, 1978);
- Dnipropetrovsk Academic Youth Theatre: "The Snow Queen" (H.-C. Andersen, 1980);
- Kyiv Academic Drama Theatre on Podil: "I am Kyiv" (V. Korotych, 1980);
- Maxim Gorky Crimean Academic Russian Drama Theatre (Simferopol): "Vanity" (I. Karpenko-Kary, 1981), "Three Sisters" (A. Chekhov, 1981), "The Master and Margarita" (according to M. Bulgakov, 1981), "The Reviser" (N. Gogol, 1983);
- Kyiv Academic Young Theatre²: "The Constant Prince" (P. Calderon), "The Tale of Igor's Campaign" (1982);
- Mariia Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theatre (Lviv): "The Forest Song" (Lesya Ukrainka, 1983);
- T. H. Shevchenko Volyn Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theatre (Lutsk) (1983): "Don Juan" (J.-B. Moliere, 1983);
- A. Zholdak's enterprise: "Carmen" (based on P. Merimee, 1997);
- Juliusz Słowacki Theatre (Poland, Krakow): "Blue Deers" (O. Kolomiets, 1975);
- Municipal Theatre (Israel, Haifa): "Tebele and Her Demon" (I. Bashevis Singer and E. Friedman, 1997) (Levytska, 2017, pp. 236-237).

Based on the list of the main works of Mariia Levytska, there are three vectors: opera and ballet stage activities, work on dramatic performances, cinematography. If at the beginning of her career (in the 1970s and 1980s) the artist embodied her creative ideas mainly in dramatic productions and carried out searches in the field of cinema and television, then in the future she moved away from cinematography, focusing on musical performances, mainly on productions at the National Opera of Ukraine and on dramatic works, in particular on cooperation with the Lesya Ukrainka National Academic Theatre of Russian Drama (now the Lesya Ukrainka National Academic Drama Theatre).

The work of Mariia Levytska reflects the meaning of the new world, where social interaction is depicted by costumes, social roles, and behaviour. Her creative individual style can be traced in the combination of aesthetics, practicality, the use of the latest technologies, and the search for ideal relationships, which clearly demonstrate the postmodern perception of the world and form new value orientations in society (Levytska, 2017). Mariia Levytska is a unique artistic personality. Her method is a creative work with a brush in her hands, almost without using the latest achievements of scientific and technological progress. "Mariia Levytska is one of those rare Masters who still paint with a brush, filling works with their talent, and do not work in ready-made computer programmes, using mechanical and mathematical calculations", – says A. Solovianenko (2017, p.5). The artist's creativity takes place in direct cooperation

¹ Today it is the Kropyvnytskyi Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theatre named after M. Kropyvnytskyi.

² Today it is the Kyiv National Academic Young Theatre.

with musicians, vocalists, choreographers, actors, directors – representatives of other types of arts. In order to enable the audience to fully perceive the stage work, which was created by many artists, the artist puts a great deal of effort. "Thus, – Levytska's colleague emphasises, – Mariia Serhiivna also has a remarkable talent as an organiser" (Solovianenko, 2017, p.5).

For M. Levytska, the stage costume is the artist's ability to speak from the stage in the language of drama, where each element of the outfit is an integral part of the character, closely related to his characteristics, as well as to changes in mood or behaviour in the performance. Costumes by M. Levytska are created manually and often using unique sewing techniques (Ovcherenko, 2021, p.16).

Mariia Levytska chose the path of creative realisation, which is difficult to overestimate, but it highlights the search for a new meaning, which is a vivid example of the postmodern worldview.

The scientific novelty is due to the priority of the analysis of history, theory of scenography, and cultural studies. For the first time, the features of the author's creative style as a manifestation of the postmodern worldview are determined, in particular, the work of Mariia Levytska, scenographic and costume images in the context of the general cultural trends of the time are examined.

Conclusions

The study has been carried out to determine the features of the artist Mariia Levytska's creative path as a search for a new meaning of being and a reflection of the postmodern worldview. The main theoretical principles of using innovative methods as an effective technology for creating new artistic images have been analysed.

In postmodern culture, everything is transient, and there are no such issues that would unite generations into a single human race. The image of humanity, which is constantly striving to understand the meaning of truth, goodness, and beauty, was replaced by the image of "generations" that do not come close to anything but simply replace each other according to the laws of evolution. The boundaries between art, religion, science, and philosophy are blurring. In this sense, postmodernism is a cultural orientation towards deconstruction, decentering, demystification, scattering, interruption, dispersion, disagreement. Postmodernism as a culture is a purely quantitative phenomenon: physical increase, growth of being, "revolt of the masses". In science, as in art, absolute truth cannot dominate.

Summarising the theoretical foundations of scientific works on the given topic, as well as research methods and materials, it has been determined that the work of Mariia Levytska is the main factor in the value and meaningful representation of postmodernism in modern life.

The prospect of future research is the analysis of stage images of the artist, the combination of different types of the author's art to achieve catharsis in the conditions of postmodern representation; its materials can be applied in the artistic practice of domestic theatres, as well as in the process of learning in institutions of higher education during the study of the history of domestic scenography, in particular modern, the history of Ukrainian theatre, the history of Ukrainian artistic culture.

REFERENCES

- Fairclough, N., 2001. *Language and Power*. 2nd ed. London: Longman.
- Gygli, S., Haelg, F., Potrafke, N. and Sturm, J., 2019. The KOF Globalisation Index - revisited. *The Review of International Organisations*, [online] 14, pp.543-574. Available at: <<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s11558-019-09344-2.pdf>> [Accessed 10 May 2022].
- Imel, S., 1998. Transformative Learning in Adulthood. *ERIC Digest No. 200*. Washington: Office of Educational Research and Improvement. [online] Available at: <https://www.academia.edu/25166095/Transformative_Learning_in_Adulthood> [Accessed 18 May 2022].
- Iudova-Romanova, K., 2016. Olfaktorna synesteziiia v stsenichnomu mystetstvi [Olfactory synesthesia in stage art]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 19, pp.29-36.
- Iudova-Romanova, K. V. 2017. Pnevmatychni zasoby konstruiuvannia stsenichnoho prostoru [Pneumatic tools for designing stage space]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriiv kultury i mystetstv*, 4, pp.242-247.
- Jencks, C., 1977. *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli. [online] Available at: <<https://www.semanticscholar.org/paper/The-language-of-post-modern-architecture-Jencks/0e756c8456d2da59b9fa100932c5f084e9986e89>> [Accessed 10 May 2022]
- Laclau, E., 1995. Discourse. In: *A Companion to Contemporary Political Philosophy*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp.541-547 [online] Available at: <<https://eltondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2016/04/Robert-E--Goodin-Philip-Pettit-Thomas-W--Pogge-A-Companion-to-Contemporary-Political-Philosophy-2-Volume-Set-Blackwell-Companions-to-Philosophy-2007.pdf>> [Accessed 18 May 2022].
- Levytska, M.S., 2017. *Muzy i muzyka moho teatru* [Muses and music of my theatre]. Kyiv: Lybid.
- Meyer, M. and Wodak, R., 2001. *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: SAGE Publications Ltd, p.200 [online] Available at: <https://www.fib.unair.ac.id/jdownloads/Materi%20Kuliah/Magister%20Kajian%20Sastra%20dan%20Budaya/Analisis%20Wacana/methods_of_critical_discourse_analysis_ruth_wodak_and_michael_meyer_sage_publications_2001.pdf> [Accessed 18 May 2022].
- Ovcherenko, E., 2021. Teatralna palitra Marii Levytskoi [Theatrical palette of Mariia Levytska]. *Slovo Prosvity*, [online] 40, p.16. Available at: <<http://slovoprosvity.org/wp-content/uploads/2021/10/40-1144-7-13-zhovtnia-2021.pdf>> [Accessed 18 May 2022].
- Pannwitz, R., 1917. *Die Krisis der europäischen Kultur*. Nürenberg: H. Carl.
- Solovianenko, A., 2017. [Peredmova] [Foreword]. In: Levytska M.S. *Muzy i muzyka moho teatru* [Muses and music of my theatre]. Kyiv: Lybid, p.5.
- Virna, Zh.P., 2017. Hubrystychna determinatsiia strukturnoi orhanizatsii emotsiinoho intelektu osobystosti [Hubristic determination of the structural organisation of the emotional intelligence of an individual]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho univertyetu im. V.O. Sukhomlynskoho. Psykholohichni nauky*, [online] 2 (18), pp.17-21. Available at: <<http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/psihol-visnik-18-2017-5.pdf>> [Accessed 18 May 2022].

ТВОРЧИЙ СТИЛЬ МАРІЇ ЛЕВИТСЬКОЇ ЯК ПРОЯВ ПОСТМОДЕРНОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ

Катерина Чепура^{1а}, Ганна Сухомлин^{2а}, Таїсія Хвостова^{3а}

¹ e-mail: Velyka@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1487-2478

² e-mail: hanna.sukhomlyn@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4113-4449

³ e-mail: taisija077@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5773-2347

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета статті – визначити особливості формування постмодерного світосприйняття на прикладі творчого стилю М. Левитської, дослідити характерні чинники формування творчого індивідуального стилю автора. **Методологія.** Для ефективного дослідження використано методи системного аналізу наукових праць окресленої в статті проблеми, а також методи аналізу та синтезу й узагальнення (для визначення результатів дослідження та систематизації структурних компонентів досліджуваної проблеми). Як методологічна основа дослідження використані філософські (діалектичний), загальнотеоретичні, (гносеологічний, структурно-функціональний), спеціальні (порівняльно-правовий, індуктивний) і міжгалузеві методи наукового пізнання (історичний, аналітичний), застосування яких базується на системному підході. **Наукова новизна.** Запропоновано авторське дослідження, яке полягає в з'ясуванні поняття «творчий стиль автора». У статті висвітлено особливості постмодерного світосприйняття як аспекту культурного розвитку. Установлено, що постмодерний стиль формується в процесі розвитку культури сьогодення та з урахуванням інтенсивного розвитку інформаційно-комунікаційних технологій. На основі теоретико-методологічного аналізу розглянуто суттєві ознаки мистецтва, а також науково-методологічні підходи, які сприяють формуванню нових ціннісних орієнтацій; визначено особливості формування творчого стилю. У статті висвітлено основні категоріальні ознаки формування постмодерного світосприйняття на прикладі творчості М. Левитської. Визначено поняття «творчий шлях автора», «індивідуальний стиль», досліджено чинники впливу на творчу діяльність художниці. Обґрунтовано доцільність проведення аналізу сучасних тенденцій образотворчого мистецтва для досягнення мети. Актуальність дослідження зумовлена потребою у відродженні мистецької спадщини як чинника ідентифікації людини чи народу. **Висновки.** Дослідження стало основою для конкретизації сутності постмодерного мистецтва, формування основних понять, що висвітлюють проблему. Визначено особливості постмодерного світосприйняття, що відображено в театральному мистецтві. Представлені дослідження не вичерпують усієї суті та потребують подальшого вивчення окремих аспектів.

Ключові слова: індивідуальний стиль автора; ціннісні орієнтації; культурна спадщина; основи світогляду; Марія Левитська



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

DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527
УДК 792.071.2.027:[792.2:792.054(477.411)]

НОВА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИКИ: ВИСТАВИ ІВАНА УРИВСЬКОГО НА КАМЕРНИХ СЦЕНАХ КИЄВА

Тетяна Бойко^{1а}, Марина Татаренко^{2а}

¹ кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник;
e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² кандидат педагогічних наук, доцент;
e-mail: marina-lada-2012@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6838-3560

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – висвітлити особливості нової парадигми української класики та проаналізувати концепти І. Уривського у виставах «Украдене щастя» (2016) і «Лимерівна» (2019) на камерних сценах Києва. **Методологія дослідження** спирається на такі загальнонаукові методи, як аналітичний (для осмислення естетико-художніх орієнтирів сучасного театрального процесу та розуміння етапів формування нової парадигми української класики), історико-порівняльний (для визначення особливостей режисерських концептів Івана Уривського в ретроспективі вітчизняного театру), феноменологічний (для розкриття специфіки режисури І. Уривського й окреслення її оригінальних рис і творчих прийомів). **Наукова новизна** цієї статті полягає в введінні до наукового обігу частини режисерського доробку Івана Уривського, в аналізі специфіки та жанрово-стилістичних особливостей його вистав на камерній сцені. **Висновки.** Мистецька діяльність режисера Івана Уривського базується на засадах креативності, інтелектуалізму й домінантного інтересу до текстів класичної драматургії. Пошук символів історичного часопростору п'єс та умотивування їх до фантазійної реальності стають головним концептом вистав «Украдене щастя» (Івана Франка) та «Лимерівна» (Панаса Мирного). У цих виставах режисер працює з природними матеріалами (або їх майстерною імітацією) і предметною сценографією, приділяє велику увагу пластичній роботі акторів та світло-шумовим ефектам створення атмосфери сценічної дії. Його презентація сценічної класики не заперечує традиційних змістів, а навпаки поглиблює й збагачує їх образну лексику. Молодий режисер розробляє власні версії як сублимацію етнографічно-фольклорного колориту й універсальності сюжетних колізій.

Ключові слова: українська класика; авторська режисура; метафоричний театр; символ; звукова партитура

Постановка проблеми

На сучасному етапі постановка класичних текстів слугує певним екзаменом для всіх учасників творчої взаємодії, зокрема режисерів, акторів, сценографів,

композиторів, допоміжних цехів і глядачів. З огляду на це сучасні режисери дедалі частіше прагнуть ретранслювати злободенні явища або у світлі глобалізаційних тенденцій уніфікувати, «знекровити» класичні тексти, позбавити їх історичного періоду, місць дії, національних чи вікових ознак тощо. Утім серед радикальних формотворчих пошуків сучасної сцени часом артикулюються нові концепти (символи, метафори, предметний світ тощо), які не конфліктують з традиційним класичним доробком, а навпаки поглиблюють його змісти та збагачують образну лексику. Означені творчі імперативи репрезентовані в практиці молодого режисера Івана Уривського, мистецька діяльність якого ще не має належного наукового осмислення й теоретичного узагальнення. Зважаючи на ці потреби, визначено **мету статті** – висвітлити особливості нової парадигми української класики та проаналізувати концепти І. Уривського у виставах «Украдене щастя» (2016) і «Лимерівна» (2019) на камерних сценах столиці.

Для досягнення поставленої мети застосовано загальнонаукові методи: аналітичний (для осмислення естетико-художніх орієнтирів сучасного театрального процесу та розуміння етапів формування нової парадигми української класики), історико-порівняльний (для визначення особливостей режисерських концептів Івана Уривського в ретроспективі вітчизняного театру), феноменологічний (для розкриття специфіки режисури І. Уривського й окреслення її оригінальних рис і творчих прийомів).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналіз вистав за класичними творами української драматургії впродовж останніх десятиліть здійснювали провідні вітчизняні театрознавці С. Васильєв, О. Вергеліс, Г. Веселовська, М. Гринишина, В. Заболотна, Н. Корнієнко, А. Липківська, В. Фіалко та інші. Для історико-порівняльного аналізу режисерських версій Івана Уривського та знакових вистав вітчизняного театру стали корисними статті Анни Липківської («І.Франко. "Украдене щастя"» (2012)) та Неллі Корнієнко («Пошуковий театр: 1980–1990 роки» (2003)). Для визначення етапів формування нової парадигми української класики стала в пригоді стаття А. Липківської «Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму "молодого" театру рубежу 1980-х – 1990-х – до демократичних цінностей сьогодення» (2006). Цінною для осмислення шляхів еволюції вітчизняної режисури виявилася стаття Валентини Заболотної «Театральні сновидіння на межі століть: український театр на межі ХХ–ХХІ ст.» (2000), яка розширила горизонти наших компетенцій.

Аналізуючи в новій парадигмі української класики вистави «Украдене щастя» (2016) і «Лимерівна» (2019) Івана Уривського на камерних сценах Києва, варто звернути увагу насамперед на рецензії преси та інтернет-ресурсів, де театральні критики О. Стельмашевська, Д. Кашперська, І. Бабенко й інші фіксують перші враження від побачених вистав. Для написання цієї статті стали в пригоді публікації інтернет-порталів Протеатр, ZN.UA (газета «Дзеркало тижня»), газети «День», «Україна молода» тощо.

Утім актуального наукового осмислення творчості І. Уривського на сторінках фахових видань досі немає. Відтак актуальність теми зумовлена потребами су-

часної театрознавчої науки в осмисленні процесів новітньої інтерпретації української класики провідними режисерами. Водночас запропоноване дослідження може бути одним із сегментів ґрунтовної розвідки про творчість заслуженого артиста України Івана Уривського.

Виклад основного матеріалу

У ретроспективі вітчизняного театрознавства час від часу постає питання актуальності й нового прочитання класичних текстів української драматургії. Зрозуміло, що на порядку денному зазвичай стоять нові інтерпретації п'єс фундаторів українського професійного театру (І. Котляревського, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, І. Франка та інших), модерних п'єс початку ХХ століття (В. Винниченка, Лесі Українки), репрезентативних п'єс радянської доби (М. Куліша, О. Корнійчука), творів видатних прозаїків (В. Стефаника, М. Коцюбинського, І. Нечуя-Левицького) й багатьох інших. Цей літературний арсенал лежить в основі багаторічного формування української сценічної класики, тобто тих вистав, які були естетико-художнім і світоглядним люстром свого часу й історичного періоду. Імена, долі, творчі реформи, гучні перемоги, карколомні фіаско, політичні події – усе це разом проходило крізь призму національної класики, висвітлюючи на мапі вітчизняної культури найяскравіші фрагменти мистецьких процесів.

За доби незалежності України ціннісні орієнтири й естетико-художні параметри постановок за національною класикою досить часто дрейфували або в бік побутового осучаснення, або в бік деструктивних режисерських тлумачень, алюзій, «сновидінь», «реінкарнацій» і багатьох інших форм творчого вияву. І хоча режисерська свобода тоді, на думку А. Липківської (2006, с.928), стала «значно вільнішою від сліпого пієтету перед авторським словом», прийоми осучаснення були одними з магістральних у роботі режисерів з класичними текстами. У статті «Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру» зазначено:

«Показовою у цьому контексті може бути, приміром, вистава "За двома зайцями" М. Старицького у постановці Сергія Данченка 2000 року. Ця вистава зазнала стриманих відгуків критиків та гарячої глядацької прихильності. Адже режисер вивів на сцену реальних людей: перекупок, підприємців, ділків, молодиків у малинових піджаках, а метафорою тогочасних реалій стала картата сумка-баул, в якій торговці ввозили товари з-за кордону. Економічна криза, що охопила різні сфери життєдіяльності українців була індикатором режисерського бачення. У цих умовах й шукали власної вдачі Проня Прокопівна (П. Лазова) і Свирид Голохвостий (А. Гнатюк)». (Бойко та Татаренко, 2021, с.131-132)

Зокрема, про це свідчить історія багатьох утілень тієї ж таки п'єси «За двома зайцями» М. Старицького: від березільського інваріанта Василя Василька 1925 року, де, скажімо, Проня була студійкою курсів політграмоти, до версії «київської лівобережки» – вистави «ГолохвастOFF» (реж. А. Осмолівська, 2019), де Голохвостий-Кукурук поставав в образі брутального крутія. У зовнішньому вигляді та поведінці героїв класичних п'єс глядачі зазвичай упізнають знайомих типажів і зчитують соціокультурні тенденції. Саме в цьому руслі якнайкраще про-

стежуємо динаміку формотворчих процесів національної сценічної класики від побутового осучаснення до метафоричних і символічних концептів твору.

На сучасному етапі динаміка формальних і концептуальних пошуків увиразнена в практиці багатьох сучасних режисерів та відбиває сутність нової парадигми української класики. На засадах креативності, інтелектуалізму й тонкого препарування відомих сюжетів базується творчість молодого режисера Івана Уривського, випускника Київського національного університету культури і мистецтв (майстерня Ніни Гусакової). Актуальний перелік його постановок у репертуарі столичних театрів свідчить про націєцентричний вектор творчості. Митець певним чином зібрав найкращі твори національної драматургії, такі як «Украдене щастя» Івана Франка, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Камінний господар» Лесі Українки, «Безталанна» Івана Карпенка-Карого. Постановки І. Уривського за цими творами дуже різні, не схожі одна на одну, концентровані й глибокі, сучасні й архаїчні водночас. Зокрема, увагу цієї статті зосереджено на виставах, реалізованих на камерних сценах.

Звернення режисерів різних поколінь і формацій до драми І. Франка «Украдене щастя» свідчить про її винятковість з-поміж інших українських п'єс, насамперед завдяки лаконічності сюжету й універсальності філософської та життєвої глибини. Франкова п'єса стала стимулом для взірцевих вистав формотворчого плектива національного театру в режисурі К. Підвиосоцького (Кам'янка-Струмилова, 1894), І. Карпенка-Карого (Київ, 1904), Й. Стадника (Львів, 1912), М. Садовського (Київ, 1912), Г. Юри (Київ, 1940), С. Данченка (Львів, 1976; Київ, 1979), І. Бориса (Харків, 1992), І. Волицької (Львів, 1998), А. Канцедайла (Дніпропетровськ, 2000), Д. Богомазова (Одеса, 2002), А. Білоуса (Київ, 2004) тощо.

Нині до цього поважного переліку можна додати й ім'я Івана Уривського, який випустив «Украдене щастя» на кону Київського академічного театру «Золоті ворота» у травні 2016 року. Режисер змодельював перипетії відомого «любовного трикутника» у жанрі пластичної драми (хореограф Павло Івлюшкін), де кожен персонаж разом з психологічною глибиною великої людської трагедії несе спокутування власних гріхів і страху в конфігураціях ламаних рухів й тілесної експресії. Виникає відчуття, що молодий режисер узяв усе найкраще з напрацьованих видатних попередників й подав власну версію як сублимацію етнографічно-фольклорного колориту, символіки предметного світу, мелодраматичної вишуканої традиції та універсальності сюжетних колізій. Дію цієї оповіді режисер помістив до класичного чорного кабінету сцени, сфокусувавши увагу на взаєминах лише головних героїв. Темний і дещо містичний акустичний простір сцени заповнюють фольклорні мелодії, які переносять глядацьку уяву до бойківського краю – історичного осердя сюжетної канви. Упродовж вистави на сцені присутні лише декілька предметів побутового вжитку: скриня, прядка, лавки, ночви, відра, які повсякчас трансформуються на інші необхідні речі, такі як піч, ліжко, стіл тощо. Особливо захоплює режисерська витівка з кількома парами чобіт, які в руках Миколи перетворюються на уявних співрозмовників-сусідів. Микола й Анна одягнені в полотняні сорочки з фрагментами етнічних орнаментів, Михайло в службових шатах жандарма. От і весь антураж. Утім ця вистава захоплює не зовнішньою метафорикою, а внутрішніми пориваннями героїв, віталь-

ною енергією виконавців. Саме тому в глядацькому залі панує абсолютна тиша, скута путами емоційної напруги між героями. Цю напругу протягом дії підсилює світло-шумова партитура вистави, керована психологічними обертонами виконавського тріо: у найбільш емоційних епізодах світло спалахує, а коли напруга спадає, сцену ніби огортає затінена полуда.

Делікатність режисерського поводження з текстом п'єси, обережні натяки на часопросторове й історичне минуле виявляються в завершеній формі завдяки філігранним акторським роботам. У цьому фантазійному світі діють зовсім молоді герої-ровесники, які ще не втратили пристрасного запалу та сексуальної енергії. Саме тому Михайло й Анна – нещасні закохані, які, усвідомлюючи неминучість розплати, йдуть до власної провини наосліп. Акторка Анастасія Салата малює образ головної героїні чуттєвими барвами, привабливо й цнотливо водночас. Її візаві Богдана Шуманська (грає у другому складі) так само приваблива й щира, але додає до загального звучання надривних тужливих нот. Цементує певні сентименти вистави доволі раціональний образ Михайла, який створив Андрій Поліщук у дусі інтелігентного службовця, людини честі та порядку. Очевидно, що першу скрипку в цьому тріо виконавців грає Дмитро Олійник, який створив непересічний образ Миколи – не кволого пристаркуватого тюхтія, яким його часто-густо трактують у виставах, а наївного щиросердного молодика, що прагне поборотися за своє щастя.

Цей момент робить розташування сил у конфлікті врівноваженим, бо протистояння Михайла й Миколи стає по-справжньому конкурентним. Хоча вони – персонажі однієї «людської комедії», які в масках Арлекіна та П'єро б'ються на смерть за прихильність Коломбіни. Утім ця алюзія універсальності любовних трикутників одразу ж розбивається об міцну національну колористику, що проявляється в характері та поведінці Миколи. Однією з цих барв, безперечно, є мова актора, його вміння подати діалектну говірку так, що її мелодика, ніби оповита архаїчним серпанком, заворожує, а щирість виконання спонукає до катарсичного співпереживання героєві, бажання врятувати його. Хоча співпереживання виникає до всієї трійці персонажів, бо ніхто з них не заслуговував осоруги чи глузу, а лише порятунку кинутих на поталу долі сердець.

Загалом режисерська версія І. Уривського на сцені «Золотих воріт» вийшла доволі інтимною, концентрованою на вістрі конфліктної ситуації твору, позбавленою соціополітичних нашарувань. Цей підхід лежить у річищі новітніх тенденцій вітчизняної сцени, що, на думку А. Липківської (2012, с.458), «особливо виразно виявляються у тих випадках, коли режисери звертаються до текстів знакових, з багатою сценічною долею». Крім того, ця версія перегукується з камерними виставами Ірини Волицької (1998) та Андрія Білоуса (2002), де так само режисерська увага сфокусована лише на взаєминах головних героїв. Це порівняння тут не випадкове, адже згадані вистави, що досі присутні на афішах Творчої майстерні «Театр у кошику» та Київського академічного молодого театру, уже ввійшли до поважних видань з історії вітчизняного театру та здобули гарну славу в контексті модерного прочитання класики.

Ірина Волицька занурилася до Франкового тексту з властивою їй науковою допитливістю, вибудувавши «містерію пристрасі» (за Н. Корнієнко) з архетипної

символіки п'єси: музичної – «Пісні про шандаря»; пластичної – хореографічних елементів аркана; смислової – поетики бойківських ритуалів тощо. «У виставі сильний чуттєвий, ліричний горизонт. Тут ніхто не винен. Всі люблять. Фатум, рок тут ніби "згадано" через ресурси грецької трагедії», – зазначено в статті «Пошуковий театр: 1980–1990 роки» (Корнієнко, 2003, с.345). Натомість А. Білоус надав політичного обрамлення «Украденому щастю» й перемістив героїв п'єси у вир карколомних подій кінця 1930-х рр. У нього Михайло – службовець НКВС, який має прийти вночі по Миколу, представника національно свідомої інтелігенції, але випадково натрапляє на знайоме подружжя. Увесь антураж вистави стилізований в історичному ключі того часу: одяг, меблі, книжки, предмети побуту вказують на міське середовище радянського періоду. І лише славнозвісна «Мелодія» Мирослава Скорика, яка послугувала цій виставі музичним тлом, указує на український контекст і розгортає тему трагічного кохання й свідомого політичного вибору. Щодо цього А. Липківська зазначає:

«Очевидно, що в цій версії Анна не лише "при надії", але й втрачає її, і це вкрай загострює психологічний стан персонажів і позбавляє сюжет бодай якоїсь перспективи продовження життя, що її можна, при бажанні, "витягнути" з п'єси. В інтерпретації Білоуса історичний глухий кут, в якому опинилися персонажі, є ще і їхнім персональним "пеклом" – і навпаки». (Липківська, 2012, с.462)

Серед репрезентативних метафоричних версій І. Волицької та А. Білоуса, реалізованих у камерному форматі, вистава «Украдене щастя» І. Уривського здобула заслужене визнання. Гучний культурно-мистецький резонанс, відгуки фахової спільноти та нагороди фестивалів, безперечно, стимулювали режисера розвиватися й далі в царині національної класики.

Невдовзі тема украденого щастя (уже Наталки й Василя) вибухнула новими барвами у виставі «Лимерівна» (за п'єсою Панаса Мирного) у режисерському дебюті Івана Уривського на камерній сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Прем'єра «Лимерівни», що відбулася 6 червня 2019 року, згодом стала для вітчизняного театрального простору прецедентом тотального успіху: добірка винятково позитивних рецензій, обговорення в соцмережах, глядацький ажіотаж, переможні позиції мистецьких премій, участь в авторитетних зарубіжних фестивалях тощо. Цей успіх важливий не тільки для режисера, а й для реноме першої сцени країни, «де українська класика відкриває свої приховані ресурси й дістає друге дихання. Образне мислення Уривського, його фірмовий кодований театр – винахідливий, інколи парадоксальний, багатий і яскравий – дуже пасує живому, насиченому, об'ємному, емоційному тексту й стилю Панаса Мирного» (Стельмашевська, 2019). Тобто саме тому стилю, що карбувався в робітні славетних корифеїв і довгі роки тримав оборону модерного наступу, метафоричного прочитання й гротескного виконання, чим атакували творці цієї вистави.

В історичному аспекті, крім того, що роль Наталки була написана 1883 року спеціально для Марії Заньковецької, яка напрочуд правдиво відтворювала сцени смерті молодих героїнь, важливим є і таке: це була перша українська п'єса, де героїня свідомо чинить самогубство, демонструючи гідність і право власного

вибору, який «не може керуватися ні материнськими нібито добрими намірами, ні тим більше підлістю і підступністю інших» (Самченко, 2019). По суті, «Лимерівна» стала першою народною трагедією, закутою в обладунки драми, але ніяк не мелодрамою, як її охрестили сучасні рецензенти. Адже між рядків у ній можна прочитати і гамлетівську сентенцію «бути чи не бути?», і «промінь світла у темному царстві» (за М. Добролюбовим), і відгомін ідей тогочасних жінок-емансіпе.

У виставі саме ця проблема вже не виходить на перший план і не зазнає моралізаторського вербального втілення: у режисерських візіях І. Уривського вона виражена низкою архаїчних символів, зооморфних мотивів, екокультурою предметного світу. Увесь цей фантазмагорійний сценічний «бенкет» франківців «сприймається на запах, на дотик, на форму і рух. У мінімалізмі темного сценічного простору лише снопи з сіном. Сухе неживе домінує не тільки над простором дії, але і над душами певних героїв, стає не просто частиною реквізиту та декорацій, а повноправною дійовою особою вистави» (Кашперська, 2019). Конструкції зі снопів сіна весь час трансформуються, указують не тільки на місця дії, а й набувають метафоричної присутності за пазухами, у горлах, а головне, у головах більшості персонажів. Із цього приводу в рецензії на виставу Д. Кашперська наголошує:

«Сіно буде позбавляти слова, опиняючись межі зубів Кнура (Мітя Рибалевський), Оришки (Ксенія Баша) і Марусі (Христина Федорак), й буквально володіти ними зсередини. Воно та частина їхнього єства, якої зась позбутись, як не витягай із себе. Ці снопи – найцінніше багатство і тягар, за яке так відчайдушно чіпляється п'яна Лимериха в домі у Шкандибихи (Олена Хохлаткіна). Ця суха трава врешті те, що виймає все живе з людини, перетворюючи її на опудало». (Кашперська, 2019)

Сценографічне рішення Петра Богомазова доволі амбівалентне: з одного боку, використано елементи національного етнографічного арсеналу (одяг з домотканого полотна, головні убори, іграшки-свистульки тощо), з іншого – у цих картинах світу мимоволі виринають персонажі полотен Босха чи брейгелівського кола, де люди ніби й не люди, а деформовані істоти, чуперадла. Саме такими істотами-масками з тонованим обличчям і викривленими рисами постають герої української п'єси: заручник матеріної волі, інфантильний і химерний Карпо (Д. Чернов), цинічний Кнур (Д. Рибалевський), навіжена Лимериха (Н. Корпан), деспотична Шкандибиха (О. Хохлаткіна) й інші. Живими істотами «цього трагічного вертепу, старовинного, солом'яного» (Бабенко, 2019), є лише лебедина пара – Наталка (Г. Снігур-Храмцова) і Василь (П. Шпегун). Чисті думки й натхненні прагнення закоханих підкреслено тонкою психологічною лінією акторського виконання, яке контрастує з карикатурно-гротесковими образами оточення, їх ламаною пластикою та механічними рухами (хореограф П. Івлюшкін). Утім саме такою солом'яною лялькою постає Наталка серед своїх кривдників у фіналі вистави, після того як її душа вилітає пташкою з роз'ятраеного непокою тіла.

Серед виконавців цієї вистави – актори різних поколінь, досвіду й школи, об'єднані виконавським симбіозом психологічного (перевтілення) й ігрового театру (перетворення). Таке розташування сил у межах режисерського задуму Іва-

на Уривського значною мірою репрезентує український акторський генотип, що всотував філософію серця (кордоцентризм), основи психологічного занурення й ігрову природу «розумної арлекінади» тощо. Цей аспект важливий не тільки для сучасної режисерської лексики втілення класичних творів, а й для набуття нової якості виконання серед акторів-франківців, а отже, для оновлення естетико-художніх координат національної класики в цілому.

Наукова новизна полягає в уведенні до наукового обігу частини режисерського доробку Івана Уривського, в аналізі специфіки та жанрово-стилістичних особливостей його вистав на камерній сцені.

Висновки

Мистецька діяльність режисера Івана Уривського базується на засадах креативності, інтелектуалізму й домінуючого інтересу до текстів класичної драматургії. Його постановки викликають широкий резонанс серед фахівців театру й творчої молоді як прецеденти непересічного трактування відомих сюжетів. Пошук символів історичного часопростору п'єс й умотивування їх до фантазійної реальності стають головним концептом вистав «Украдене щастя» І. Франка та «Лимерівна» Панаса Мирного, реалізованих на камерних сценах Києва. У цих виставах режисер працює з природними матеріалами та предметною сценографією, приділяє велику увагу пластичній роботі акторів і світло-шумовим ефектам створення атмосфери сценічної дії. Його презентація сценічної класики не заперечує традиційних змістів, а навпаки поглиблює й збагачує їх образну лексику. Молодий режисер розробляє власні версії як сублимацію етнографічно-фольклорного колориту, символіки предметного світу й універсальності сюжетних колізій. Вплив режисури І. Уривського на актуальні формотворчі процеси вітчизняного театру очевидний. Цей факт спонукає до подальших теоретичних узагальнень його режисерської практики й аналізу постановок на основних сценах київських театрів 2020–2021 рр. А відтак окреслені в цій статті вектори є важливими для майбутніх досліджень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бабенко, І., 2019. Люди з... соломи. на Камерній сцені Національного театру ім. І. Франка з'явилася «Лимерівна». *День*, [online] 13 червня. Доступно: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lyudy-z-solomu>> [Дата звернення 31 січня 2022].
- Бойко, Т. та Татаренко, М., 2021. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 44, с.127-134.
- Заболотна, В., 2000. Театральні сновидіння на межі століть : український театр на межі ХХ-ХХІ ст. *Український театр*, 1-2, с.2-5.
- Кашперська, Д., 2019. Опудало свободи. Прем'єра «Лимерівна» Івана Уривського. Національний театр Франка. *Протеатр*, [online] 06 червня. Доступно: <<https://newsproteatr.blogspot.com/2019/06/>> [Дата звернення 31 січня 2022].
- Корнієнко, Н., 2003. Пошуковий театр: 1980–1990 роки. В: *Український театр ХХ століття*. Київ: ЛДЛ, с.342-365.

- Липківська, А., 2006. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х –1990-х – до демократичних цінностей сьогодення. В: *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія, с.889-934.
- Липківська, А., 2012. І. Франко. «Украдене щастя». В: *Український театр ХХ століття: Антологія вистав*. Київ: Фенікс, с.458-465.
- Самченко, В., 2019. Люди і трансформери: на сцені театру Франка показують осучаснену І. Уривським «Лимерівну». *Україна молода*, [online] 26 червня. Доступно: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3474/164/134645/>> [Дата звернення 31 січня 2022].
- Стельмашевська, О., 2019. Засяяв день таємними знаками. *ZN.UA*, [online] 07 червня. Доступно: <https://zn.ua/ukr/ART/zasyayav-den-tayemnimi-znakami-313794_.html> [Дата звернення 31 січня 2022].

REFERENCES

- Babenko, I., 2019. Liudy z... solomy. na Kamernii stseni Natsionalnoho teatru im. I. Franka zivylasia "Lymerivna" [People of ... straw. "Lymerivna" appeared on the Chamber Stage of the I. Franko National Theatre]. *Den*, [online] 13 June. Available at: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lyudy-z-solomy>> [Accessed 31 January 2022].
- Boiko, T. and Tatarenko, M., 2021. Narodna maska v istoryko-kulturnykh realiakh ukrainskoho teatru [Folk mask in the historical and cultural realities of Ukrainian theatre]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 44, pp.127-134.
- Kashperska, D., 2019. Opudalo svobody. Premiera "Lymerivna" Ivana Uryvskoho. Natsionalnyi teatr Franka [Scarecrow of freedom. Premiere of Ivan Uryvskiy's "Lymerivna". I. Franco National Theatre]. *Proteatr*, [online] 06 June. Available at: <<https://newsproteatr.blogspot.com/2019/06/>> [Accessed 31 January 2022].
- Korniienko, N., 2003. Poshukovi teatr: 1980–1990 roky [Search theatre: 1980–1990]. In: *Ukrainskyi teatr XX stolittia* [Ukrainian Theatre of the 20th Century]. Kyiv: LDL, pp.342-365.
- Lypkivska, A., 2006. Literaturne pershodzherelo ta stsenichniy tekst: vid ehotsentryzmu "molodoho" teatru rubezhu 1980-kh –1990-kh – do demokratychnykh tsinnosti sohodennia [Literary source and stage text: from the egocentrism of the "young" theatre at the turn of the 1980s-1990s - to the democratic values of today]. In: *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp.889-934.
- Lypkivska, A.I., 2012. Franko. "Ukradene shchastia" [Franco. "Stolen Happiness"]. In: *Ukrainskyi teatr XX stolittia. Antolohiia vystav* [Ukrainian theatre of the 20th century. Anthology of performances]. Kyiv: Feniks, pp.458-465.
- Samchenko, V., 2019. Liudy i transformery: na stseni teatru Franka pokazuiut osuchasnenu I. Uryvskym "Lymerivnu" [People and Transformers: "Lymerivna" modernised by I. Uryvskiy is being shown on the stage of the Franko Theatre]. *Україна молода*, [online] 26 June. Available at: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3474/164/134645/>> [Accessed 31 January 2022].
- Stelmashavska, O., 2019. Zasiaiav den taiemnymi znakamy [The day shone with secret signs]. *ZN.UA*, [online] 07 June. Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/zasyayav-den-tayemnimi-znakami-313794_.html> [Accessed 31 January 2022].
- Zabolotna, V.I., 2000. Teatralni snovydiattia na mezhi stolit : ukrainskyi teatr na mezhi XX-XXI st. [Theatrical dreams at the turn of the century: Ukrainian theatre at the turn of the 20th-21st centuries]. *Ukrainskyi teatr*, 1-2, pp.2-5.

A NEW PARADIGM OF UKRAINIAN CLASSICS: PERFORMANCES OF IVAN URYVSKYI ON THE KYIV CHAMBER STAGES

Tetiana Boiko^{1a}, Maryna Tatarenko^{2a}

¹ PhD in Art Studies, Senior Researcher;

e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² PhD in Education, Associate Professor;

e-mail: marina-lada-2012@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6838-3560

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to highlight the features of the new paradigm of Ukrainian classics and analyse the concepts of I. Uryvskiy in the plays "Stolen Happiness" (2016) and "Lymerivna" (2019) on the chamber stages of Kyiv. **The research methodology** is based on general scientific methods: analytical (to comprehend the aesthetic and artistic guidelines of the modern theatrical process and understand the stages of the formation of a new paradigm of Ukrainian classics), historical and comparative (to determine the features of Ivan Uryvskiy's directorial concepts in the retrospective of the national theatre), phenomenological (to reveal the specific nature of Uryvskiy's directing and outline its original features and creative techniques). **The scientific novelty** of the article consists in the introduction into the scientific context of a part of Ivan Uryvskiy's directorial work, and in the analysis of the genre and stylistic features of his chamber performances. **Conclusions.** The artistic work of director Ivan Uryvskiy is based on creativity, intellectualism, and a dominant interest in the texts of classical drama. The search for symbols of the historical time-space of the plays and motivating them to a fantasy reality became the main concept of the plays "Stolen Happiness" (Ivan Franko) and "Lymerivna" (Panas Myrny). In these performances, the director works with natural materials (or their skilful imitation) and subject scenography, pays great attention to the plastic work of the actors, light and noise effects to create the atmosphere of the stage action. His presentation of stage classics does not deny traditional meanings, but rather deepens and enriches their figurative vocabulary. The young director develops his versions as a sublimation of ethnographic and folklore colouring and the universality of plot collisions.

Keywords: Ukrainian classics; author's direction; metaphorical theatre; symbol; sound score



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

DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266529

УДК 792.09:792.071.2.027(477)"19/20"

ПЕРФОРМАНС У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ХХ–ХХІ СТ.

Ірина Маслова-Лисичкіна

e-mail: irinamlfest@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1576-3081

Академія мистецтв імені Павла Чубинського, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – вивчити досвід перформативних постановок у контексті культурно-мистецьких процесів в Україні ХХ–ХХІ століття. **Методи дослідження.** Використано методи системного аналізу наукових праць із цієї проблеми, а також методи аналізу та синтезу й узагальнення для визначення результатів. Як методологічну основу дослідження використано філософські (діалектичний), загальнотеоретичні (гносеологічний, структурно-функціональний), спеціальні (порівняльно-правовий, індуктивний) та міжгалузеві методи наукового пізнання (історичний, аналітичний), застосування яких зумовлюється системним підходом. **Наукова новизна.** Посилаючись на показові приклади з історії та сучасної практики, досліджено джерела традицій українського перформативного мистецтва та проаналізовано сучасні тенденції у розвитку перформансів в Україні. **Висновки.** Зважаючи на аналіз культурно-мистецького простору України ХХ–ХХІ ст., можна стверджувати, що в Україні домінує театральний перформанс, який, окрім образотворчого мистецтва, увібрав характерні ознаки театального мистецтва, зокрема сценічний простір і наявність глядача. Такі режисери, як Лесь Курбас, у своїх постановках створювали провокативні акції, що за ознаками відповідають перформансу; формотворчі принципи перформансу часто простежують у діяльності різних експериментальних груп, представлених на багатьох українських фестивалях. З огляду на аналіз деяких українських перформансів можна стверджувати, що перформанс розвивається дуже стрімко на просторах України, є достатній досвід і практика, проте щоразу виникають різні напрями діяльності, діапазон можливостей. Зважаючи на прояви останнього десятиліття у сфері перформансу в Україні, видно, що це явище прогресує, цікавить мистецтвознавців і митців, залучає до своїх лав молодь, що дає надію на подальшу активність і його розвиток. Український перформанс поволі стає конкурентоспроможним, усебічним і щораз цікавішим, підкуповуючи своєю глибокою простотою, і претендує на належне місце в мистецтвознавчих дослідженнях. Культурологічними особливостями становлення перформансу в просторі української культури є те, що попри цензуру, фінансову обмеженість культурної сфери та закриття мистецьких установ перформанс не тільки був народжений, а й став спроможний надавати нового імпульсу світовому театральному мистецтву. Специфіка означеного явища полягає в переосмисленні цінності культури, подоланні розриву зв'язків між нині наявними індивідами та їх етнокультурними традиціями.

Ключові слова: перформанс; художня культура; режисура; фестиваль; Лесь Курбас

137

Постановка проблеми

Сучасне суспільство вимагає переосмислення сутності мистецтва. На сьогодні людина змінює не тільки ставлення до світу, а й уявлення про митця, глядача і творчість у цілому. А отже, виникає потреба в нових формах мистецтва, нових засобах передачі інформації.

За останні десятиліття в Україні відбулися значні суспільно-політичні зміни. Це не могло не спонукати митців до прагнення відобразити ці процеси в різних формах художньої творчості. Наразі суспільство активно потребує художнього відображення злободенних подій, а митці не можуть мовчати й тому шукають нові форми для вираження свого внутрішнього світобачення та прагнуть впливати на свідомість суспільства. На цьому тлі з'являються нові напрями в театральному, хореографічному, образотворчому мистецтві, значної популярності набуває фотографія. І, звісно, розвивається найяскравіша форма вираження соціального протесту, або ж просто форма ідейного дійства, одна з форм акціонізму, – перформанс.

Мистецтво перформансу спричинило зміну в художньому баченні, що виразилося у відмові від традиційної пластичної форми на користь знакових художніх «жестів». Перформанс увібрав у себе синтез різних видів мистецтва: пантоміму, музику, поезію та живопис. Синтезоване існування і взаємопроникнення різних видів мистецтва, що, по суті, і характеризує мистецтво перформансу, передбачає абсолютно інший особливий метод його дослідження, який поєднує в собі всі мистецтвознавчі підходи, але водночас по-іншому формулює сутність цієї нової форми мистецтва. Перформанс уже тривалий час є частиною нового мистецтва, новою главою історії сучасного мистецтва, проте проблема вивчення перформансу продовжує залишатися невирішеною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Перформанс являє собою практично невивчену сферу в мистецтвознавчій літературі. Переважна частина літератури про перформанс – нечисленні статті, опубліковані в періодичних виданнях з питань мистецтва, або абзаци, включені в дослідження з історії світового й українського мистецтва. У такому разі тексти, присвячені перформансу, мають характер або згадок, або опису. А також не менш важливий блок текстів – бесіди та інтерв'ю з художниками-концептуалістами й критиками.

До розв'язання проблем наукового концептуально-теоретичного осмислення та обґрунтування понять «перформативність», «перформативна дія», «перформативний час» та «перформативний простір» у вітчизняній естетиці й культурології звертається Вікторія Романюк (2008) у своєму дисертаційному дослідженні. Вивчаючи феномен перформансу в культурному процесі, авторка спирається на філософсько-культурологічні онтологічні концепції другої половини ХХ ст.

Дослідники неодноразово акцентують на перехідному характері перформансу між театром й образотворчим мистецтвом (Harald, 1996, pp.84-85), на зміні традиційної моделі комунікації в процесі презентації образної інформації в бік візуальної домінанти (Веселовська, 2019).

Кувейтський автор Халіфа Рашед Альхаджрі, порівнюючи архаїчні ритуали різних культур і роль у них театральних прийомів (від античних до далекосхідних) та аналізуючи неоритуальні тенденції в європейському й американському театрах, визначає загальні характеристики перформативності сучасної культури (Alhajri, 2019).

Мета статті – дослідити перформанс у контексті культурно-мистецьких процесів в Україні ХХ–ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу

Перформанс як мистецтво дії довів, що для досягнення творчої мети зовсім не важливий предмет – на перше місце висувається процес. Художній акт без матеріального витвору в результаті, без мети продажу й навіть музеєфікації демонструє те, що в самому звільненні від предметності можна побачити мету.

Різносторонні та неоднозначні духовні пошуки українства на межі ХХ–ХХІ століть яскраво втілилися в художній сфері. Притаманні попередній добі єдність і стабільність ідеологічно забарвлених художніх принципів змінилися розмаїттям й інноваційністю, державні форми організації мистецького життя – новими недержавними формами (товариство «Шлях», літературні об'єднання «Бу-Ба-Бу», «Нова дегенерація», творча корпорація «Лір-Артіль», мистецько-літературні об'єднання «Січкарня» і «Трипілля», спілка критиків та істориків мистецтва тощо). Фінансова незалежність художнього життя зумовила й виникнення недержавних засобів масової інформації, вільних у виборі власних художніх і комерційних пріоритетів.

Змінилися й форми функціонування мистецтва. Мобільність, динамічність культурних процесів і водночас втрата регулярної фінансової підтримки спричинили особливу актуальність і численність фестивалів. Насичену атмосферу спілкування, зокрема міжнаціонального, створюють театральні («Золотий лев», «Київська парсуна», «Березіль», «Сучасна українська драматургія») та кінематографічні («Молодість», «Харківський бузок», Київський міжнародний кінофестиваль та ін.) фестивалі. Утілення сучасних провідних художніх тенденцій, зокрема тяжіння до синтезу мистецтв, опора на фольклорні джерела та водночас орієнтація на масового споживача, притаманне фестивалям «Країна Мрій», «Гаївки», «Рок-січ», частково «Kharkiv Za Jazz Fest».

Суттєво змінилися принципи оцінювання мистецтва. На перший план вийшли не власне художні, а економічні критерії, що призводить до свідомої комерціалізації мистецтва, орієнтації митців на фінансовий успіх навіть за умов відвертої розважальності, концептуальної, змістовної «заниженості» та свідомого «спрошення» засобів виразності.

Сучасне вітчизняне мистецтво сповнене потужним тяжінням до активного діалогу зі світовим художнім доробком, творчих пошуків у сфері мови мистецтва, засобів його виразності, опанування художніх новацій, таких як електронна музика, гепенінг, перформанс, флюксус, реаліті-шоу, а також комп'ютерні 3D-технології (Совгира, 2021), ароматичні засоби сценічної образності (Юдова-Романова, 2016, с.29-29) тощо.

Останнім часом поглиблюється розшарування художньої культури на елітарну, що позиціонує себе як атрибут високого соціального статусу або мистецтво для «інтелектуалів», та масову, яка тяжіє до «спрощення», інколи примітивізації світоглядних настанов.

Актуальність відродження національної художньої спадщини відбивається в намаганні відтворити художніми засобами проблеми консолідації та самоідентифікації української спільноти, осмислити своєрідність її історичного шляху. Наразі митецька «аура» сьогодення збагатилася художнім доробком, що не відповідав офіційній радянській ідеології і тому примусово був вилучений з художнього життя, – творами В. Винниченка, М. Хвильового, М. Куліша, В. Підмогильного, В. Стуса; музичним авангардом 1960–1970 рр. – творами В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, В. Загорцева та ін. Звернення до національних витоків і досягнень повернуло митців до традиційної народної культури, національної системи цінностей. Однак останнім часом з'явилося й чимало творів, в яких національний чинник подається крізь призму спекулятивності та кон'юнктурності, у штучно «зниженому» та «спрощеному» змалюванні.

Оскільки мистецтво перформансу свідомо живе у світі вже понад пів століття, то незаперечним фактом є і його розвиток в Україні, де воно, як і будь-який інший вид мистецтва, не з'явилося на порожньому місці, не було лише західним запозиченням, а має свої унікальні витоки й традиції, що відрізняють український перформанс від того, яким він є у культурах інших народів.

Але історія свідчить, що панування радянської ідеології не давало змоги вільному й активному розвитку цього жанру в українському мистецтві – то був складний період через політику тоталітаризму та антидемократії в СРСР. Коли західні митці будували перформанс як гру, непризначену ні для музею, ні для галереї, тобто нову форму мистецтва, яка взагалі уникає постійного перебування «в чотирьох стінах», розраховану на сприйнятливий глядач, то в Радянському Союзі не було ані самого поняття «артринку», ані глядача, здатного розуміти мистецтво в іншій іпостасі, аніж образотворчій або театральній. Попри існування «залізної завіси» все ж доступними активними каналами мистецьких новин для українських митців залишалися республіки Прибалтики, Польща та Німеччина. Жанр перформансу залишався в тіні живопису та медіаарту протягом становлення українського сучасного мистецтва. Але він існував та продовжує існувати.

Частина перформансу, що виокремлюється в бодіарт, уже давно наявна в українському мистецтві. У праці «Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України» зазначено, що діяльність, наприклад, футуристів, хоч і обмежувалась обличчям, проте відображалася у творчості Давида Бурлюка, «який мережив лоб і щоки зооморфними зображеннями» (Вишеславський та Сидор-Гібелінда, 2010, с.283), а «за спогадами сучасника вже 1917 р. А. Петрицький розфарбував своє лице усіма кольорами веселки» (Вишеславський та Сидор-Гібелінда, 2010, с.59).

Не можна оминати в контексті витоків українського перформансу творчість Леся Курбаса, а саме часи його перебування на Соловках, а точніше на Вянь-Губі біля Віг-Озера, куди геніальний український режисер, актор, філософ, засновник нового українського проєвропейського театру ХХ століття був переведений

у табір суворішого режиму. У театрику, створеному в таборі на Вянь-Губі, Лесь Курбас ставив сатиричну класику «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна та фарс-оперету «Адвокат Патлен», осучаснену та в українському перекладі, через що й заборонену до виконання у таборі. «Смерть Тарелкіна» грали в костюмах – власних зеківських робах, що створювало сценічну альянцію та наближувало в очах глядачів сценічні події до життєвих реалій.

«Разом з драматургом Мирославом Ірчаном і композитором-чехом Урбанеком Курбас пише і ставить табірне вар'єте на теми життя за ґратами під назвою "Сон на Вянь-Губі". І це вилилося вже у відвертий протест проти режиму... – пише український дослідник діяльності табірних театрів Лесь Танюк. – Сам Курбас виконував у виставі епізодичну роль старого блазня, міма й музиканта, якому не дають ґрати на фортепіано. Блазневі заламують руку за спину – він грає іншою рукою, закривають очі – грає наосліп, зав'язують обидві руки – грає ногою і т. д. Нарешті варта відтягає його від інструмента: в'язень хапається за кришку фортепіано і летить з нею в інший бік сцени. Після паузи блазень починає ґрати на порожній дошці від клавіатури, і – дивина! – мелодія виникає знову! Мистецтва не вбити, його матерія незнищенна – такий зміст цієї курбасівської метафори, що опосередковано стала втіленням його життя». (Танюк, 2012)

Безумовно, ця сцена повною мірою відповідає всім ознакам театрального перформансу.

На початку 90-х років в умовах набуття Україною незалежності під впливом політичних, ідеологічних, соціальних, ціннісних, культурних змін сформувалася соціокультурна реальність, яка охоплює і нову художню реальність. Цей процес відбувався на тлі тенденцій руйнування мистецьких закладів, аматорських художніх колективів тощо, повалення кумирів й ідеалів радянської культури. Водночас утворюються численні недержавні творчі художні колективи – театри-студії, творчі об'єднання на комерційних засадах; виникають раніше заблоковані нові естетичні потреби. Формуються нові відносини між учасниками художнього життя (митець – публіка – критика – громадськість). Змінюється статус, а відповідно, роль і функції художньої культури, яка стає одним з визначальних чинників прогресу суспільства, розвитку його державності та разом потенційним збудником міжнаціональних напружень. У мистецтві з'являється, хоча й недостатньо потужний, але вагомий у художньому плані соціально-критичний напрям, який відбиває реалії нашого життя з характерного притчево-опосередкованого іронічного погляду.

«Безкровну революцію» звільнення театру від втручання ідеології у творчі процеси українські митці сприйняли як подію очікувану. Звільнений від цензурного тиску репертуар театрів наповнюється раніше забороненими п'єсами, відбувається звернення до заборонених раніше тем. Однак у зв'язку зі складними економічними та політичними умовами нового часу звільнена від пут радянської ідеології творча енергія діячів театрального мистецтва не могла розкриватися повною мірою. Економічна ситуація країни значно гальмувала постмодерні інтенції на теренах української сцени.

На зламі ХХ–ХХІ ст. подальший розвиток театрального мистецтва інтенсифікується. М. Кордон зазначає:

«За умов відсутності ефективної системи державного фінансування культури Указом Президента України в липні 1994 року було створено фонд сприяння мистецтву України. Ініціатором цієї організації стали представники творчої інтелігенції, політики, вчені, підприємці, хто вбачав майбутнє України у творенні культури, підтримці таланту і майстерності діячів мистецтва. Уже перші кроки його діяльності показали, що дії фонду ефективно впливають на реалізацію багатьох художніх проєктів, сприяють духовному відродженню суспільства». (Кордон, 2010, с.499)

Динамічно розвиваються недержавні театральні утворення. Генерація молодих режисерів активно опановує кращі зразки новітньої світової драматургії, суттєво розширюючи репертуарні межі українських театрів. Молоді митці поспішали розпрощатися з віджилим соцреалізмом, адже вільніше відчували себе в атмосфері новітнього західноєвропейського мистецтва.

Слід зауважити, що якісні зміни театрального ландшафту сприяли інтеграції західноєвропейських новаторських артпрактик в український сценічний простір, адже митці прагнули позбутися застарілого соцреалізму.

Нині однією з небагатьох державних інституцій в Україні, яка системно опікується підтримкою культурно-мистецьких проєктів, став Український культурний фонд (далі – УКФ) – новостворена у 2017 році державна установа, діяльність якої спрямовано на надання на конкурсних засадах фінансової підтримки та промоції ініціатив у сфері культури й креативних індустрій. Діяльність УКФ стала невід’ємним складником політики держави, що у свою чергу визначається пріоритетами діяльності Міністерства культури України. Відповідно до стратегічних цілей, таких як сприяти творенню культурного продукту, посилити роль культури в розвитку суспільства, інтернаціоналізувати українську культуру й підвищувати її інституційну та фінансову спроможність, діяльність УКФ спрямована на таку сферу культурно-мистецької творчості, як перформативне та сценічне мистецтво. Щорічно за фінансової підтримки УКФ в Україні відбуваються десятки перформативних акцій, серед яких значне місце займають заходи інклюзивного спрямування (Iudova-Romanova, 2021).

Актуалізуються можливості не тільки для розвитку перформансу в українській культурі, а й поширення щодо інших культурних просторів. З 2008 року щорічно проходить фестиваль «Дні мистецтва перформанс у Львові», серед численних мистецьких проєктів чільне місце посідають вистави українських перформерів.

Український перформанс у вигляді окремих вистав також стає об’єктом уваги мистецтвознавців. Спектакль «КомА» режисера Андрія Мая став у 2012 р. одним з найцікавіших театральних експериментів українського культурного простору останніх років. Режисер у своїх виставах намагається уникнути театрального помосту, обираючи для дії нестандартні локації. Результатом такого зближення акторів і публіки став вільний художній стиль як основна формотворча ознака перформансу. Особливість вистави Надія Яремчук описує так:

«[...] глядачі переміщуються всім простором театру, але це не передбачає свободи пересування. Публіку розділили на чотири групи, до кожної з яких приставили провідника. За чіткими вказівками свого гіда глядачі обійшли гримерні, вбиральні, сходинкові майданчики й коридори, де й відбувалися епізоди вистави. Необхідність покірності такому режисерському замислові (і провідникові) досить здивувала публіку, – проте й послугувала на користь виставі – це ніби нагадування про шкільний устав з його суворим дотриманням правил. Переміни локації створюють алгоритм подій, крок за кроком наближаючи нас до неминучої трагедії» (Яремчук, 2012b, с.26) – масового вбивства.

Художньою особливістю перформансу стало те, що режисер надав дії розкутості, одночасно обмеживши її жорсткою структурою приміщень.

У виставах А. Мая великого значення набуває зв'язок між місцем дії п'єси, темою твору й особливостями обраного для вистави середовища. У виставі «Вбити п*дара» (за скандальною п'єсою молодого драматурга Євгена Марковського, прем'єра якої була 24 березня 2012 року) театральна дія відбувалася в одній зі столичних саун (Педосенко, 2012).

Цікавою подією в просторі українського театрального перформансу, на нашу думку, є пластичний перформанс «Шаради Померанцева» за збіркою поезій Ігоря Померанцева «Номо ergoticus» (2013). Колектив київського театру «Міст» презентував його 28 квітня 2013 року на сцені київського культурно-освітнього центру «Майстер Клас». Поєднання поетичної лірики з юнацькою енергією створило легку єдність сцени й глядацької зали. Власноруч створений реквізит і костюми, яскраве кольорове рішення, художній відеоряд, музичний супровід – усе це поєднувало виконавців з аудиторією глядачів. Лібретист, режисер-постановник, художник-постановник, автор саундтреку Юля Лазаревська разом з трупю столичного театру втілила унікальний сценічний перформанс, в якому примхливо поєдналися пластичні композиції тринадцятьох акторів, музичний саундтрек з різних стилів і жанрів, візуалізація живописних образів на сценічному екрані, україномовний голос самого празького автора Ігоря Померанцева і кілька новостворених артоб'єктів. Виставу побудовано на грі вільних асоціацій, змішаних емоціях і враженнях. Це були півтори години наповнені візуальними, пластичними та звуковими ефектами, вибудовані у певний сюжет і в емоційній динаміці. На заході був присутній і сам автор поетичних текстів, тринадцять з яких перетворилися в перформансі на захопливе розгадування новітніх «шарад» – словесну гру (Перформанс театру «Міст» «Шаради Померанцева»).

У журналі «Українська культура» Катерина Кот пише:

«Для авторів і учасників проекту це був новий досвід і, як вони кажуть, «авантюра». Ідею запропонувала перекладач поезії Ігоря Померанцева Діана Клочко, підхопила ідею художниця Ю. Лазаревська, яка здійснила постановку і як режисер, і як сценограф, і як майстриня асоціацій та образів у переносному і буквальному значенні – адже всі декорації й костюми виготовлялися вручну, і чи не кожен учасник узяв у цьому участь». (Кот, 2013, с.36)

Великого значення щодо становлення та розвитку українського театрального перформансу набув фестиваль сучасного мистецтва «Гогольfest». Місцем локації, наприклад у 2012 році, став колишній цегельний завод на Видубичах у Києві.

«Освоєння промзон митцями – річ давно відома та звична у світі, але стихійне освоєння заводу на Видубичах – явище гідне подвигу для закордонної громадськості та й для нас. Від вистав на сцені й експозицій картин до підмітання території та виносу сміття – все робилося руками акторів, художників, музикантів та ще купи людей, які зробили цей фестиваль реальним», – зазначає Н. Яремчук. (2012а, с.43)

Формотворчі принципи перформансу часто простежуємо в діях різноманітних експериментальних груп, що було представлено на фестивалі. Так, під час п'ятого фестивалю «Гогольfest» відбулася прем'єра МАД-шоу¹ «Красные!» («Червоні!», *перекл. І. М.-Л.*). Це, за словами режисера і керівника, «інваріант масштабішого проєкту, ролі в якому виконують і чоловіки, і жінки, професійні актори й аматори» (Корн, 2012, с.46). У виставі провокаційно синтезувалися поезія В. Маяковського та музика гурту Pussy Riot. Режисер, драматург і керівник МАД-шоу Катерина Кот розповіла в інтерв'ю виданню «Українська культура», чому звернулася до творчості В. Маяковського саме в перформативному форматі: «Театр – це живий процес, постійний інтерактив, в якому одразу видно реакцію публіки. А це дає змогу зрозуміти й відчутти стан свідомості глядача, в якому ритмі та руслі коливається його думка, що його хвилює, про що він запитує і в чому потребує допомоги» (Корн, 2012, с.48). Газети, як декорації, доповнювали режисерський задум, оскільки завжди були дзеркалом, що транслювало стан громадської думки.

Зараз фестиваль підняв дуже високу планку та став популярним не тільки в Україні, а й на міжнародному рівні. Він має багато партнерів і проводиться на локації Артзавод «Платформа».

В Україні перформанси можна побачити в межах багатьох фестивалів, днів й акцій сучасного мистецтва, зокрема на щорічному фестивалі «Гогольfest» (Київ), Тижні актуального мистецтва (ТАМ) (Львів). Так, наприклад, у межах ТАМ у серпні 2010 року відбулися «Дні перформансу», на яких дванадцять митців з різних країн представили твори-дійства різноманітної тематики (з розбиванням скла, розриванням панчіх, тупотінням на даху, обливанням себе медом, емоційними оповіданнями, мазанням глини та ін.).

Знаковою подією в історії українського перформативного мистецтва став театралізований перформанс про історію України – «ДНК» (День народження країни). Організоване на майдані Незалежності в Києві неймовірно видовище було приурочене до 30-ї річниці державної незалежності України. Просто неба глядачі, кияни та гості міста, із захопленням спостерігали за перформативним художнім утіленням головних історичних етапів становлення української державності (<https://youtu.be/WiZDik18hnc>). Державу Україну втілено в метафоричному образі маленької дівчинки, яка крокувала від початку свого народження і до сучасного героїчного періоду творення державності. Шлях маленької дівчин-

¹ МАД-шоу (муз-арт-драм) – це поєднання різних видів мистецтв і форм образного відображення дійсності художніми засобами.

ки розпочинався від лицарських подій періоду існування української держави у вигляді Київської Русі. Цей період транслював героїзм і мужність видатних князів, які за допомогою об'єднання розширювали кордони держави та політично її зміцнювали через упровадження християнства, законів «Руська правда» та ін. Святослав, княгиня Ольга, князі Володимир та Ярослав постали перед глядачами перформансу як творці першого етапу Української Держави.

Важлива сторінка в історії українського народу висвітлена боротьбою козаків за свою державність. У дійстві представлено діяльність видатних гетьманів, а також акцентовано на створенні Конституції Пилипа Орлика як першої у світі демократичної збірки законів. Дівчинка, яка уособлювала Україну, крокувала слідами героїчних подвигів Українських січових стрільців, героїв УПА й інших героїв, які ціною власного життя боролися за незалежність своєї нації. Завершальним акордом її тернистого шляху стала зустріч із сучасними героями, що боронять свою землю самовіддано та беззаперечно.

Подальший військовий парад на Хрещатику продемонстрував міць і силу сучасного українського війська та військову співпрацю з країнами-партнерами. Українське військо, крокуючи головною вулицею Української Держави, уособлювало честь і гідність української нації. У свідомості кожного українця зросло відчуття власної гідності та гордості за приналежність до народу, державність якого має таке давнє історичне коріння та сучасну міць, що додавало усвідомлення кожному своєї відповідальності перед майбутніми поколіннями. На параді показано могутній арсенал новітньої української техніки, представлено можливості сучасної авіації, а, головне, українські воїни своєю впевненою ходою по Хрещатику продемонстрували силу та незламність держави, що додавало віри в прекрасне майбутнє України.

Яскравою родзинкою параду була участь військових з країн-партнерів України, що крокували головною вулицею столиці слідом за українськими військовими. А завершився парад елементом театралізації: Хрещатиком і майданом Незалежності на платформі рухалася велика пневматична квітка в національних українських кольорах, у центрі якої стояла та сама дівчина, що уособлювала Україну, і виконувала пісню «Україна» на слова й музику Тараса Петриненка (2021).

Наукова новизна. Спираючись на деякі показові приклади з історії та сучасної практики, досліджено витоки традицій українського перформативного мистецтва та проаналізовано сучасні тенденції розвитку жанру в Україні.

Висновки

Український менталітет й архаїчність традицій спонукали до створення перформансів у різні часи. Перформанс – не гра і навіть не ігровий елемент, це розкриття глибинних пластів свідомості, де часто сам художник не може прогнозувати, як буде розвиватися дія і яким буде кінцевий художній образ.

Щодо витоків перформансу, то, проаналізувавши історичні та джерельні аспекти, можемо сказати, що в Україні домінує театральний перформанс. Такі режисери, зокрема як Лесь Курбас, у своїх постановках створювали провокативні акції, що на сьогодні відповідало б ознакам перформансу. Можна зробити висно-

вок, що перформанс, окрім образотворчого мистецтва, також увібрав дві з трьох ознак саме театрального мистецтва – сценічний простір та наявність глядача. І у свою чергу ці два поняття можна об'єднати в одне – публічний простір.

Формотворчі принципи перформансу часто простежуємо в діях різноманітних експериментальних груп, представлених на багатьох українських фестивалях.

Зважаючи на аналіз деяких українських перформансів, можна стверджувати, що перформанс розвивається дуже стрімко на просторах України, є достатній досвід і практика, однак щоразу виникають різні напрями діяльності, діапазон можливостей. Тому на теренах України більш активне й глибоке вивчення цього явища було б цілком доцільним, до того ж українське мистецтво перформансу вже давно є частиною світового концептуалізму. Натомість перформанс як яскраве відображення розвитку суспільства дає глядачеві змогу вийти з ролі пасивного спостерігача-споживача, зумовлюючи право побачити в перформансі не те, що бачить автор, а те, що бачить сам глядач, який передусім зустрічається не зі спогляданням іншого, а із самим собою. А такий принцип уже сприймає українська публіка, і це свідчить про те, що перформанс в Україні перебуває на етапі «вдосконалення», і це не лише спроби, пошуки нового, а й відшліфовування того, що створили впродовж історії. Але сьогодні ще потребує детальнішого вивчення та аналізу, збагачення підґрунтя теоретичної галузі. Зважаючи на прояснення останнього десятиліття у сфері перформансу в Україні, видно, що це явище прогресує, цікавить мистецтвознавців і митців, залучає до своїх лав молодь, що дає надію на подальшу активність і розвиток. Український перформанс поволі стає конкурентоспроможним, усебічним і щораз цікавішим, підкуповуючи своєю глибокою простотою, та претендує на належне місце в мистецтвознавчих дослідженнях.

Вищезазначене дало змогу дійти висновку: культурологічними особливостями становлення перформансу в просторі української культури є те, що, незважаючи на цензуру, фінансову обмеженість культурної сфери та закриття мистецьких установ, перформанс не тільки був народжений, а й став спроможний надавати нового імпульсу світовому театральному мистецтву. Специфіка означеного явища полягає в переосмисленні цінності культури, подоланні розриву зв'язків між наявними індивідами та їх етнокультурними традиціями.

Перспективи подальших наукових досліджень перформативного мистецтва вбачаємо в розширенні фактологічної бази з подальшою систематизацією за стильовими й жанровими ознаками постановок.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Веселовська, Г.І., 2019. Театр як комунікативна система. В: *Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі XXI століття*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, Україна, 19 квітня. Київ: КНУКіМ, с.34-36.

Вишеславський, Г. та Сидор-Гібелінда, О., 2010. *Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України*. Париж-Київ: Terra Incognita.

- «ДНК України»: трогательный перформанс ко Дню Независимости, 2021. *YouTube*, [video online] 24 августа. Доступно: <<https://youtu.be/WiZDik18hnc>> [Дата звернення 30 травня 2022].
- Кордон, М. В., 2010. *Українська та зарубіжна культура*. 3 вид. Київ: Центр учбової літератури.
- Корн, Т., 2012. МАД-шоу «Красные!» на Гогольfest. *Українська культура*, 10, с.46-49.
- Кот, К., 2013. Шаради Померанцева. *Українська культура*, 5, с.36-38.
- Педосенко, О., 2012. Вихідні в Києві: Джигурда, вагіни і спектакль в лазні. *Tochka.net*, [online] 22 березня. Доступно: <<https://afisha.tochka.net/ua/12302-vykhodnye-v-kieve-dzhigurda-monologi-vaginy-i-spektakl-v-bane/>> [Дата звернення 30 травня 2022].
- Перформанс театру «Міст» «Шаради Померанцева». *MERIDIAN CZERNOWITZ*, [online] Доступно:<<http://www.meridiancz.com/blog/performans-teatru-mist-sharady-pomerantseva/>> [Дата звернення 30 травня 2022].
- Померанцев, І., 2013. *Ното eroticus*. Київ: Дух і Літера.
- Романюк, В.С., 2008. *Пеформанс у просторі культури : архаїчні прототипи та сучасні репрезентації*. Автореферат дисертація кандидата культурології. Харківська державна академія культури.
- Совгира, Т.І., 2021. Роль техніки та технології у мистецтві. Київ: Видавництво Ліра-К.
- Танюк, Л., 2012. Курбас і «кремлівський театр» на Соловках. *ZN,UA*, [online] 24 лютого. Доступно: <https://zn.ua/ukr/SOCIUM/kurbas_i_kremlivskiy_teatr_na_solovkah.html> [Дата звернення 30 травня 2022].
- Фантастичне виконання пісні «Україна» Тараса Петриненка під час параду до Незалежності, 2021. *YouTube*, [video online] 24 серпня. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=PavBOO7k3IA&ab_channel=24%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB> [Дата звернення 30 травня 2022].
- Юдова-Романова, К., 2016. Ольфакторна синестезія в сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, 19, с.29-36.
- Яремчук, Н., 2012а. Гогольfest – 2012: театр блазнів і пророків. *Українська культура*, 10, с.42-45.
- Яремчук, Н., 2012б. «КОМА» у столичному Молодому театрі. Вистава з вожатими. *Українська культура*, 11/12, с.25-27.
- Alhajri, K.R., 2019. Ritual and drama. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 3, с.8-26.
- Narald, O., 1996. *Lexikon der Kunst*. München. Bd. 1
- Iudova-Romanova, K., 2021. Inclusive performing arts within ukrainian cultural foundation work. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 44, с.142-149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235404>.

REFERENCES

- Alhajri, K.R., 2019. Ritual and drama. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 3, pp.8-26.
- "DNK Ukrainy": trogatelnyi performans ko Dniu Nezavisimosti ["DNA of Ukraine": a touching performance dedicated to Independence Day], 2021. *YouTube*, [video online] 24 August. Available at: <<https://youtu.be/WiZDik18hnc>> [Accessed 30 May 2022].

Fantastyczne wykonania piosenki "Ukraina" Tarasa Petrynenki podczas paradu do Niezależności [Fantastic performance of the *Ukraine* song by Taras Petrynenko during the Independence Day parade], 2021. *YouTube*, [video online] 24 August. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=PavBOO7k3IA&ab_channel=24%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB> [Accessed 30 May 2022].

Harald, O., 1996. *Lexikon der Kunst*. München. Bd. 1

Iaremchuk, N., 2012a. Hoholfest – 2012: teatr blazniv i prorokiv [Gogolfest – 2012: theatre of clowns and prophets]. *Ukrainska kultura*, 10, pp.42-45.

Iaremchuk, N., 2012b. "KOMA" u stolychnomu Molodomu teatri. Vystava z vozhatymy ["COMA" in the capital's Young Theatre. A play with counsellors]. *Ukrainska kultura*, 11/12, pp.25-27.

Iudova-Romanova, K., 2016. Olfaktorna synestezija v stsenichnomu mystetstvi [Olfactory synesthesia in stage art]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*, 19, pp.29-36.

Iudova-Romanova, K., 2021. Inclusive performing arts within Ukrainian cultural foundation work. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, c.142-149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235404>.

Kordon, M.V., 2010. *Ukrainska ta zarubizhna kultura* [Ukrainian and foreign culture.]. 3rd ed. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury.

Korn, T., 2012. MAD-shou "Krasnye!" na Gogolfest [*The Reds! MAD-show at Gogolfest*]. *Ukrainska kultura*, 10, pp.46-49.

Kot, K., 2013. Sharady Pomerantseva [Pomerantseva's Charads]. *Ukrainska kultura*, 5, pp.36-38.

Pedosenko, O., 2012. Vykhidni v Kyievi: Dzhigurda, vahyny i spektakl v lazni [Weekend in Kyiv: Dzhigurda, vagina and performance in the bathhouse]. *Tochka.net*, [online] 22 March. Available at: <<https://afisha.tochka.net/ua/12302-vykhodnye-v-kieve-dzhigurda-monologi-vagyny-i-spektakl-v-bane/>> [Accessed 30 May 2022].

Performans teatru "Mist" "Sharady Pomerantseva" [Pomerantsev's Charades performance by the Mist theatre]. *MERIDIAN CZERNOWITZ*. [online] Available at: <<http://www.meridiancz.com/blog/performans-teatru-mist-sharady-pomerantseva/>> [Accessed 30 May 2022].

Pomerantsev, I., 2013. *Homo eroticus*. Kyiv: Dukh i Litera.

Romaniuk, V.S., 2008. *Performans u prostori kultury: arkhaini prototypy ta suchasni reprezentatsii* [Performance in culture space: archaic prototypes and modern representations]. Abstract of the thesis of the Candidate of Cultural Studies. Kharkiv State Academy of Culture.

Sovhyra, T.I., 2021. *Rol tekhniki ta tekhnologii u mystetstvi* [The role of technique and technology in art]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K.

Taniuk, L., 2012. Kurbas i "kremlivskiy teatr" na Solovkakh [Kurbas and the Kremlin Theatre in Solovki]. *ZN,UA*, [online] 24 February. Available at: <https://zn.ua/ukr/SOCIUM/kurbas_i_kremlivskiy_teatr_na_solovkah.html> [Accessed 30 May 2022].

Veselovska, H.I., 2019. Teatr yak komunikativna systema [Theatre as a communicative system]. In: *Stsenichne mystetstvo u svitovomu kulturnomu prostori XXI stolittia* [Performing arts in the world cultural space of the 21st century]. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Kyiv, Ukraine, 19 April. Kyiv: KNUKiM, pp.34-36.

Vysheslavskiy, H. and Sydor-Hibelynda, O., 2010. *Terminologhiia suchasnoho mystetstva. Oznachennia, neologizmy, zharhonizmy suchasnoho vizualnoho mystetstva Ukrainy* [Terminology of modern art. Definitions, neologisms, jargonisms of modern visual art of Ukraine]. Paryzh-Kyiv: Terra Incognita.

PERFORMANCE IN TWENTIETH- AND TWENTY-FIRST-CENTURY UKRAINIAN CULTURAL AND ART SPACE

Iryna Maslova-Lysyckina

e-mail: irinamlfest@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1576-3081

Pavel Chubynsky Academy of Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to study the performance production cases in the context of cultural and artistic processes in Ukraine in the 20th and 21st centuries. **Research methodology.** The author has used topic scientific system analysis methods, analysis and synthesis, and generalization methods to determine the results. As a methodological guide on basics in research, the author has applied philosophical (dialectical), general theoretical and (epistemological, structural and functional), special (comparative legal, inductive) and intersectoral methods of scientific knowledge (historical, analytical), the use of which is determined by a systematic approach. **Scientific novelty.** Referring to illustrative examples from history and modern practice, the article provides the source research of traditions of Ukrainian performing art and current trends in the development of performances in Ukraine. **Conclusions.** Considering Ukraine's analysis of the cultural and art space in the 20th and 21st centuries, it can be argued that theatre performance dominates in Ukraine. In addition to fine arts, it has absorbed the characteristic features of performing art, in particular, stage space and the presence of spectators. In their productions, directors like Les Kurbas staged provocative actions that correspond to the performance in terms of characteristics; the formative principles of performance are often traced in the steps of various experimental groups represented at many Ukrainian festivals. Considering the analysis of some Ukrainian performances can be claimed that the performance is developing very rapidly in the vast expanses of Ukraine. There is sufficient experience and practice, however, each time, there are different activities and a range of opportunities. Taking into account the manifestations of the last decade in the field of performance in Ukraine, it is clear that this phenomenon is progressing. It interests art historians and artists, including young people, giving hope for further activity and development. Ukrainian performance is gradually becoming competitive, comprehensive and more enjoyable, captivating with its profound simplicity, and claims its proper place in art studies research. Cultural features of the formation of performance in the space of Ukrainian culture are that despite censorship, financial limitations of the cultural sector and the closure of art institutions, performance was not only born, and it became able to give a new impetus to the world's theatrical art. Specifics of the phenomenon consist in rethinking the value of culture, and overcoming the break in ties between the presently available people and their ethnocultural traditions.

Keywords: performance; art culture; direction; festival; Les Kurbas

DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266531

УДК 792.035.1:792.071.2.027(477)Ільченко

НЕОКЛАСИЧНИЙ СТИЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ПЕТРА ІЛЬЧЕНКА

Катерина Пивоварова^{1а}, Юлія Цивата^{2а}, Євгенія Скрипник^{3а}¹ e-mail: pivovarova.katerina.00@mail.ru; ORCID: 0000-0003-3946-2475² e-mail: yuliyatsyvataya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5288-0714³ e-mail: koziboher82@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0481-9147^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Стаття присвячена дослідженню загальних тенденцій розвитку вітчизняного театрального мистецтва. Опрацьовано питання творчого доробку та вкладу Петра Ільченка в сучасний український театр. Ідентифіковано ключових митців, які вплинули на формування творчих уподобань і смаків режисера. **Мета дослідження** – визначити специфіку та феномен неокласичного стилю театральної режисури Петра Ільченка. **Методологія дослідження** обумовлена метою роботи й охоплює використання загальнонаукових і спеціальних засобів, зокрема системно-функціонального методу, аналітико-синтетичного, формально-логічного. Основою слугує зв'язок філософсько-естетичних узагальнень з мистецтвознавчими принципами, театрознавчо-емпіричною базою. **Новизна дослідження** полягає в тому, що ця стаття є одним з перших комплексних досліджень творчості українського режисера театру Петра Ільченка, зокрема індивідуально-творчих рис його діяльності. **Висновки.** Театральний геній Петра Ільченка поповнює перелік найбільш талановитих вітчизняних режисерів, під орудою якого вийшли такі вистави, як «Одержима», «Сторонні серед нас», «Хазяїн», «Кайдашева сім'я», «Шельменко-денщик» та ще понад сорок інших п'єс. У творчому доробку режисера домінує українська класика. Особливість його неокласичного стилю полягає передусім у здатності адаптувати зміст твору до сучасного життя, модифікуючи лише антураж. Водночас режисер залишається відкритим до експериментів щодо кардинальної зміни мінорного ладу твору на мажорний або ж навпаки. Явний конфлікт у системі «режисер – автор твору» є вимушеним ходом, як правило, виправданим, орієнтованим на розкриття нових сторін і бачення висвітленої проблематики.

Ключові слова: неокласичний стиль; режисура; театр; вистава; творчий експеримент; Петро Ільченко

Постановка проблеми

Вітчизняне театральне мистецтво переживає період бурхливого розвитку, розкривається в нових амплау, демонструє нову віху візуального типу мистецтва, що відображає життя в сценічній дії. Зміна парадигми у XXI ст. орієтова-

на на те, що ключовий момент сучасного театрального мистецтва – це конвенції, укладені між тими, хто продукує мистецтво, і реципієнтом, який його сприймає. У театрі це найбільш очевидно, бо навіть найважливіші та резонансні спектаклі – це вистави, де глядач позиціонується як критик. Особливу заслугу в цьому відведено режисерам театру. З-поміж сучасників не можемо не відзначити суттєвий вклад Петра Івановича Ільченка – видатного радянського й українського театрального режисера та педагога.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналіз робіт Є. Добролюбової (2017), В. Шпаковської (2006) вказує, що постать Петра Ільченка є знаковою в хронології вивчення історії розвитку українського театру, але про його вклад зазначено фрагментарно, через призму окремих вистав, які були найбільш резонансними в період проведення науково-дослідної роботи. Значна кількість статей у засобах масової інформації присвячена досягненням митця; інтерв'ю, які він надав для різних видань, дають змогу проаналізувати суб'єктивний підхід до конкретних вистав. Водночас у наукових джерелах малодослідженим залишається питання специфіки та феномену неокласичного стилю режисера, що і слугує **метою нашого дослідження**.

Виклад основного матеріалу

Появу нових тенденцій у режисурі в СРСР можна спостерігати наприкінці 80-х – на початку 90-х років, у часи розпаду старої політичної, економічної, ідеологічної, соціокультурної та інших систем, у тому числі й театральної. Але закладені за часів так званої горбачовської перебудови інші принципи мислення змогли розвинутися й досягти свого апогею в перші десятиліття XXI ст., коли нова парадигма мислення остаточно сформувалася, цінності та пріоритети покоління в цілому укріпилися, набули самобутніх, індивідуальних рис. Як крапля води вбирає властивості всього океану, так театральне мистецтво втілює в собі та відображає всі інтенції, які виникають у «новій» свідомості сучасного технократичного суспільства.

Театр, опинившись на ринку культурних послуг, нерідко змушений відмовлятися від відтворення «життя людського духу», оскільки глядач прагне розваги, а не повчання. Але в центрі театральної реальності завжди стоїть жива людина, її переживання та історія трансформації її особистості. Так «жива людина» поступово стає зайвою в театрі, а створення реалій її життя відбувається за допомогою яскравих режисерських форм, що призводить до іншої театральної естетики. Відповідно, сучасне театральне мистецтво володіє низкою характерних особливостей, з-поміж яких виділяємо такі:

1. Неординарність вистав. Динамічний перформанс, для якого характерний безперервний пошук істини, орієнтуючись на принципово новий і свіжий погляд, що демонструє різні соціальні проблеми.

2. Неокласицизм. Модифікація класичної п'єси на сучасний лад. Звичні для нас Ромео і Джульєтта із стародавньої Верони переміщуються в ореол студент-

ського життя, герої «Кайдашевої сім'ї» все з тими ж побутовими проблемами облаштовуються в умовах сучасних багатоповерхівок. Інакше кажучи, проблематика твору залишається ідентичною, змінним є виключно антураж.

3. Освічений глядач. Відсутність широкого спектра розваг, характерна для переломного в історії України періоду кін. XX – поч. XXI ст., зумовлювала тенденцію відвідувати театр, до чого фактично залучалися жителі міст і сіл. В епоху стрімкого розвитку інформаційно-комунікаційних технологій, мережі Інтернет і телебачення театр відвідують по істині спрагли до цього виду мистецтва естети, його поціновувачі.

4. Епатаж. Сучасне театральне мистецтво – приголомшливе, особливо коли в нього інтегрують сміливі ідеї та вдаються до порушення усталених табу. Це якісна й відшліфована альтернатива кінотеатру і Всесвітній павутині, насичена багатьма темами для дискусій.

5. Злагоджена організація простору. Театральний простір – важливий суб'єкт усього дійства. На сцені локації розміщені в такий спосіб, щоб глядачі чітко могли чути репліки акторів, розгледіти їхні костюми, бачити міміку та жести.

6. Жанрова варіативність (мюзикли, стендапи, моноспектаклі, яскраві перформанси – кількість жанрів, які демонструють в театрі, з кожним роком невинно збільшується) (Особенности современного театра, 2018).

Хоча художня частина театру дедалі частіше потрапляє під диктат менеджерського управління та касових зборів, творча еліта й талановиті режисери театру чинять цьому супротив. Представником опозиції з відомих українських режисерів-сучасників є Петро Ільченко, який родом з Одеської області (с. Кислиця). Свою малу батьківщину митцю вдалося прославити за допомогою власного таланту та нескінченної наполегливості: з юності Петро Ільченко мав активну громадянську позицію, цікавився театром, тому не дивно, що навчатися він пішов до студії при Київському театрі оперети, а потім ще сім років працював при ньому актором. Одна з перших його ролей – Скомороха у виставі «Тисяча років і один день» В. Кісіна. На сцені Київської оперети глядачі бачили Петра Ільченка в ролі Злодія у виставі «Пригоди на Міссісіпі» Л. та Ж. Колодуб (режисер В. Судьїн), йому також була відведена роль Діда Мороза у виставі «Івашка – біла рубашка», у 1974 р. – роль Гарбуза у виставі «Чиполіно» Дж. Родарі.

Першою самостійною постановкою П. Ільченка на сцені Київського академічного українського драматичного театру ім. Івана Франка (нині Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка) була вистава «Вікентій Премудрий» Я. Стельмаха (1980). Про успішність дебюту може свідчити те, що з 1981 року за ініціативи Сергія Данченка – головного режисера – директора театру імені І. Франка Петра Івановича Ільченка запрошують на постійну роботу до колективу франківців на посаду режисера-постановника. Згодом унаслідок співпраці із С. Данченком на сцені театру з'являються такі знакові для історії колективу спектаклі, як «Загибель ескадри» О. Корнійчука (1981), рок-опера «Біла ворона» Ю. Рибчинського та Г. Татарченка (1991 р.), «Бал злодіїв» Ж. Ануя (1998 р.), «За двома зайцями» М. Старицького (2000 р.).

Молодий режисер плідно співпрацює на сценічному майданчику й з іншими режисерами. У співрежисурі з Володимиром Лизогубом виходить вистава «Ре-

тро» О. Галіна (1981 р.), з Дмитром Алексідзе – «Камінь русина» О. Коломійця (1982 р.), з Хрісто Крчмарова – «Мата Харі» Н. Йорданова (1984 р.).

Важливе значення режисер приділяв професійному саморозвитку. У 1989–1991 роках проходив навчання у Всесоюзному інституті підвищення кваліфікації працівників мистецтва на кафедрі режисури музичного театру в Бориса Покровського. Практику проходив у Большому театрі та Академічному театрі ім. Станіславського і Немировича-Данченка (Москва) (Щегельська ред., 2019).

Здобутий досвід роботи на сцені театру для молодого талановитого режисера став неоціненним. Згодом він розкрився та примножився в концертній діяльності, де П. Ільченко виступав переважно в ролі режисера-постановника масових театралізованих заходів. У 1982 році він поставив мистецько-спортивну виставу на честь 1500-річчя м. Києва (блок «Київська Русь») на Республіканському стадіоні м. Києва. Цього ж року у вересні за його власним сценарієм жителям столиці запропоновано виставу-концерт «Дзвони Києва» (на базі студентського театру Київського інституту іноземних мов).

Поступово, набуваючи все більше професійного досвіду й отримуючи визнання колективу та публіки, молодий режисер усе сміливіше переходить до прокладання самостійного творчого шляху в мистецтві, відшліфовує грані свого особистого таланту, шукає свій творчий стиль. На цьому етапі життя П. Ільченко плідно працює. Так, починаючи з 1983 року, у стінах Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка режисер ставить виставу-концерт «Франкінада» В. Гончарова (1983 р.), «Сміх і сльози» С. Михалкова (1983 р.), «Дванадцять місяців» С. Маршака (1986 р.), «Жанна» О. Галіна (1988 р.) та ін.

Паралельно Петро Ільченко розпочинає й активну педагогічну діяльність. З 1980 року маестро викладає спочатку для студентів Київського державного інституту іноземних мов¹, а згодом і для Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука², Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого³, а останні сім років є незмінним викладачем у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського та Київському національному університеті культури і мистецтв. Сфера педагогічних інтересів П. Ільченка – режисура та майстерність актора. Викладання профільних дисциплін майбутнім театральним режисерам й акторам органічно поєднуються із постановочною діяльністю. Так, наприклад, у 1986 році на навчальній сцені Київського державного інституту культури⁴ спільно з Нінель Биченко силами студентів здійснено постановку «Вагончик» Н. Павлової.

Петро Ільченко станом на середину 2022 року, маючи у своєму творчому добробку майже п'ятдесят різножанрових театральних вистав і театралізованих постановок, свідомо прагне тяжіти до інсценізації української класики. Сво-

¹ Нині Київський національний лінгвістичний університет.

² Нині Київський національний університет культури і мистецтв.

³ Нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

⁴ Нині Київський національний університет культури і мистецтв.

го часу (2007 р.) він не побоявся звернутися до славнозвісного твору І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», відстеживши в ньому драматичну структуру. Цей твір української класики досить своєрідний – він несе в собі багато іронії та сатири, через що його досить складно втілювати на сцені. Незважаючи на це, театри звертаються до таких текстів. Саме класична проза відображає епоху, акумулює українські цінності та ментальність й у багатьох своїх прикладах випереджає час. Режисерові П. І. Ільченку у виставі «Кайдашева сім'я» на сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка вдалося не тільки зберегти, а й докорінно розкрити зміст авторського твору. І. Нечуй-Левицький беззмінно присутній на сцені – вербально, мелодійно, текстуально. Декорації та костюми повною мірою відповідають канонам епохи, а українські народні мотиви слугували музичним супроводом.

Спільно з колективом митець експериментував над п'єсами іноземних авторів. У межах камерної сцени (за мотивами роботи канадського письменника Аарона Бушковського), у тому ж столичному театрі ім. І. Франка був спектакль «Сторонні серед нас». Загалом канадська драматургія за своїм характером хоч і наділена великою спорідненістю з українською, проте манера написання такого роду творів межує з психологічним театром і театром знакової системи. П. Ільченко, цілком усвідомлюючи умовність і непрямолінійність п'єси, доклав максимум зусиль і креативу, щоб з мозаїчних нарізок окремих ігрових сцен створити у фіналі вистави цілісну загальну картину. Режисеру, незважаючи на тяжіння акторів до внутрішнього переживання та психологічно-побутового драматичного формату, вдалося згуртувати колектив, щоб тримати аудиторію в напрузі протягом усієї вистави. Саме в таких чинниках простежуємо прояв неокласичного стилю театральної режисури митця. В інтерв'ю П. Ільченко так роз'яснив свій підхід до сценічного прочитання п'єси:

«Спочатку всі дійшли до висновку, що у п'єсі забагато песимізму. Але як почали розбиратися, то зрозуміли, що насправді все з точністю до навпаки. Песимізм – це реальна ситуація цих людей. Але величезний оптимізм полягає в тому, що в людей, яких позбавляють найціннішого, можливості спілкуватися, загострюється саме імпульсивне існування. А це кохання, жертвність, потяг одне до одного. Виявилось, що коли люди потрапили в зону величезної біди, тяжкої хвороби, вони пізнали щось таке, чого не пізнавали за все життя. Вони пізнали турботу, увагу, любов. А любов, це найвище почуття, яке дарує нам Господь. Багато людей проходять життя і не пізнають цього великого почуття. А наші герої пізнають. І в цьому величезний оптимізм». (Овчаренко, 2019)

Для режисера П. І. Ільченка ця вистава не обмежувалася проблематикою стосунків між членами родини та непорозумінням поколінь, а стала полем для осмислення розуміння того, наскільки близькі родичі можуть бути чужими, а далекі одне від одного люди можуть стати близькими. У виставі режисер висунув і розвинув власну гіпотезу так званої вирішальної сили «душевних катаклізмів», причиною яких стають «порушення на кодовому рівні» (Овчаренко, 2019). Тематично підібраний відеоряд і загальне сценографіч-

не рішення вистави виконані в чорно-білих тонах як метафора бачення світу хворими людьми.

У червні 2021 року в театрі ім. І. Франка відбулася прем'єра маловідомої комедії М. Кропивницького «На руїнах» у постановці П. І. Ільченка, яка стала ще одним підтвердженням тяжіння режисера до новопрочитання української класики. Звернення театру до твору зумовлювалося його змістовно-стильовим наповненням – розмаїттям комічних ситуацій, великою кількістю гумору, вкрапленнями гротеску. Спектакль демонстрував глядачам, яким чином користюлюбство і зухвала поведінка може довести людину до краю. Режисерське трактування П. І. Ільченка спонукає глядача до безлічі сьогоденних асоціацій. Насичена дотепними ситуаціями, несподіваними сюжетними колізіями, доповнена акторськими знахідками та геґами вистава в постановці П. І. Ільченка не перетворила її у карикатуру. Поява на сцені кожного героя ставала справжнім бенефісом. У трактуванні П. І. Ільченка амбітний панок Рафаїл Смородіна (Андрій Романій, Олег Терновий) демонструє, як може духовно зубожіти людина у своїй меркантильності й зухвалості, відчайдушно нехтуючи ближніми заради власної наживи. Багаторічний досвід роботи режисера над творами української класики сприяв створенню сценічних асоціацій з іншими загальновідомими творами. Наприклад, гротескна роль лакея Стьопки у виконанні Павла Піскуна, яка певною мірою стала алюзією на Голохвастова з п'єси «За двома зайцями» М. Старицького.



Петро Ільченко. Театр ім. І. Франка, м. Київ, 2021 (Базів, 2021)

Безумовно, перевагою режисерського методу роботи П. І. Ільченка над виставами є правильний підбір драматургічного матеріалу, його сучасне осмислення

та вміння підібрати й консолідувати колектив постановників і виконавців – відстежити та виокремити сильні сторони тексту п'єси й поєднати їх з потенційними можливостями акторів. Свій режисерський талант він спрямовує на розбудову українського театрального мистецтва:

«У нас грають блискучі актори: Альоша Зубков і Володя Ніколаєнко грають Шклянку. Параскеву Митрівну грають Настя Добриніна і Валя Ілляшенко. Хвесю у нас грають актриси Марина Кошкіна і Марина Верейчук... Тихона зі старих слуг – грають Олексій Петухов і Олександр Логінов, а лакея Стюпку – Ренат Сеттаров і Павло Піскун. Ми зробили виставу з величезною вдячністю до автора, оскільки сьогодні до драматургів ставляться, як до привидів, а мені здається – вони були, є і залишаться навіки фундаментом і основою. Тому хотілося б, щоб звучала сучасність Кропивницького, а не наша». (Базів, 2021)

З вдячністю П. І. Ільченко згадує період роботи із метрами українського театру. Режисерові в роботі над виставою «Ретро» О. Галіна пощастило співпрацювати з легендарною Наталією Ужвій, яка свого часу співпрацювала ще з Лесем Курбасом (Березюк, 2014).

Практичні надбання режисер звик конвертувати в наукову площину. З цією метою він систематично долучався до науково-практичних конференцій, як правило, обираючи для обговорення найбільш гострі професійні проблеми у сфері театральної режисури. Наприклад, ключові аспекти інтерпретації оперної класики в процесі навчального процесу закладу вищої освіти (на прикладі постановки опери Миколи Римського-Корсакова «Царева наречена») (Ільченко, 2014а) він досліджує в межах Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасний музичний театр: проблеми інтерпретації оперної класики» (до 170-річчя від дня народження основоположника української класичної музики Миколи Лисенка), проведеної в лютому 2012. П'ята Міжнародна науково-практична конференція «Національні оперні та балетні традиції у європейському контексті» (до 120-річчя від дня народження Б. Лятошинського, 140-річчя від дня народження Р. Глієра), проведена у 2015 р. в м. Києві, увінчалася успішним захистом доповіді на тему: «Романтична традиція в опері "У неділю рано..." ("Туркиня") Віталія Кирейка». Свого часу П. Ільченко неодноразово виступав ініціатором літературно-мистецьких вечорів, присвячених творчості українських поетів і прозаїків (Миколи Зарудного, Івана Багряного, Ірини Вільде та ін.).

Режисерський талант П. І. Ільченка цілком проявився й у педагогічній діяльності. Його вихованці, актори та режисери, стали творчими послідовниками театральної школи Леоніда Олійника, до якої поруч із Сергієм Данченком, Степаном Олексенком, Еліною Бистрицькою, Володимиром Опанасенком і багатьма іншими чудовими митцями можна зарахувати й самого Петра Ільченка (2007; 2014b). Учні П. Ільченка: О. А. Книга, народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, заслужений працівник культури України, генеральний директор та художній керівник Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Миколи Куліша (випуск КНУКіМ 1987 року); Н. М. Тимошкіна (Гунько), заслужений діяч мистецтв України, лауреат Премії НСТД України імені В. Блаватської, художній керівник Житомирського обласного академічного

музично-драматичного театру імені Івана Кочерги (випуск КНУКіМ 1987 року); О. П. Петрова (Астрия), заслужена артистка України, естрадна співачка, шоуменка, педагог, викладач Київської муніципальної академії мистецтв імені Павла Чубинського (випуск КНУКіМ 1992 року); А. О. Дерік, заслужений артист України, режисер, актор Миколаївського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Аркаса (випуск НАКККіМ 2011 року); Д. В. Шарабурін, заслужений артист України, лауреат Всеукраїнського конкурсу професійних читців ім. І. Франка, артист Київського національного академічного театру оперети, ведучий шоу «Хі та Ха» на телеканалі «1+1» та «К1» (випуск КНУКіМ 2008 року); С. І. Жирков, заслужений артист України, лауреат премії «Київська пектораль», директор і художній керівник Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра (випуск КНУКіМ 2008 року); О. С. Олексюк, заслужений діяч мистецтв України, режисер-постановник Рівненського обласного академічно-драматичного театру (випуск КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого 1987 року) та багато інших.

Учні й дослідники П. І. Ільченка працюють не лише в Україні, зберігаючи та розвиваючи традиції українського театрального мистецтва: Ф. Альмуфайл, доктор філософії з педагогічних наук, завідувач кафедри театрального мистецтва Вищого інституту театрального мистецтва (Кувейт), (випуск КНУКіМ 1993 року); О. Кирейко (Корманьош), директор і художній керівник Будапештського національного українського театру «Талія» (Угорщина) (випуск КНУКіМ 1987 року); Л. Цинь (КНР), доктор філософії, викладач вокалу НМАУ імені П. І. Чайковського, заступник директора Музичного центру Конфуція при НМАУ імені П. І. Чайковського, артистка, режисер масових видовищ (випуск НМАУ імені П. І. Чайковського 2020 року); Т. Маснікова (Словаччина), словацький режисер театру, режисер-постановник Пряшівського муніципального українського (русинського) театру (випуск КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого 1987 року); М. Бакрі (Ізраїль), ізраїльський режисер театру (випуск КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого 1987 року); С. Таранюк, актриса Орловського театру драми, а з 1987 року – Липецького обласного драматичного театру (Росія) ім. Л. Толстого (випуск КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого 1986 року); В. Д. Плужнікова, співачка Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського, солістка театру «Метрополітен опера» (м. Нью-Йорк, США) (випуск НМАУ імені П. І. Чайковського 2021 року); О. Безсмертна, співачка, лауреатка міжнародних конкурсів, солістка Віденської державної опери (*Winer Staatsoper*) в Австрії, співає в Берлінській опері, виступала на Зальцбурзькому фестивалі (випуск НМАУ імені П. І. Чайковського 2021 року); А. Єрмакова, актриса Московського академічного театру імені М. Єрмолової (випуск КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого 1986 року).

Високохудожній творчий доробок П. І. Ільченка та його науково-педагогічна діяльність високо оцінені на загальнодержавному рівні – йому надано звання заслуженого діяча мистецтв України, заслуженого працівника культури АР Крим і професора кафедри оперної підготовки та музичної режисури.

Особливо цінуємо зусилля режисера у період воєнного стану в країні. Класичну комедію-водевіль «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, яка в постановці П. І. Ільченка з часу прем'єри (15 жовтня 1999 року) уже 23 роки поспіль не

сходить зі сцени Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, 27 лютого 2022 року мали зіграти ювілейно (300-й раз). Проте виставу довелось перенести. Актори грали її вже 29 квітня для військовослужбовців Збройних сил України в приміщенні Оперної студії Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського. Слова П. Ільченка про роль театру в житті суспільства, у розв'язанні сучасних соціальних проблем, висловлені 22 лютого напередодні російського вторгнення, є безумовно справедливими:

«У час війни я вважаю місія театру має величезну роль. Глядачам дуже потрібні вистави, які репродукують оптимізм, переможний дух, несуть любов, надію, дають позитив – тобто весь комплекс, який говорить про незліченність українського духу, характеру, коренів. Бо життя все одно переможе російську навалу – слава Україні й смерть ворогам!». (Поліщук, 2022)

Творчий потенціал, енергія та креатив митця додає всім прихильникам українського театру надії, що під орудою видатного режисера на сцену вийде ще не один класичний твір.

Наукова новизна роботи полягає в ідентифікації своєрідності стилю театральної режисури Петра Ільченка як неокласика, виокремленні й аналізі його авторських прийомів, хронологічному становленні процесу розвитку митця як творчої одиниці, осмисленні й тлумаченні характерних особливостей сучасного вітчизняного театрального мистецтва в цілому.

Висновки

Театральний геній Петра Ільченка поповнює перелік найбільш талановитих вітчизняних режисерів. Під його орудою вийшли такі вистави, як «Одержима», «Сторонні серед нас», «Хазяїн», «Кайдашева сім'я», «Шельменко-денщик» та ще понад п'ятдесят інших п'єс. У творчому доробку режисера домінує українська класика, а переважна більшість постановок майстра була здійснена на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Особливість його неокласичного стилю має відображення насамперед у здатності адаптувати зміст твору до сучасного життя, модифікуючи лише антураж. Водночас режисер залишається відкритим до експериментів у напрямку кардинальної зміни мінорного ладу твору на мажорний або ж навпаки. Явний конфлікт у системі «режисер – автор твору» є вимушеним ходом, як правило, виправданим, орієнтованим на розкриття нових сторін і бачення висвітленої проблематики.

Перспективи подальших наукових пошуків убачаємо у вивченні персоналії інших провідних майстрів сучасної української сцени, зокрема у контексті розвою неокласичного стилю в театральній режисурі.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Базів, Л., 2021. Комедія на руїнах. Театральна прем'єра. *Укрінформ*, [online] 10 липня. Доступно: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3276412-komedia-na-ruinah-teatralna-premera.html>> [Дата звернення 22 липня 2022].

- Березюк, А., 2014. "Сергій Данченко врятував мене від Володі Ульянова". Режисер Петро Ільченко про Наталю Ужвій, Наталю Сумську та "Кайдашеву сім'ю". *ZN.UA*, [online] 21 лютого. Доступно: <https://zn.ua/ART/sergey-danchenko-spas-menya-ot-volodi-ulyanova-_.html> [Дата звернення 19 липня 2022].
- Добролюбова, Є., 2017. Школа брехні. *Театрально-концертний Київ*, 6, с.22-23.
- Ільченко, П.І., 2007. Л.А.Олійник та його педагогічні принципи виховання актора. В: *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів*. Матеріали науково-практичної конференції. Київ, Україна, Київський національний університет культури і мистецтв, с.60-61.
- Ільченко, П.І., 2014а. Опера Миколи Римського-Корсакова "Царева наречена" на сцені Оперної студії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, [online] 4, с.84-89. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_4_12> [Дата звернення 24 липня 2022].
- Ільченко, П.І., 2014б. «Сергій Данченко врятував мене від Володі Ульянова». [Спілкувалася О. Березюк]. *Дзеркало тижня*, 22–28 лютого, с.13.
- Овчаренко, Е., 2019. Петро Ільченко: «Хочу побачити виставу очима глядача». *I-UA.tv/Культура*, [online] 22 березня. Доступно: <<https://i-ua.tv/culture/15037-petro-ilchenko-khochu-pobachyty-vystavu-ochuma-hliadacha>> [Дата звернення 24 липня 2022].
- Особенности современного театра, 2018. *Перфоманс*, [online] 14 сентября. Доступно: <<https://md-eksperiment.org/post/20180914-osobennosti-sovremennogo-teatra>> [Дата звернення 18 липня 2022].
- Поліщук, Т., 2022. Оптимізм і переможний дух. *День*, [online] 22 лютого. Доступно: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/optymizm-i-peremozhnyy-duh>> [Дата звернення 24 липня 2022].
- Чечель, Л., 2020. Петро Ільченко: «Найкращі ліки від хвороби – любов та увага». *Справи сімейні*, [online] 15 лютого. Доступно: <https://familytimes.com.ua/teatr/petro-ilchenko-naukraschi-liky-vid-khvorobi-lyubov-ta-uvaga> [Дата звернення 24 липня 2022].
- Шпаковська, В., 2006. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ – початку ХХІ століття. В: *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст.* Київ, с.827-867.
- Щегельська, Т.К., ред., 2019. *Київський національний університет театру, кіно, телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: 115 років*. Київ: Компас, с. 354.

REFERENCES

- Baziv, L., 2021. Komediia na ruinakh. Teatralna premiera [Comedy on the ruins. Theatrical premiere]. *Ukrinform*, [online] 10 July. Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3276412-komediia-na-ruinah-teatralna-premera.html>> [Accessed 22 July 2022].
- Bereziuk, A., 2014. "Serhii Danchenko vriatuvav mene vid Volodi Ulianova". Rezhyser Petro Ilchenko pro Nataliu Uzhvii, Nataliu Sumsku ta "Kaidashevu simiu" ["Serhii Danchenko saved me from Volodia Ulianov." Director Petro Ilchenko about Natalia Uzhvii, Natalia Sumska and *The Kaidash Family*]. *ZN.UA*, [online] 21 February. Available at: <https://zn.ua/ART/sergey-danchenko-spas-menya-ot-volodi-ulyanova-_.html> [Accessed 19 July 2022].
- Dobroliubova, Ye., 2017. Shkola brekhni [School of lies]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 6, pp.22-23.

- Ilchenko, P.I., 2007. L.A. Oliinyk ta yoho pedahohichni pryntsypy vykhovannya aktora [Oliinyk and his pedagogical principles of actor education]. In: *Teatralne i khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy v konteksti svitovykh sotsiokulturnykh protsesiv* [Theatrical and choreographic art of Ukraine in the context of world socio-cultural processes]. Materials of the scientific and practical conference. Kyiv, Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, pp.60-61.
- Ilchenko, P.I., 2014a. Opera Mykoly Rymyskoho-Korsakova "Tsareva narechena" na steni Opernoi studii [Mykola Rimsky-Korsakov's opera *The Tsar's Bride* on the stage of the Opera Studio]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, [online] 4, pp.84-89. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_4_12> [Accessed 24 July 2022].
- Ilchenko, P.I., 2014b. "Serhii Danchenko vriatuvav mene vid Volodi Ulianova" ["Serhii Danchenko saved me from Volodia Ulianov"] [Communicated by O. Berezyuk]. *Dzerkalo tyzhnia*, 22-28 February, p.13.
- Ovcharenko, E., 2019. Petro Ilchenko: "Khochu pobachyty vystavu ochyma hliadacha" [Petro Ilchenko: "I want to see the performance through the eyes of the viewer"]. *I-UA.tv/Kultura*, [online] 22 March. Available at: <<https://i-ua.tv/culture/15037-petro-ilchenko-khochu-pobachyty-vystavu-ochyma-hliadacha>> [Accessed 24 July 2022].
- Osobennosti sovremennogo teatra [Features of modern theatre], 2018. *Perfomans*, [online] 14 September. Available at: <<https://md-eksperiment.org/post/20180914-osobennosti-sovremennogo-teatra>> [Accessed 18 July 2022].
- Polishchuk, T., 2022. Optimizm i peremozhnyi dukh [Optimism and a spirit of perseverance]. *Den*, [online] 22 February. Available at: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/optymizm-i-peremozhnyy-duh>> [Accessed 24 July 2022].
- Chechel, L., 2020. Petro Ilchenko: "Naikrashchi liky vid khvoroby – liubov ta uvaha" [Petro Ilchenko: "The best medicine for illness is love and attention"]. *Spravy simeini*, [online] 15 February. Available at: <<https://familytimes.com.ua/teatr/petro-ilchenko-naykraschi-liky-vid-khvoroby-lyubov-ta-uvaha>> [Accessed 24 July 2022]
- Shpakovska, V., 2006. Osnovnitendentsiirozvytkuzhanrivukrainskohomuzychno-dramatychnoho teatru kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The main trends in the development of genres in the Ukrainian musical drama theatre of the end of the 20th - the beginning of the 21st century]. In: *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st* [Draws from the history of theatrical art of Ukraine in the XX century]. Kyiv, pp.827-867.
- Shchehelska, T.K., ed., 2019. *Kyivskiy natsionalnyi universytet teatru, kino, telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho: 115 rokiv* [Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University: 115 years]. Kyiv: Kompas, p. 354.

THE NEOCLASSICAL STYLE OF THEATRE DIRECTING BY PETRO ILCHENKO

Kateryna Pyvovarova^{1a}, Yuliya Tsyvata^{2a}, Yevheniia Skrypnyk^{3a}

¹ e-mail: pivovarova.katerina.00@mail.ru; ORCID: 0000-0003-3946-2475

² e-mail: yuliyatsyvataya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5288-0714

³ e-mail: koziboher82@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0481-9147

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the study of general trends in the development of Ukrainian theatrical art. The article deals with the issue of creative work and the contribution of Petro Ilchenko to modern Ukrainian theatre. Key artists who influenced the formation of the director's creative preferences and tastes are identified. **The purpose of the article** is to determine the features and phenomenon of the neoclassical style of theatre direction by Petro Ilchenko. **The research methodology** is determined by the purpose of the work and includes the use of general scientific and special tools, in particular, the system and functional, analytical and synthetic, formal and logical methods. The basis is the connection of philosophical and aesthetic generalisations with art studies principles, theatre studies and empirical base. **The scientific novelty of the research** lies in the fact that the article is one of the first comprehensive studies of the work of the Ukrainian theatre director Petro Ilchenko, in particular, the individual creative features of his activities. **Conclusions.** The theatrical genius of Petro Ilchenko adds to the list of the most talented Ukrainian directors, under whose direction such performances as *Possessed*, *Strangers Among Us*, *The Landlord*, *The Kaidash Family*, *Shelmenko-denshchik* and more than forty others were released. The director's work is dominated by Ukrainian classics. The peculiarity of his neoclassical style lies primarily in the ability to adapt the content of the work to modern life, modifying only the entourage. At the same time, the director remains open to experiments on the cardinal change of the minor scale of the work to the major scale or vice versa. An obvious conflict in the system "director - author of the work" is a forced move, as a rule, justified, aimed at revealing new sides and vision of the highlighted issues.

Keywords: neoclassical style; directing; theatre; performance; creative experiment, Petro Ilchenko



DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266534

УДК 792(477.411):351.746.1"2022"

**ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКИХ ТЕАТРІВ:
СТО ДНІВ У РЕАЛІЯХ МАСШТАБНОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ****Катерина Юдова-Романова***кандидат мистецтвознавства, доцент;**e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна***Анотація**

Мета дослідження – вивчити досвід і визначити основні тенденції у творчо-організаційній діяльності театральних колективів Києва протягом перших ста днів повномасштабної війни Російської Федерації проти України. **Методологія дослідження.** Метод синтезу й аналізу фактологічної інформації використано для комплексного вивчення досвіду діяльності театральних колективів Києва в зазначений період; історичний – для ретроспективного наукового осмислення практики сучасного українського театру; структурно-аналітичний – для систематизації різних векторів творчо-організаційної діяльності 23-х професійних державних театральних колективів Києва; компаративний – для зіставлення результатів; мистецтвознавчий – для вивчення художньої цінності театральних вистав. Джерельною базою дослідження стали відкриті інтернет-ресурси й інтерв'ювання суб'єктів театральної діяльності. **Наукова новизна.** У дослідженні вперше зібрано, систематизовано та проаналізовано факти й простежено основні тенденції творчо-організаційної діяльності театральних колективів Києва протягом перших ста днів військової агресії Росії проти України у 2022 році. **Висновки.** У мистецтвознавчій науковій думці ще комплексно не осмислено діяльність театральних колективів України в період воєнних дій 2022 року. Зібраний і проаналізований фактологічний матеріал свідчить, що театральні процеси зазначеного періоду можна умовно поділити на два етапи: у зв'язку з введенням воєнного стану й активними бойовими діями в Києві та Київській області з 24 лютого по 1 квітня – етап повного призупинення публічної театральної діяльності та перенесення вистав на період стабілізації ситуації; у зв'язку з покращенням безпекової обстановки в регіоні з 2 квітня по 3 червня – період поступового відродження у нових форматах публічної театральної діяльності: повернення до обслуговування глядачів у Києві й активізація гастрольної діяльності. Основні проблеми стоденного періоду: кадрове забезпечення роботи колективів, оскільки частина працівників була вимушена залишити Київ; відсутність належної кількості в місті театрів з надійними укриттями або поруч з ними; транспортна та паливна кризи; умови комендантської години. Фінансово-економічна діяльність була глибоко збитковою, а основними джерелами фінансового забезпечення колективів стали накопичені попередньо резерви та державна підтримка, яка значно скоротилася. Деякі театральні приміщення, зокрема Київської малої опери, постраждали та потребують відновлення. Простежуємо цілеспрямовану відмову театрів від російськомовного контенту. Тижнева інтенсивність показу вистав знизилася до двох-трьох. У театрі були постановки довоєнного репертуару

та новостворені програми малих лабораторних форм читецького й музично-поетичного спрямування. У квітні-травні більшість театрів повертається до репетицій, є приклади прем'єр. Загалом 61 % з 23-х досліджуваних театральних колективів Києва протягом стоденного періоду відновив, хоч і в обмеженому режимі, свою роботу, а 39 % потрапили в патову ситуацію, проте прагнуть повернутися до роботи.

Ключові слова: творчо-організаційна театральна діяльність; Київ; воєнні дії 2022 року; репертуар

Постановка проблеми

«Рівно сто днів тому всі ми прокинулися в іншій реальності. Рівно сто днів тому прокинулися інші ми. Коли українців будить не промінь сонця, а вибухи ракет, які влучають у наші домівки, тоді прокидаються зовсім інші українці» – такими словами 3 червня 2022 року розпочав своє звернення до народу Президент України Володимир Зеленський у сотий день повномасштабної війни Російської Федерації проти України («Мир», «перемога», «Україна» – три слова, задля яких ми боремося протягом уже ста днів після восьми років – звернення Президента Володимира Зеленського, 2022). Дійсно, з 24 лютого 2022 року змінилися не тільки ми, українці, не тільки наша країна, а й увесь світ. Війна в Україні стала глобальним викликом для всіх народів і держав. На тлі військової агресії в Україні почали відбуватися не тільки тектонічні політичні зміни, а й трансформації сфери культури і мистецтва. На тлі цього діячі театру, кіно, музики, літератури, образотворчого мистецтва з усього світу висловили свою консолідовану абсолютну підтримку Україні та продовжують всебічно допомагати в протистоянні силам ворога.

Українські діячі культури від перших днів повномасштабного вторгнення російських окупантів в Україну проявили свою активну громадянську позицію, долучаючись до протистояння агресору. Керівник Офісу Глави Держави Андрій Єрмак, зустрівшись 29 квітня 2022 року з представниками культури та спорту, наголосив:

«Сьогодні українські митці захищають Батьківщину в підрозділах оборони, виступають у бомбосховищах, перед нашими військовими та переселенцями [...], більшість представників сфери культури та спорту долучилися до волонтерської діяльності, збирають кошти для нашої армії та біженців, залучають міжнародну підтримку. Також вони нагадують світові про жажіття війни й важливість підтримати боротьбу України за життя та свободу». (Андрій Єрмак провів зустріч з представниками культури та спорту, 2022)

При цьому чиновник закликав мистецьку та спортивну спільноту висувати якомога більше ініціатив. Учасники зустрічі обговорили можливі шляхи активізації культурно-мистецького та спортивного фронту в умовах воєнного стану в Україні. Зокрема, виступали митці театру. Ростислав Держипільський, генеральний директор, художній керівник Івано-Франківського національного драматичного театру імені Івана Франка, окреслюючи проблеми організаційно-творчої діяльності театрів, наголосив, що колективам варто «не лише виїздити на гастролі

до населених пунктів на сході, а й виступати перед тимчасовими переселенцями у західних регіонах країни». Головний режисер Національної опери України імені Тараса Шевченка Анатолій Солов'яненко зацентрував на значенні закордонних гастролей артистів опери та балету задля підтримки культури, зокрема театральної. Ірма Вітовська, популярна артистка театру та кіно, зазначила, що культурна дипломатія сприятиме популяризуванню української історії у світі та спростовуватиме російські наративи про Україну (Андрій Єрмак провів зустріч з представниками культури та спорту, 2022).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Перелік досліджень на тему творчо-організаційної діяльності українських театральних колективів у період воєнних дій досить обмежений.

Знаний в Україні та світі театрознавець В. М. Гайдабура послідовно збирав і досліджував матеріали з історії театрів, які діяли на території окупованої України періоду Другої світової війни. У 1999 році він захистив докторську дисертацію на тему: «Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944)» (Гайдабура, 1999). Пролонгацією вивчення цієї проблематики стала книга «Театр між Гітлером і Сталінім. Україна. 1941–1944. Долі митців». У ній автор продовжив збір і систематизацію архівних, документальних, іконографічних матеріалів та унікальних свідчень учасників про театральні процеси в Україні періоду гітлерівської окупації. Крізь призму зібраних першоджерел автор відтворив обставини надскладної творчо-організаційної роботи як театральних колективів, так і окремих українських митців (Гайдабура, 2004).

Стаття О. І. Тонконог (2006, с.66-69) «Театри українських міст у 1943–1945 рр.» присвячена висвітленню головних аспектів творчо-організаційної діяльності реєвакуйованих театрів у звільнених після фашистської навали містах України.

Дослідження С. В. Стельниковича (2013, с.131-136) «Театр на території генерального округу "Житомир" (друга половина 1941 – початок 1944 рр.)» зосереджене на проблемах функціонування театру як соціального інституту та на основних напрямках діяльності театральних колективів на території Житомирської, переважної частини Вінницької областей України та півдні сучасної Гомельської області Білорусі.

У статті Л. Б. Лихачова та О. Ю. Титаренко (2009, с. 67-72) «Діяльність театрів України під час Великої Вітчизняної війни» стисло подано короткий екскурс в історію українського театального мистецтва зазначеного періоду зі зверненням уваги на репертуарну політику, кадрове та матеріальне забезпечення роботи театральних колективів, взаємодію з аудиторією: місцевим населенням, бійцями Червоної армії, окупантами.

У статті науковців В. І. Ільницького та М. Д. Галіва (2019, с.45-50) «Діяльність Українського театру у Перемишлі в роки нацистської окупації (1941–1944)» розкрито особливості організаційно-адміністративної та творчо-мистецької діяльності колективу періоду гітлерівської навали. Автори на підставі вперше впроваджених до наукового обігу архівних матеріалів з'ясовують історичну генезу Українського театру в Перемишлі, що пов'язана з діяльністю українського

Драматичного товариства ім. Лесі Українки (1925–1939) з подальшим акцентуванням дослідження на роках окупації, яку поділяють на три історичні етапи: 1) становлення театру у формі Драматичного гуртка і Драматичної секції УДК (1942 – перша половина 1943); 2) етап реорганізації театру в професійну установу (серпень – жовтень 1943); 3) етап активної мистецької діяльності театру на професійних засадах (листопад 1943 – липень 1944). У статті також проаналізовано репертуарну політику театру, особливості формування адміністративно-управлінського й виконавського складу та загалом мистецький доробок колективу означеного періоду.

Про регіональну театральну діяльність у Рівному під час гітлерівської окупації міста писала Н. О. Романенко (2015, с.76-81) у статті «Міський український драматичний театр (м. Рівне, 1941–1943)». Хоча в темі статті заявлено досліджуваний період лише з 1941 до 1943 року, насправді ж хронологічний виклад зібраних історичних фактів охоплює термін до 1947 року. У статті цілісно, хоча й дещо побіжно та фрагментарно, розглянуто діяльність колективу в умовах фашистської окупації, евакуації та реєвакуації.

Зверталася до проблем регіональної діяльності музичних і театральних колективів Харкова Ю. Ю. Полякова (2013, с.82-91) у статті «Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації (за матеріалами державного архіву Харківської області)». Спираючись на архівні матеріали, спогади очевидців і публікації зі шпальт газети «Нова Україна», авторка відтворила картину музично-театрального життя Харкова 1941–1943 років.

Д. С. Татаренко (2008, с.131-146) у статті «Театр, кіно, періодика, музеї: культурне життя українських областей зони військової адміністрації в 1941–1943 роках» досліджував історію театрального життя в умовах «нового порядку» на території окупованої України в зазначений період. Діяльність театрів, зокрема особливості контрольованого окупаційною владою репертуару, проаналізовано в співвідношенні з функціонуванням інших культурницьких установ, як-от «Просвіт», а також кінотеатрів, радіо, музеїв, періодичних видань і бібліотек.

Зазначені вище дослідження торкаються виключно діяльності театрів періоду Другої світової війни. Натомість у статті «Творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь у періоди воєнних дій» К. В. Юдової-Романової та А. О. Безчастної (2016, с.43-50) досліджено досвід роботи театру¹ протягом трьох історичних періодів: 1914–1920 роки, 1941–1945 роки та, зокрема, звертаються до періоду початку війни Росії проти України – 2014 рік. У підсумку зазначено, що попри складні соціальні та економічні умови праці «спільною характеристикою для всіх трьох періодів є активна творча діяльність колективу» (Юдова-Романова та Безчастна, 2016, с.50). Щодо організації показу вистав, то «активна гастрольна діяльність колективу характерна лише для періоду німецької окупації. В інші періоди театр активно використовував лише стаціонарне приміщення»

¹ Саме будівлю цього театру внаслідок бомбардування російським літаком зруйновано 16 березня 2022 року. У приміщенні та в підвалах перебувало понад 1200 людей, які сподівалися на порятунок. Театр зведено з укриттям у 1960 році.

(Юдова-Романова та Безчастна, 2016, с.50). Особливу увагу в статті приділено питанню репертуарної політики театру.

Окремо досліджено проблеми творчо-організаційної діяльності київських муніципальних театральних колективів початку XXI століття зі зверненням уваги на їх матеріально-технічне забезпечення (К. В. Юдова-Романова, 2008, с.76-90) та проаналізовано особливості організаційно-глядацької діяльності в Україні деяких єврейських театрів першої половини XX століття з частковим охопленням періоду воєнних дій під час Першої світової війни (Юдова-Романова, 2004, с.319-326).

Київ – не тільки політична столиця України, а й театральна столиця держави. Театральні колективи Києва, як і всі інші підприємства, установи та організації не тільки міста, а й усієї держави, після початку повномасштабного вторгнення Росії на територію України 24 лютого 2022 року зазнали значних творчо-організаційних перетворень. Натомість аналіз останніх досліджень і публікацій з питань творчо-організаційної діяльності театрів у період воєнних дій свідчить про відсутність актуальних наукових опрацювань подій у театральному житті Києва за перший стодинний період повномасштабної воєнної агресії Росії проти України. Зібрані розпорошені факти на різних інтернет-сторінках, у телеграм-каналах, на шпальтах газет й у свідченнях очевидців стали джерельною базою для дослідження театральних подій цього стодечного періоду.

Мета дослідження полягає у вивченні досвіду творчо-організаційної роботи театральних колективів Києва в період з 24 лютого по 3 червня 2022 року (перших ста днів повномасштабної війни Російської Федерації проти України) і визначенні основних тенденцій їхньої діяльності.

Виклад основного матеріалу

Нині на театральній мапі Києва діє понад двадцять професійних театральних колективів. Серед них три театри, що належать до сфери управління Міністерства культури та інформаційної політики України:

1. Національна опера України імені Тараса Шевченка.
2. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка.
3. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки.

У підпорядкуванні Департаменту культури Київської міської державної адміністрації перебувають такі двадцять театрів:

1. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва.
2. Київський академічний театр ляльок.
3. Київський академічний театр юного глядача на Липках.
4. Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра.
5. Творча майстерня «Театр маріонеток».
6. Київський національний академічний театр оперети.
7. Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра.
8. Київський національний академічний Молодий театр.

9. Київський академічний драматичний театр на Подолі.
10. Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я».
11. Київський академічний театр «Колесо».
12. Київський академічний театр «Золоті ворота».
13. Український малий драматичний театр.
14. Циганський академічний музично-драматичний театр «Романс».
15. Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня».
16. Київський академічний драматичний театр на Печерську.
17. Київська мала опера.
18. Київський академічний театр «Актор».
19. Київський камерний театр «Дивний замок».
20. Академічний театр «Київ Модерн-балет».

Також у столиці працюють десятки інших театрів районного підпорядкування та інші, що є структурними підрозділами різних установ, організацій і підприємств. Деякі з них належать до аматорських колективів, деякі – до професійних, деякі – до змішаної форми організації праці.

У зв'язку з військовою агресією Російської Федерації проти України всі театральні-видовищні заклади культури столиці були змушені тимчасово припинити свою діяльність – близько 5 години ранку по різних об'єктах Києва було завдано серії потужних авіаударів, до міста прорвалися диверсійно-розвідувальні групи супротивника. Питання безпеки глядачів і співробітників постало з першого дня війни. Анонсовані попередньо вистави перенесено до стабілізації ситуації. Так, наприклад, перенесли з 26 лютого на 21 серпня 2022 року показ (квитки залишилися дійсними) гастрольної вистави у жанрі документальної драми про кохання на війні Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (м. Львів) «Життя P.S.» Валерії Бурлакової в приміщенні Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

Деякі київські театральні колективи в перший день агресії за інерцією ще намагались організувати репетиційний процес. Але швидко стало зрозуміло, що театральним колективам столиці працювати в умовах запровадженого воєнного стану буде неможливо. Практично бої за місто розпочалися з перших днів агресії. Однак станом на 1 квітня вони фактично вже продовжувалися лише в передмістях столиці. Усі, хто були готові та вміли тримати зброю в руках, долучилися до оборони. Театральне життя Києва завмерло. Залучення містян до лав Збройних сил України та київської територіальної оборони, волонтерської діяльності, воєнної дії на вулицях столиці та пов'язана з цим небезпека, неможливість надати для співробітників безпечні умови праці, транспортні проблеми в місті², бажання багатьох членів колективів залишити місто та вивезти свої родини у безпечні регіони України або за кордон, потрапляння працівників під окупацію та, на жаль, поранення й загибель³ – ось основні причини такого становища.

² Від 26 лютого Київський метрополітен працював у режимі укриття та нині поступово поновлює повноцінну роботу.

³ 17 березня внаслідок ворожих бомбардувань у Дарницькому районі Києва загинула відома театральна актриса Київського Молодого театру Оксана Швець.

Протягом досліджуваного стоденного періоду серед київських театральних приміщень найбільших пошкоджень зазнала будівля Лук'янівського народного будинку, в якому розташовувалася Київська мала опера. За інформацією Департаменту культури Київської державної адміністрації (за попередніми даними), унаслідок ракетного удару вранці 15 березня було «розбито практично усе віконне скло (85 шт.), також пошкоджені склопакети (20 шт.), вхідні двері (3 шт.), внутрішні двері (4 шт.), облицювальну штукатурку на стелі холу (площа пошкодженої ділянки складає 10 м²)» (Катаєва, 2022). Про постраждалих від ракетного обстрілу в приміщенні Лук'янівського народного будинку не повідомляли.

Знаковою подією в історії театрального життя Києва в умовах воєнного стану стало ухвалення рішення колективу Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки про зміну назви свого закладу на Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки. У колективі про таке рішення думали вже давно (Хорошак, 2022). За інформацією уповноваженого із захисту державної мови Тараса Кременя, станом на 1 вересня 2021 року за 8 місяців роботи на сцені театру «16 вистав були виконані державною мовою, іншою мовою з перекладом на державну – 318» (Кремінь, 2021). До 24 лютого 2022 року в репертуарі театру українськомовними були три вистави: «Всюди один... свічка на вітрі» за творами Т. Шевченка та спогадами про нього, «Три кохання» за творами Лесі Українки та «Гри на задньому подвір'ї» Е. Мазіі. Тож, коли після російського вторгнення в державі особливо гостро постало питання мовної політики, колектив театру за допомогою опитування через телеграм-канал ухвалив рішення про зміну назви театру та перехід виконання репертуару на українську мову – винятками стали лише дві вистави за участі української акторки театру й кіно⁴ Лариси Кадочнікової: «Актрисі завжди 18» за п'єсою канадського драматурга Дж. Марелла та «Музика кохання. Бенефіс Лариси Кадочнікової» за п'єсою М. Кадо «Жорж і Фридерик. Вона та Він».

Загалом з 24 лютого, відколи Київ перебував під реальною загрозою ворожого захоплення, театральні колективи або були у вимушених відпустках, або тимчасово переходили на простій – «зупинення роботи, викликане відсутністю організаційних або технічних умов, необхідних для виконання роботи, невідворотною силою або іншими обставинами» (Кодекс законів про працю України, 2022).

Водночас, прагнучи докласти своїх зусиль у справу перемоги над ворогом, театри шукали можливості працювати. І щойно Збройні сили України відвернули загрозу захоплення столиці, 2 квітня 2022 року у вестибюлі станції метро «Героїв Дніпра» в Оболонському районі Києва, яка в цей період працювала як укриття, у взаємодії з Громадським об'єднанням «Волонтери Оболони» відбулася вистава «Мишка та рожева стрічка» Київського академічного театру ляльок (автора і режисера, заслуженого діяча мистецтв України Руслана Неупокоєва). «Турнікет перетворився на частину декорації театральної сцени [...]. Дітки радо сприйня-

⁴ Лариса Кадочнікова – народна артистка України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка, виконавиця головної ролі Марічки в культовому українському художньому фільмі «Тіні забутих предків» режисера Сергія Параджанова, відзнятого у 1964 році на кіностудії імені Олександра Довженка.

ли казкову історію – з перших хвилин поринули у інтерактивну гру-спілкування з акторами Вікторією Тебеневою та Вадимом Доценком», – зазначено в газеті «Вечірній Київ» (Марків, 2022).

Протягом квітня-травня театр виступав у Дитячій клінічній лікарні № 7 Печерського району Києва (23 квітня) та в Національній дитячій спеціалізованій лікарні «Охматдит» (3 травня) з українською народною казкою «Котик та Півник». 1 червня з нагоди Міжнародного дня захисту дітей артисти вистави «Котик та Півник» завітали до малечі, якою опікується друга рота «Батальйону Чайки» в/ч А7299 Сил територіальної оборони Збройних сил України. Усі дитячі вистави в досліджуваній період були благодійними.

Ініціативна група на чолі з директором – художнім керівником Київського академічного театру ляльок Ігорем Гулим у скрутний для країни та міста час сформувала з працівників театру так званий «Мистецький десант», в якому брали участь актори, такі як І. Вороний, В. Доценко, Р. Молодій, В. Тебенева, Ю. Фарафонов, Ю. Хетчиков, а також режисер Д. Драпіковський, драматург В. Гунченко. Наперекір обставинам, за скрутних умов воєнного часу 30 травня колективу вдалося випустити прем'єру вистави «Хедлайнер» В. Гунченко (режисер Д. Драпіковський), яку відвідали понад 60 глядачів. За свідченням І. Гулого, усі зібрані гроші (10 560 гривень) передано до Благодійного фонду допомоги армії «Повернись живим».

Питання організаційно-фінансової діяльності предметно в статті не розглянуто. Проте варто зауважити, що ціни на театральні квитки залишилися на доволі високому рівні. При цьому місця в залах не завжди всі надходили в продаж. Наприклад, глядацькі місця на вистави Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка та Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки, що проходили на основній сцені за адресою вул. Богдана Хмельницького, 5, продавали лише частково в зоні партеру й у перші ряди в ложах бенуар. Таке розміщення глядачів у разі небезпеки надавало б змогу швидко звільнити зал й евакуювати людей в укриття – станцію метро «Театральна». Матеріальна скрута – одна з головних проблем творчо-організаційної діяльності в цей період. Скорочення держаного фінансування в поєднанні з неможливістю організувати безпечне обслуговування глядачів призвели фактично до патової ситуації у діяльності колективів.

Продаж квитків здійснювали виключно онлайн на відповідних сайтах. До того ж театри фактично не рекламували своїх вистав, за винятком використання інтернет-сторінок у соціальних мережах і власних сайтів. Театральні програмки та буклети на виставах не продавалися – така практика обслуговування глядачів була впроваджена в театрах ще з часів карантинних обмежень 2020 року.

Вечірні вистави для дорослих у театрах розпочиналися переважно о 15-й, 16-й або 17-й годині. Таке рішення зумовлювалося необхідністю дотримання вимог комендантської години в місті, адже і співробітники, і глядачі мали вчасно повернутися додому, та врахуванням імовірності переривання вистави на досить тривалий час, іноді до півтори години із-за оголошення повітряної тривоги в місті. Винятком став Київський академічний драматичний театр на Подолі – для зручності глядачів вистави тут у будні дні розпочиналися о 18 год, а у вихідні

о 17 год. У разі затримки перерви вистави, зумовленої оголошенням повітряної тривоги понад годину, адміністрація мала запропонувати глядачам повернутися до перегляду вистави вранці наступного робочого дня колективу (станом на 23 червня таких фактів не було зафіксовано).

Перед кожним з київських театрів на певному етапі після 23 лютого постала проблема необхідності гарантій безпеки глядачів і співробітників відповідно до вимог Державної служби з надзвичайних ситуацій (ДСНС), головною з яких була можливість дістатися до безпечного місця протягом 5 хвилин (приблизно), тобто відстань до укриття близько 500 м. Поряд із фінансовими труднощами це питання для всіх театрів стало першочерговим. Кожен колектив розв'язував його по-різному.

Так, наприклад, незважаючи на воєнний стан, 29 травня з нагоди святкування Дня Києва Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва (Київська опера) о 16 год давав концерт безпосередньо на балконі театру за адресою: вул. Межигірська, 2. Київський національний академічний театр оперети приймав глядачів, запропонувавши концертну програму «З Україною в серці» 28 та 29 травня о 17 год на вул. Велика Васильківська, 53 – укриттям у разі повітряної тривоги мала слугувати найближча станція метро «Олімпійська».

Про особливості організації роботи Національної опери України імені Тараса Шевченка в умовах воєнного стану розповів в інтерв'ю напередодні відкриття «Воєнного театрального» сезону головний режисер театру А. Солов'яненко. Зокрема, щодо безпечного перебування глядачів він зазначив: «Ще до відкриття ДСНС провела обстеження нашого приміщення і визначила, що наш гардероб відповідає всім нормативним вимогам до укриття на випадок повітряної тривоги, зокрема і за кількістю місць, які ми наразі продаємо» (Кошкіна та Білаш, 2022). Тобто у разі оголошення повітряної тривоги вистава припиняється, а глядачів запрошують перейти до укриття, що розташоване в приміщенні гардероба поверхом нижче під фоє партеру.

Щодо інтенсивності роботи, то станом на кінець травня деякі театри відновили свою роботу в режимі 2–3 рази на тиждень. Так, наприклад, як засвідчив Анатолій Солов'яненко, Національна опера України імені Тараса Шевченка, повернувшись до показу вистав 21 травня з нагоди відзначення Дня Європи, спочатку працювала «два рази на тиждень, в суботу і неділю, але оскільки інтерес глядача значний, ми додали ще й третій день, п'ятницю» (Кошкіна та Білаш, 2022).

Працюючи протягом ста днів в умовах воєнного стану, у київських театрах змушені були переглянути свій репертуар. Театральний критик Олег Вергеліс у своєму телеграм-каналі «Театр. Мало. Букв», у пості від 1 березня, цитував Дмитра Богомазова: «Ця війна разюче змінить світ і світ театру, зокрема. Це стосуватиметься і репертуарної політики, і культурної політики загалом...» (Театр Мало Букв, 2022).

Музичні театри поряд із постановками з довоєнного репертуару пропонували глядачам концерти. Так, наприклад, Національна опера України 21 травня відкрила «воєнний сезон» оперою «Севільський цирюльник» Джоаккіно Россіні, європейською класикою; на другий день йшла українська опера «Наталка Полтавка». Про концертні програми «З Україною в серці» Київського національного

академічного театру оперети та «На балконі театру» Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва йшлося вище. Зауважимо, що останній за досліджуваний стоденний період підготував концертні програми «Романс в укритті» та «Джаз в укритті», які демонстрували з 9 червня в спеціально адаптованому для показу вистав укритті на 90 глядацьких місць – у приміщенні підвалу театру.

Драматичні театри вживали аналогічних заходів – за можливості демонстрували вистави довоєнного репертуару, які чергувалися з читецькими або музично-поетичними програмами. Так, наприклад, 9 квітня Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, повертаючись до репертуарної діяльності після спричиненої війною перерви, показав на Новій сцені поетично-епістолярну драму «Три кохання» про життя і творчість Лесі Українки. Ця вистава стала першою, що відбулася в Києві у постійному приміщенні театру, в умовах уведення воєнного стану. Вистава йшла українською мовою. 22 квітня театр розпочав мистецький проєкт з показу серії вистав у жанрі сценічних читань класичної та сучасної української драматургії «Ми з України. Сценічні зустрічі»: «На полі крові» Лесі Українки, «Україна в огні» за кіноповістю О. Довженка, «Молитва за Елвіса» М. Смілянець.

У межах цього ж театрального проєкту 7 травня в театрі імені Лесі Українки відбулося публічне першопрочитання нової п'єси молодого українського автора А. Несміянова «Блокпост», яка стала фактично першим в історії українського театру сценічним зверненням до трагічної теми карколомних подій 24 лютого 2022 року⁵.

Звертаючись до концертних форм сценічної діяльності, драматичний театр на Печерську на благодійних засадах від 30 квітня демонстрував глядачам музично-поетичну програму «Стародавній козацький блюз», що складається з авторських пісень Дениса Мартинова, Бориса Книженка, поезії Олександра Безверхого, а також традиційних українських пісень у блюз-роковому звучанні.

Протягом означеного періоду театральні колективи переглядають концепцію підходу до формування репертуару – «відбувається певне імпортзаміщення в репертуарі», як назвав цей процес у Національній опері України Анатолій Солов'яненко (Кошкіна та Білаш, 2022). Колективи цілеспрямовано відмовляються як від російськомовного контенту, так і від російських авторів, розуміючи неприйнятність на такому етапі пропагування культури країни-агресора. «Я не маю претензій до якості музики, скажімо, Чайковського. Але та ідеологія, яка протягом багатьох років була прив'язана до цієї музики, нині є непринятною», – слушно заявляє Анатолій Солов'яненко (Кошкіна та Білаш, 2022). Проте додає, що під час визначення репертуарної політики театри мають ураховувати попит глядачів, адже основним показником ефективності роботи будь-якого театральньо-видовищного державного закладу культури поряд з кількістю глядачів і вистав є отримання доходів: «Я думаю, що в першу чергу потрібно говорити про те, на що іде глядач, що він підтримує» (Кошкіна та Білаш, 2022).

⁵ З низкою читецьких проєктів, що відбувалися в Києві протягом ста днів від 24 лютого, можна ознайомитися на сторінці «ProEnglish Theatre» – самодіяльного англomовного театру в Києві, Україна (ProEnglish Theatre, 2022).

Запровадження репертуарної ревізії, скажімо, можна простежити й у діяльності Київського академічного театру на Печерську. Колектив вирішив вилучити з поточного репертуару вистави за текстами російських авторів – «Святої ночі» (А. Чехов), «Альоша» (Ф. Достоевський), «Онегін» (О. Пушкін), «П'ять оповідань Пелевіна» (В. Пелевін). Натомість театр розпочав роботу над п'єсою Н. Захоженко «Я, війна та пластикова граната», аби поповнити репертуар новою виставою⁶ – сім камерних історій, з яких складається строката картина воєнних буднів, що з 24 лютого стали новою реальністю кожного українця.

Протягом перших ста днів (з 24 лютого по 3 червня 2022 року) російської навали поновили роботу 14 театральних колективів Києва (табл. 1).

Табл. 1.

Хронологія відновлення репертуарної діяльності
в київських театрах з 24 лютого 2022 року

№	Театрально-видовищний заклад культури	Дата	Вистава
1.	Київський академічний театр ляльок	2 квітня	«Мишка та рожева стрічка», Р. Неупокоев
2.	Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки	9 квітня	«Три кохання» (про життя і творчість Лесі Українки)
3.	Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка	27 квітня	«Лимерівна», Панас Мирний
4.	Київський академічний драматичний театр на Печерську	30 квітня	«Стародавній козацький блюз»
5.	Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня»	21 травня	«Українські вечорниці»
6.	Національна опера України імені Тараса Шевченка	21 травня	«Севільський цирульник», Дж. Россіні
7.	Київський академічний театр «Колесо»	22 травня	«У Києві, на Подолі, або "Где ві сохніте бельйо?"», М. Янчук
8.	Київський національний академічний театр оперети	28 травня	Концерт «З Україною в серці»
9.	Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва	29 травня	Концерт на балконі театру
10.	Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я»	31 травня	«Прекрасний звір у серці», М. Вінграновський
11.	Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра	1 червня	«Про вередливу гусеницю та закоханого черв'ячка», Ю. Меліксетов

⁶ 4 червня відбулося публічне читання п'єси.

12.	Творча майстерня «Театр маріонеток»	1 червня	«Не хочу, не буду!», М. Супонін
13.	Київський національний академічний Молодий театр	3 червня	«Синій автомобіль», Я. Стельмах
14.	Київський академічний драматичний театр на Подолі	3 червня	«Вбити не можна розлучитися», Д. Глаттауер

Академічний театр «Київ Модерн-балет», Київська мала опера, Київський академічний театр «Актор», Київський академічний театр «Золоті ворота», Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, Київський академічний театр юного глядача на Липках, Київський камерний театр «Дивний замок»⁷, Український малий драматичний театр, Циганський академічний музично-драматичний театр «Романс» не працювали офлайн у Києві протягом досліджуваного періоду.

Отже, станом на 3 червня 2022 року з 23 професійних театральних закладів культури державного підпорядкування м. Києва 14 (61 %) поновили свою репертуарну публічну діяльність, а 9 (39 %) ні (рис. 1).



Рис. 1. Театрально-видовищні заклади культури станом на 3 червня 2022 року

Основною особливістю сценічного мистецтва є його колективний характер творчості. Тому репертуарна політика театрів протягом досліджуваного стоденного періоду не могла не залежати від кадрового забезпечення закладів. Іноді відсутність одного працівника, який забезпечував нерозривний ланцюг творчовиробничих відносин, унеможливлювала акт сценічної творчості – показ вистави глядачам. До такої категорії незамінних найчастіше належить артистичний і художньо-постановочний персонал театру. Так, наприклад, у Київському му-

⁷ Київський камерний театр «Дивний замок» (незалежний) (28 травня «Лелеки повертаються додому»). 14–17 травня за ініціативи незалежного Київського камерного театру «Дивний замок» та підтримки Всеукраїнської асоціації корейців та Корейського культурного центру відбувся Незалежний інтерактивний містичний фестиваль авторів «Німфа».

ніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва до лав Збройних сил призвали п'ятьох чоловіків: двох артистів балету, одного артиста хору, одного артиста-вокаліста та одного освітлювача сцени. Паралельно значна частина жіночого складу колективу була вимушена виїхати за кордон, рятуючи членів родини від ворожих обстрілів.

Наукова новизна. У цьому дослідженні вперше зібрано, систематизовано й проаналізовано факти та простежено основні тенденції творчо-організаційної діяльності театральних колективів Києва в період з 24 лютого по 3 червня 2022 року, що можуть стати частиною комплексного дослідження діяльності закладів культури часу військової агресії Росії проти України.

Висновки

Досліджень, присвячених вивченню питання творчо-організаційної діяльності українських театральних колективів у період воєнних дій 2022 року, немає.

Театральні процеси, що відбувалися в Києві протягом перших ста днів після повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України, можна умовно поділити на два етапи:

- з 24 лютого по 1 квітня – період повного призупинення публічної театральної діяльності (у зв'язку з введенням воєнного стану); вистави переносять до стабілізації ситуації (період активних бойових дій);

- з 2 квітня по 3 червня – період поступового відродження в нових форматах публічної театральної діяльності (стабілізація воєнної ситуації в Києві та на околицях): повернення до обслуговування глядачів у Києві; гастрольна діяльність.

До переліку основних проблем стоденного періоду можемо зарахувати:

- питання кадрового забезпечення;
- відсутність належної кількості в місті приміщень театрів з надійними укриттями у них або поруч;
- транспортну та паливну кризи, що призводять до проблем з логістикою;
- вимоги дотримання комендантської години.

У результаті таких обставин театральна діяльність цього періоду була глибоко збитковою, а основними джерелами фінансового забезпечення колективів стали накопичені попередньо резерви та державна підтримка, яка значно скоротилася.

Деякі київські театральні колективи й окремі митці, не маючи можливості працювати в Києві, змушені були виїхати в безпечні регіони України або у відрядження за кордон.

Унаслідок агресії Російської Федерації постраждали та потребують відновлення об'єкти культурної спадщини, зокрема приміщення Київської малої опери.

На тлі російської політики цілеспрямованого лінгвоциду й етноциду українського народу театри корегують свою репертуарну політику, фактично відмовляючись від російськомовного контенту. Тижнева інтенсивність показу вистав знизилася до двох-трьох. Репертуар театрів містить як довоєнні постановки, так і новостворені програми малих лабораторних форм читецького та музично-поетичного спрямування.

У квітні-травні в театрах починає за можливості відновлюватися репетиційний процес. Навіть є приклади випусків прем'єр.

Загалом 61 % з досліджуваних професійних державних театральних колективів Києва протягом стоденного періоду від початку повномасштабної війни Росії проти України відновив, хоч і в обмеженому режимі, свою роботу, а 39 % потрапили в патову ситуацію, проте прагнуть повернутися до роботи. Наразі відкриття київських театрів є свідченням віри в нашу перемогу над ворогом.

На поточний момент воєнний стан і мобілізацію в Україні продовжено, а отже, творчо-організаційна діяльність київських театрів потребуватиме подальшої фіксації, а процеси, що відбуватимуться в театральному житті України загалом та у Києві зокрема, – наукового дослідження та осмислення. Предметом подальших наукових розвідок має стати за розширеним списком діяльність інших театральних колективів Києва в досліджуваній період. Також особливої уваги потребує вивчення організаційно-фінансової діяльності театральних колективів періоду війни, гастрольна діяльність у межах України та за кордоном, робота концертних, естрадних і філармонічних колективів й окремих виконавців.

Віriamo в нашу перемогу та сподіваємося, що найближчим часом буде можливість аналізувати особливості відновлення творчо-організаційної театральної діяльності у післявоєнний період.

*Висловлюємо щиру подяку за надану інформацію
Любові Богалій, Ігорю Гулю, Весті Гунченко,
Олені Іванченко, Ірині Кожевніковій, Ксенії Реутовій,
Богдану Собуцькому, Алісі Тункевич, Аліні Чуйшовій та ін.*

175

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Андрій Єрмак провів зустріч з представниками культури та спорту, 2022. *Президент України: Володимир Зеленський. Офіційне інтернет-представництво*, [online] 29 квітня. Доступно: <<https://www.president.gov.ua/news/andrij-yermak-proviv-zustrich-z-predstavnikami-kulturi-ta-sp-74677>> [Дата звернення 12 липня 2022].

Гайдабура, В., 1999. *Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 рр.)*. Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.

Гайдабура, В., 2004. *Театр між Гітлером і Сталіним: Україна. 1941-1944. Доли митців*. Київ: Факт.

Катаєва, М., 2022. Окупанти пошкодили приміщення Київської малої опери. *Вечірній Київ*, [online] 17 березня. Доступно: <<https://vechirniy.kyiv.ua/news/63121/>> [Дата звернення 12 липня 2022].

Кодекс законів про працю України, 2022. *Верховна Рада України*, [online] 17 червня. Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/322-08#Text>> [Дата звернення 12 липня 2022].

Кошкіна, С. та Білаш, О., 2022. Анатолій Солов'яненко: «Ла Скала, Метрополітен, Ковент Гарден – ви скрізь зараз знайдете імена українців». *LB.ua*, [online] 18 червня. Доступно: <https://lb.ua/culture/2022/06/18/520373_anatoliy_solovyanenko_la_skala.html?fbclid=IwA

R2uxhqFjAs988ruaBN94iGlx57gsgeA4L9yLKuYFGyWmsI5x9ZPTOzdQVg/> [Дата звернення 12 липня 2022].

Кремь, Т., 2021. Уповноважений назвав найзліших порушників мовного закону серед державних театрів. *Українська правда*, [online] 24 вересня. Доступно: <<https://www.pravda.com.ua/news/2021/09/24/7308277/>> [Дата звернення 12 липня 2022].

Лихачова, Л.Б. та Титаренко, О.Ю., 2009. Діяльність театрів України під час Великої Вітчизняної війни. *Історичні і політологічні дослідження*, 1 (41), с.67-72.

Марків, Н., 2022. Станцію «Героїв Дніпра» на один день перетворили на сцену Театру ляльок. *Вечірній Київ*, [online] 3 квітня. Доступно: <<https://vechirniy.kyiv.ua/news/64297/>> [Дата звернення 12 липня 2022].

«Мир», «перемога», «Україна» – три слова, задля яких ми боремось протягом уже ста днів після восьми років – звернення Президента Володимира Зеленського, 2022. *Президент України: Володимир Зеленський. Офіційне інтернет-представництво*, [online] 3 червня. Доступно: <<https://www.president.gov.ua/news/mir-peremoga-ukrayina-tri-slova-zadlya-yakih-mi-bogemosya-pr-75585>> [Дата звернення 12 липня 2022].

Полякова, Ю.Ю., 2013. Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації (за матеріалами Державного архіву Харківської області). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки*, [online] 1088 (17), с.82-91. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKHisU_2013_1088_17_13> [Дата звернення 12 липня 2022].

Романенко, Н.О., 2015. Миський український драматичний театр (м. Рівне, 1941-1943). *Культура і сучасність*, 1, с.76-81.

Степаникович, С.В., 2013. Театр на території генерального округу «Житомир» (друга половина 1941–початок 1944 рр.) *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, [online] 37, с.131-136. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nrifznu_2013_37_29> [Дата звернення 12 липня 2022].

Театр Мало Букв, 2022. [Telegram] 1 березня. Доступно: <<https://t.me/s/Olverg>> [Дата звернення 12 липня 2022].

Титаренко, Д., 2008. Театр, кіно, періодика, музеї: культурне життя українських областей зони військової адміністрації в 1941–1943 роках. *Україна модерна*, 13 (2), с.131-146.

Тонконог, О.І., 2006. Театри українських міст у 1943–1945 рр. *Культура народів Причорномор'я*, 86, с.66-69.

Хорошак, К., 2022. У Києві більше не буде Театру російської драми. *Українська правда*, [online] 28 лютого. Доступно: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2022/02/28/247610/>> [Дата звернення 12 липня 2022].

Юдова-Романова, К.В. та Безчастна, А.О., 2016. Творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь у періоди воєнних дій. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, [online] 18, с.43-50. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_8> [Дата звернення 12 липня 2022].

Юдова-Романова, К.В., 2004. Анализ организационно-зрительской деятельности некоторых еврейских театров на Украине в первой половине XX века. *Доля єврейських громад Центральної та Східної Європи в першій половині XX століття*. Матеріали конференції, Київ, Україна, 26-28 серпня 2003 р. Київ : Інститут юдаїки, с.319-326.

Юдова-Романова, К.В., 2008. Питання творчо-організаційного розвитку муніципальних театрів Києва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, 2-3, с.76-90.

Ilytskyi, V. and Haliv, M., 2019. The activity of the Ukrainian theatre in Peremyshl during the nazi occupation (1941–1944). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, с.45-50. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166530>.

ProEnglish Theatre, 2022. [Facebook] 7 травня. Available at: <https://www.facebook.com/ProEnglishTheatre> [Accessed 12 July 2022].

REFERENCES

- Andrii Yermak proviv zustrich z predstavnykamy kultury ta sportu [Andriy Yermak Held a Meeting with Representatives of Culture and Sports], 2022. *Prezydent Ukrainy: Volodymyr Zelenskyi. Ofitsiine internet-predstavnytstvo*, [online] 29 April. Available at: <https://www.president.gov.ua/news/andriy-yermak-proviv-zustrich-z-predstavnikami-kulturi-ta-sp-74677> [Accessed 12 July 2022].
- Haidabura, V., 1999. *Stsenichne mystetstvo v Ukraini periodu nimetsko-fashystskoi okupatsii (1941-1944 rr.)* [Performing Arts in Ukraine During the Period of German-Fascist Occupation (1941-1944)]. Abstract of the thesis of the Doctor of Art History. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho.
- Haidabura, V., 2004. *Teatr mizh Hitlerom i Stalinym: Ukraina. 1941-1944. Doli myttsiv* [Theater between Hitler and Stalin: Ukraine. 1941-1944. Fates of Artists]. Kyiv: Fakt.
- Ilytskyi, V. and Haliv, M., 2019. The Activity of the Ukrainian Theatre in Peremyshl During the Nazi Occupation (1941–1944). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, pp.45-50. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166530>.
- Iudova-Romanova, K.V. and Bezchastna, A.O., 2016. Tvorcho-orhanizatsiina diialnist Donetskoho akademichnoho ordena Poshany oblasnoho rosiiskoho dramatychnoho teatru m. Mariupol u periody voiennykh dii [Creative and Organizational Activities of the Donetsk Academic Order of Honour of the Regional Russian Drama Theatre of Mariupol during Periods of Hostilities]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, [online] 18, pp.43-50. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_8 [Accessed 12 July 2022].
- Iudova-Romanova, K.V., 2004. Analiz organizatcionno-zritel'skoi deiatel'nosti nekotorykh evreiskikh teatrov na Ukraine v pervoi polovine XX veka [Analysis of organisational and spectator activity of some Jewish theatres in Ukraine in the first half of the 20th century]. *Dolia yevreiskyykh hromad Tsentralnoi ta Skhidnoi Yevropy v pershii polovyni XX stolittia* [The Fate of the Jewish Communities of Central and Eastern Europe in the First Half of the 20th Century]. Materials of the conference, Kyiv, Ukraine, 26-28 August, 2003. Kyiv: Institute of Judaics, pp.319-326.
- Iudova-Romanova, K.V., 2008. Pytannia tvorcho-orhanizatsiinoho rozvytku munitsypalnykh teatriv Kyieva [Issues of Creative and Organizational Development of Municipal Theatres of Kyiv]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 2-3, pp.76-90.
- Kataieva, M., 2022. Okupanty poshkodyly prymishchennia Kyivskoi maloi opery [Occupants Damaged the Premises of the Kyiv Small Opera House]. *Vechirnyi Kyiv*, [online] 17 March. Available at: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/63121/> [Accessed 12 July 2022].

Khoroshchak, K., 2022. U Kyievi bilshe ne bude Teatru rosiiskoi dramy [There will be no more Russian Drama Theatre in Kyiv]. *Ukrainska pravda*, [online] 28 February. Available at: <<https://lifepravda.com.ua/culture/2022/02/28/247610/>> [Accessed 12 July 2022].

Kodeks zakoniv pro pratsiu Ukrainy [Code of Labour Laws of Ukraine], 2022. *Verkhovna Rada Ukrainy*, [online] 17 June. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/322-08#Text>> [Accessed 12 July 2022].

Koshkina, S. and Bilash, O., 2022. Anatolii Solovianenko: "La Skala, Metropoliten, Kovent Harden – vy skriz zaraz znaidete imena ukraintsiiv" [Anatoly Solovyanenko: "La Scala, the Metropolitan, Covent Garden - You Will Now Find the Names of Ukrainians Everywhere"]. *LB.ua*, [online] 18 June. Available at: <https://lb.ua/culture/2022/06/18/520373_anatolii_solovyanenko_la_skala.html?fbclid=IwAR2uxhqFjAs988ruaBN94iGlx57gsgeA4L9yLKuYFGyWmsI5x9ZPTOzdQVg/> [Accessed 12 July 2022].

Kremin, T., 2021. Upovnovazhenyi nazvav naizlishykh porushnykiv movnoho zakonu sered derzhavnykh teatriv [The Commissioner Named the Worst Violators of the Language Law Among State Theatres]. *Ukrainska pravda*, [online] 24 September. Available at: <<https://www.pravda.com.ua/news/2021/09/24/7308277/>> [Accessed 12 July 2022].

Lykhachova, L.B. and Tytarenko, O.Iu., 2009. Diialnist teatriv Ukrainy pid chas Velykoi Vitchyznianoii viini [Activities of Ukrainian Theatres during the Great Patriotic War]. *Istorychni i politolohichni doslidzhennia*, 1 (41), pp.67-72.

Markiv, N., 2022. Stantsiiu "Heroiv Dnipra" na odyen den peretvoryly na stsenu Teatru lialok [The Heroiv Dnipra Underground Station Was Turned into the Stage for the Puppet Theatre for One Day]. *Vechirniy Kyiv*, [online] 3 April. Available at: <<https://vechirniy.kyiv.ua/news/64297/>> [Accessed 12 July 2022].

"Myr", "peremoha", "Ukraina" - try slova, zadlia yakykh my boremosia protiahom uzhe sta dniv pislia vosmy rokiv - zvernennia Prezydenta Volodymyra Zelenskoho ["Peace", "Victory", "Ukraine" - Three Words for Which We Are Fighting for Already One Hundred Days After Eight Years - Address of President Volodymyr Zelenskyi], 2022. *Prezydent Ukrainy: Volodymyr Zelenskyi. Ofitsiine internet-predstavnytstvo*, [online] 3 June. Available at: <<https://www.president.gov.ua/news/mir-peremoga-ukrayina-tri-slova-zadlya-yakih-mi-boremosyapr-75585>> [Accessed 12 July 2022].

Poliakova, Yu.Iu., 2013. Muzychno-teatralne zhyttia Kharkova pid chas nimetsko-fashystskoi okupatsii (za materialamy Derzhavnoho arkhivu Kharkivskoi oblasti) [Music and Theatre Life in Kharkiv during the German-Fascist Occupation (Based on the Materials of the State Archive of the Kharkiv Oblast)]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia : Istoriiia Ukrainy. Ukrainoznavstvo: istorychni ta filosofski nauky*, [online] 1088 (17), pp.82-91. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKHiSU_2013_1088_17_13> [Accessed 12 July 2022].

ProEnglish Theatre, 2022. [Facebook] 7 May. Available at: <<https://www.facebook.com/ProEnglishTheatre>> [Accessed 12 July 2022].

Romanenko, N.O., 2015. Miskyi ukrainskyi dramatychnyi teatr (m. Rivne, 1941-1943) [City Ukrainian Drama Theatre (Rivne, 1941-1943)]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.76-81.

Stelnykovich, S.V., 2013. Teatr na terytorii heneralnoho okruhu "Zhytomyr" (druga polovyna 1941-pochatok 1944 rr.) [Theatre on the Territory of the Zhytomyr General District (Second Half of 1941– Beginning of 1944)]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*, [online] 37, pp.131-136. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2013_37_29> [Accessed 12 July 2022].

Teatr Malo Bukv [Theatre of Little Letters], 2022. [Telegram] 1 March. Available at: <<https://t.me/Olverg/3530>> [Accessed 12 July 2022].

Tonkonoh, O.I., 2006. Teatry ukrainskykh mist u 1943-1945 rr. [Theatres of Ukrainian Cities in 1943-1945]. *Kultura narodov Prychernomoria*, 86, pp.66-69.

Tytarenko, D., 2008. Teatr, kino, periodyka, muzei: kulturne zhyttia ukrainskykh oblastei zony viiskovoi administratsii v 1941-1943 rokakh [Theatre, Cinema, Periodicals, Museums: Cultural Life of the Ukrainian Regions of the Military Administration Zone in 1941-1943]. *Ukraina moderna*, 13 (2), pp.131-146.

U Kyievi predstavlyly pershyi teatralnyi proiekt pro podii dnia pochatku povnomashtabnoho vtorhnennia Rosii v Ukrainu [In Kyiv, the First Theatrical Project About the Events of the Day of the Beginning of the Full-Scale Russian Invasion of Ukraine Was Presented], 2022. ZN.UA, [online] 7 May. Available at: <<https://zn.ua/ukr/amp/CULTURE/u-kijevi-predstavili-pershij-teatralnij-proiekt-pro-podiji-dnja-pochatku-povnomashtabnoho-vtorhnennja-rosiji-v-ukrajinu.html>> [Accessed 09 August 2022].

CREATIVE AND ORGANISATIONAL ACTIVITY OF KYIV THEATRES: ONE HUNDRED DAYS IN THE REALITY OF FULL-SCALE MILITARY AGGRESSION

Kateryna Iudova-Romanova

PhD in Art Studies, Associate Professor;

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

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

179

Abstract

The purpose of the research is to study the experience and identify the main trends of Kyiv theatres' creative and organisational activity in the first days of the full-scale war by the Russian Federation against Ukraine. **Research methodology.** The author has applied the method of synthesis and analysis of factual information for an integrated study of the Kyiv theatres case in the specified period; the historical method is for retrospective scientific understanding of the practice of modern Ukrainian theatre, and structural and analytical are for systematisation of various vectors of creative and organisational activity of 23 professional state theatre groups of Kyiv; comparative – to compare its results; art critic – for studying the artistic value of theatrical performances. The source base of the research was open Internet resources and interviews with subjects of dramatic activity. **Scientific novelty.** For the first time, the study collected, systematised and analysed the facts and traced the main trends of the creative and organisational activity of theatre groups of Kyiv in the first hundred-day period of military aggression by Russia against Ukraine in 2022. **Conclusions.** There is no yet comprehensively art studies scholars' understanding of the activities of theatre groups of Ukraine during the 2022 wartime. Collected and analysed by the author's files prove that the theatrical processes that took place during the period can be conditionally divided into two phases: in connection with the introduction of martial law and active hostilities in Kyiv and Kyiv oblast from 24 February to 1 April – the

phase of the complete suspension of public theatrical activity and the transfer performances to stabilise the situation; in connection with the stabilisation of the military situation in region from 2 April to 3 June – a period of long revival with new forms of public theatre activity; return to perform in Kyiv and renewing of touring activities. The main problems of the one-hundred-days period were theatre staffing because some workers were forced to flee from Kyiv; the absence of an appropriate number of theatres in cities with reliable shelters or near them; transport and fuel crisis; and curfew conditions. The financial and economic activity was extremely unprofitable, and the main sources of financial funding for the collectives accumulated previous reserves and state support significantly reduced. Some theatre buildings, particularly the Kyiv Small Opera House, were damaged and need to be restored. There is a purposeful rejection of theatres from Russian-language content. The weekly intensity of the shows decreased to 2-3 shows. The theatres' repertoire included productions of the pre-war repertoire and newly created programmes of small studios' forms of education and musical-poetic direction. In April-May, most theatres return to rehearsals; there are some premieres. In total, 61% of the 23 Kyiv theatre groups under research resumed their work, albeit in a restricted mode, within a one-hundred-day period, and 39% were at a standstill but are seeking to return to work.

Keywords: creative and organisational theatre activity; Kyiv; 2022 wartime; repertoire



DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266537

УДК 791.635:778.534.48

ХАРАКТЕРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В МИСТЕЦТВІ ДУБЛЯЖУ ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ

Юрій Висоцький^{1а}, Олена Москаленко-Висоцька^{2б}¹ доцент; e-mail: bagsha@meta.ua; ORCID: 0000-0003-3994-6939² доцент; e-mail: film_editor@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1474-7741^а Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – сформулювати сутність мистецтва акторського дубляжу; визначити відмінність природи творчості актора в мистецтві дубляжу (у творах аудіовізуального мистецтва) від природи акторської творчості в сценічному мистецтві; визначити стадії роботи актора в процесі дублювання та зміст роботи на кожній з них; розкрити вимоги до творчих якостей актора на кожному з етапів роботи; сформулювати принципи успішного розв'язання творчих завдань у процесі дубляжу. **Методи дослідження:** аналітичний – для різнобічного дослідження й осмислення практики мистецтва акторського дубляжу, визначення специфічної природи акторської творчості в мистецтві дубляжу та стадій роботи здійснення творчого проєкту; компаративний – для порівняльного аналізу роботи актора в дубляжі й у театрі та кіно; логіко-узагальнювальний – для підбиття підсумків дослідження, формулювання висновків. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в теорії акторського мистецтва здійснено спробу осмислити сутність акторської творчості в цілком окремому напрямі акторської діяльності – мистецтві дубляжу, зокрема ігрових фільмів; уперше визначено основні риси творчості актора в мистецтві дубляжу, а також основні стадії його роботи, що склалися в українській школі дубляжу, та змістовний аспект роботи актора на кожній з них. **Висновки.** Специфічною особливістю творчості актора в мистецтві дубляжу є спрямованість на досягнення перевтілення в уже створений акторський образ на екрані. Тривалий процес пошуку образу, що супроводжує роботу актора в театрі, у мистецтві дубляжу відсутній, оскільки він вже представлений на екрані. Уміння зчитувати внутрішні мотиви, потреби, дійову спрямованість поведінки екранного героя, а також здатність актора через механізми внутрішнього виправдання «привласнювати» їх стають вирішальним чинником успішності реалізації творчого проєкту. Процес реалізації складається з п'яти основних стадій: орієнтувальної, ознайомчої, підготовчої, творчої проби і коригувальної. Кожна зі стадій висуває цілком конкретні й специфічні вимоги до внутрішнього та зовнішнього творчого апарату актора.

Ключові слова: екранний герой; внутрішнє виправдання; дубляж; мовний апарат; перевтілення; словесна дія

Вступ

Мистецтво акторського дубляжу як цілком самостійний напрям акторської діяльності, в якому зайнята певна частина українського акторства, з'явилося в Україні відносно недавно. На момент проголошення незалежності наша країна не мала сучасного технічного оснащення та ресурсів для створення власної бази, а відповідно і власної школи дубляжу. Так склалося, що до 2006 року Україна в кінопрокаті дивилась іноземні фільми, продубльовані здебільшого російськими студіями. Українськомовний дубляж можна було почути лише на українськомовному телебаченні.

У 2006 році ситуація докорінно змінилася. Кабінет Міністрів України ухвалив постанову «Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів» (2006). Згідно з цим документом в Україні запроваджувалось обов'язкове дублювання та титрування українською мовою іноземних фільмів. Уже перші спроби виявилися настільки успішними, що стало очевидним, у тому числі з міркувань чисто економічних, створення в країні мережі студій дубляжу з власними професіоналами є справою необхідною. Власне, з цього року, певно, і слід починати відлік існування сучасної української акторської школи дубляжу. Її досягнення на сьогодні вже загальноновизнані, вона має авторитет, тому бути причетним до неї серед українського акторства вважають доволі престижним.

25 квітня 2019 року в Україні було ухвалено Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» за № 2704-VIII, який мав виняткове значення для розвитку мистецтва дубляжу. Згідно з цим Законом з 16 липня 2021 року розпочався новий етап його втілення, що передбачав активізацію присутності української мови в публічному просторі, зокрема у сфері кіновиробництва та кінопрокату (Про забезпечення функціонування української мови як державної, 2019).

Українська кіноіндустрія активно долучилася до загальнодержавних процесів зі зміцнення статусу української мови як державної. Робота над створенням якісного українськомовного відеоконтенту стала одним з провідних трендів у кіновиробництві: залучалися найкращі перекладачі, літератори та, безумовно, виконавці.

За роки, що минули, накопичено доволі солідний практичний досвід. Проте у сфері його теоретичного осмислення, зокрема в тій частині, яка стосується цілком нового напрямку творчості актора – мистецтва дубляжу, досліджень поки що не проводили.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Науковими дослідженнями з питань дубляжу в Європі почали займатися з 1960-х років ХХ століття. Так, наприклад, стаття Іствана Фодора (Fodor, 1976) присвячена процесу артикуляції актора дубляжу під час відтворення мови екранного персонажа. Автор проводить професійний аналіз процесу дубляжу з позицій не тільки фонетичних особливостей, а й психологічних, семіотичних та естетичних аспектів. Іспанський науковець Роза Агост (Agost, 1999) досліджу-

вала особливості дубляжу як органічного поєднання перекладу, слова, голосу та зображення. Доктор філософії Патрік Забальбескоа (Zabalbeascoa, 1994) розглядав питання теорії транслатології, які безпосередньо пов'язані з процесом дубляжу, зокрема з аудіовізуальним екранним перекладом для телевізійної комедії. Європейські науковці також досліджували питання дубляжу на сторінках періодичних видань. Наприклад, іспанський журнал «Мета» (Gambier ed., 2004), в якому подавали теоретичні матеріали, що стосуються особливостей перекладацької справи для контенту кіно і телебачення. Зокрема про те, що перекладач має враховувати нюанси мови країни, для якої роблять дубляж, діалоги якого можуть суттєво відрізнятись від мови оригіналу. Слід зазначити, що автори наукових статей на тему дубляжу переважно зосереджувалися на таких питаннях, як адекватність перекладу, синхронізація та коректура дубльованих текстів (Luyken, 1991); особливості перекладу з урахуванням культурної ментальності, семіотичних кодів певної країни (Chaume, 2013); мовна артикуляція (Fodor 1976); різні типи синхронізації дубльованого тексту (Castellano, 2001) тощо. А от питання особливостей акторської творчості під час дублювання ігрових фільмів практично малодосліджене. В Україні науковці цю тему порушують вперше.

Мета дослідження – сформулювати сутність мистецтва акторського дубляжу; визначити відмінність природи творчості актора в мистецтві дубляжу у творах аудіовізуального мистецтва від природи акторської творчості в сценічному мистецтві; визначити стадії роботи актора в процесі дублювання і зміст роботи на кожній з них; розкрити вимоги до творчих якостей актора на кожному з етапів роботи; сформулювати принципи успішного вирішення творчих завдань у процесі дубляжу.

Виклад основного матеріалу

На сьогодні провідні студії дубляжу нашої країни дотримуються приблизно однакового формату участі акторів у здійсненні дубляжного проекту. У визначений час робота розпочинається з бесіди актора та режисера проекту. Вона стає своєрідною увертюрою до наступної роботи. Назвемо цей *перший етап* роботи орієнтувальний. Він покликаний зорієнтувати актора, у межах якої смислової та естетичної площини він перебуватиме в процесі роботи, дати певні ідейно-художні орієнтири майбутньої співпраці. Саме від режисера актор отримує інформацію про основні жанрові та стильові особливості фільму, над яким доведеться працювати. Режисер стисло розкриває зміст історії, що лежить в основі сюжету, формулює головний смисловий меседж стрічки, місце в ній персонажа, якому актор має надати свій голос. Актор уперше чує про характер кіногероя, його деякі психологічні особливості й ті перипетії, які з ним відбуваються. Актор дубляжу може також отримати інформацію про певні риси творчої манери екранного виконавця.

Здавалося б, що ця частина першого етапу роботи становить чи не найменшу складність для актора. Адже в процесі його роботи в театрі та кіно також є певний ознайомчий етап. У театрі теж відбувається знайомство з п'єсою, з історією її постановки, чимало режисерів знайомлять учасників творчої групи зі своїм режисерським задумом, трактуванням п'єси й окремих образів, з жанровим вирі-

шенням майбутньої постановки, її стилістичними особливостями тощо. Крім того, як відомо, є ще доволі тривалий етап аналізу п'єси, т. зв. «застільний період».

На перший погляд, цілком очевидна спорідненість цього етапу роботи актора в театрі й під час дублювання. Однак слід мати на увазі, що тривалість цього етапу в студії дублювання становить зазвичай не більше п'яти хвилин. У театрі ж цей етап може тривати тижнями, а подекуди й місяцями. Гранична спресованість у часі цієї частини першого етапу роботи під час дубляжу ставить перед актором низку нових професійних вимог.

Насамперед маємо говорити про вимоги до певного рівня обізнаності актора у сфері сучасного кінематографу. Він має орієнтуватися у різноманітті жанрово-стилістичного багатства сучасного кіно, бути в курсі найбільш значних робіт, знати про здобутки відомих акторів і режисерів, тонко відчувати природу буття актора в різних естетичних площинах, знати, наприклад, про відмінності манери мовлення у психологічній драмі, фентезі, сай-фай чи анімації тощо. До того ж слід також говорити й про вимоги до певного рівня естетичної підготовленості актора, який дає змогу в нюансах відчувати неповторну природу не тільки конкретного фільму, а й окремо взятої акторської роботи. Саме тому є підстави стверджувати, що за відсутності більш-менш пристойного рівня уявлень актора про сучасне кіно розмова з ним режисера про тонкощі інтелектуально-художніх мережив твору буде лише марнуванням часу. У такому разі зерна мистецької інформації потраплять на неродючий ґрунт.

Після бесіди з режисером актор отримує можливість уперше подивитися на свого персонажа, побачити який у нього зовнішній вигляд, грим, зачіска, костюм, манери, пластика, як він поводить себе, послухати, як він розмовляє. Зазвичай акторові показують вже визначені кілька сцен за участю кіногероя. Актор уперше зустрічається з образом, створеним іншим актором, якому він повинен буде віддати свій голос і дихання. Оскільки вважаємо цей етап роботи актора надзвичайно важливим, спробуємо зупинитися на ньому детальніше, намагаючись визначити в чому ж полягає відмінність природи акторської творчості в мистецтві дубляжу від природи його роботи в театрі та кіно. На нашу думку, головна специфічна відмінність полягає в різноспрямованості його творчих зусиль. Процес роботи в театрі полягає у тому, щоб, спираючись на твір драматурга, а також на власну уяву та фантазію, унаслідок тривалих репетицій з режисером і самостійної роботи досягнути повноцінного перевтілення і на його основі створити акторський образ.

В актора під час дублювання мета дещо інша. Вона не виключає перевтілення, навіть передбачає його. Але бажане перевтілення потрібно тут для того, щоб з абсолютною, якщо можна так сказати, дзеркальністю перевтілитися у вже створений іншим актором образ, віддавши йому лише свій голос і дихання. Тобто не створити цілком новий і оригінальний акторський образ, а перевтілитися у вже створений акторський образ, змусивши його розмовляти українською мовою. Ось коренева відмінність сутності акторської роботи в театрі від роботи у дубляжному проєкті. Довготривалий етап пошуку майбутнього образу, віднаходження себе в ролі й ролі в собі, на що спирається, зокрема, школа Станіславського, у процесі дубляжу повністю відсутній. Для актора дубляжу як висхід-

ний матеріал для творчості постає не п'єса чи сценарій. Він має перед собою (у буквальному розумінні слова) уже створений іншим митцем акторський образ. Отож, зміст роботи актора дубляжу полягає в тому, щоб, спираючись на володіння інструментарієм механізму перевтілення (внутрішнє виправдання), перевтілитись у вже наявний образ, але який говорить мовою українською. Саме в цьому й полягає коренева відмінність сутностей акторської творчості в театрі та кіно від акторської творчості в мистецтві дубляжу.

Необхідно зазначити, що вже під час перших занять у закладах освіти майбутнім акторам, знайомлячись з переліком специфічних ознак своєї майбутньої професії, трапляється таке поняття, як «вторинність». Наявність цієї ознаки детермінована тим, що актор у своїй творчості відштовхується від творчості драматурга.

Відсутність п'єси чи сценарію в процесі дубляжу все ж не позбавляє професію актора ознак вторинності. Навпаки, вона стає багаторазово вторинною, бо залежить уже не тільки від творчості сценариста, а й від результатів творчості актора, який створив екранний акторський образ, а також від кожного чхання та позіхання, вдишу й видиху екранного акторського образу. Отже, вторинність, як одна зі специфічних особливостей акторського мистецтва, набуває в мистецтві дубляжу рис його визначальної ознаки.

У контексті наших міркувань слово «вторинне» не слід сприймати як синонім таких слів, як «другорядне» чи «меншовартісне». Слово «вторинність» у нашому разі означає усвідомлення належності акторської професії до виконавських мистецтв, які завжди базуються на творчості інших митців. Ноти пише композитор, але для того щоб вони зазвучали як геніальна музика, необхідні ще й геніальні виконавці. Там, де є творчість, мистецтво завжди залишатиметься мистецтвом.

Після бесіди з режисером актор має змогу вперше побачити свого героя на екрані. Зустріч з ним стає головною подією *другого етапу* роботи актора дубляжу, назвемо цей етап роботи – ознайомчий. Він також триває, як правило, не більше п'яти хвилин.

За ці хвилини актору належить вхопити сутність створеного екранного образу. Йдеться насамперед про головні риси характеру героя, які визначають його поведінку, тобто ті неповторні й водночас сталі риси, що відрізняють його в кожний момент буття. Згідно з акторським словником це означає вловити зерно образу.

Необхідно зрозуміти основи світогляду героя, які позначаються на його ставленні до людей і подій, відчуті своєрідність його світовідчуття. Треба зрозуміти, які саме потреби екранного героя домінують, а відповідно і які мотиви їх визначають.

Визначення потреб і мотивів безпосередньо пов'язане з тим, що М. В. Гоголь називав «головною переважною турботою кожного персонажа, на яку витрачається життя його, яка становить постійний предмет думок, вічний цвяшок, що сидить у голові» (2008, с.144). Саме з визначення цієї «турботи» він радив акторам розпочинати роботу над роллю. До цього ж наприкінці життя дійшов і автор всесвітньовідомої системи К. С. Станіславський, створивши вчення про надзавдання. Йдеться про головну мету дійової особи, на досягнення якої спрямований увесь психофізичний апарат актора.

Сучасні актори дубляжу також дотримуються цього підходу до роботи: «Треба не слухати його голос та інтонації, а дивитися, як він працює, і чому в нього народжуються репліки, шукати всередині себе важелі, щоб запустити механізм такого звучання... Ось така наша робота» (Фединчик, 2018).

Свій підхід до дублювання іноземного актора розкриває відомий український актор Андрій Самінін: «Цікаво зрозуміти, за допомогою чого цей артист намагався втілити конкретний образ, як створювалася роль. Адже він це робив завдяки [...] певним внутрішнім мотиваціям. Я можу стовідсотково повторити їх інтонації, ритм, фрази, але глядачеві відразу стане чутно, що я просто все скопіював. Тому мені цікаво, як народився цей персонаж в цілому – яким його собі уявляв актор, як до цього приходив [...]. Увесь цей процес неймовірно захопливий!» (Рубан, 2016).

Крім цього, актор не може ігнорувати особливостей пластичного малюнка ролі. І, зрештою, актор звертає підвищену увагу на все, що стосується особливостей мовлення. Отже, усі вищезазначені складники акторського образу так чи інакше визначають особливості інтонаційно-мелодійного малюнка мовлення.

Наведений перелік того, на що передусім звертає увагу актор під час першого перегляду сцен за участю екранного героя, може викликати сумнів щодо можливості практичної їх реалізації за ті п'ять хвилин, що триває ознайомчий етап роботи. Узяти до уваги таку величезну кількість параметрів поведінки екранного героя здається малоймовірним. Проте відомо, що виконання цих завдань цілком реальне та не є унікальним феноменом діяльності представників саме акторської професії. Науковці різних країн, які досліджують проблематику психології спілкування, наголошують, що перший етап знайомства людей завжди позначений винятковою інтенсивністю внутрішніх процесів оцінювання та формування висновків щодо нашого візаві. На думку українських дослідників, І. Р. Домрачевої та І. О. Аксьонової (2018, с.49): «Спілкування завжди починається з 1) привітання. Воно відіграє важливу роль, оскільки вчені довели, що наше враження про людину закладається протягом 10–15 секунд, і потім його вже важко виправити».

Безперечно, інколи актори просять ще раз переглянути ту чи ту сцену, але це суттєво не впливає на довготривалість ознайомчого періоду. Внутрішній процес зближення з екранним героєм уже розпочався, психіка перелаштовує свідомість на особливості екранного характеру.

Третій етап підготовки актора до безпосередньої роботи перед екраном і мікрофоном – підготовчий.

Актору показують момент виголошення першої репліки кіногероя, яку належить озвучити замість нього. Власне, цей етап є одним з ключових етапів у мистецтві акторського дубляжу. Підкреслимо, що цей етап потребує граничної уваги буквально до всіх нюансів виголошення репліки в оригіналі.

Гранична увага (урахування всіх нюансів) потрібна для того, щоб під час власної спроби виголошення репліки вона органічно збігалася не тільки з артикуляцією, диханням, паузами, темпом і ритмом, голосовим підсиленням / зниженням, що належать до зовнішніх моментів поведінки, а й з внутрішньою лінією життя кіногероя, яка передбачає адекватний емоційний стан, енергетику, підтекст, ді-

йове спрямування, фізичне самопочуття та ще багато інших параметрів, за якими визначаємо неповторну особливість поведінки людини на екрані.

Для забезпечення відповідності внутрішній лінії життя кіногероя, для того щоб прожити з ним, промовляючи текст, у режимі абсолютного унісону в часі та змісті, акторові під час підготовчого періоду необхідно виконати складну роботу. Передовсім варто знайти внутрішнє виправдання його поведінки, тобто зануритися в потреби та мотиви, від яких залежать дії та вчинки персонажа. Необхідно, як казав К. С. Станіславський, «прищепити їх своїй душі». У цей момент і відбувається процес уявного перевтілення у створений іншим актором образ. Це щодо внутрішньої лінії.

Крім того, акторам дубляжу треба ще й подумки розкласти всі зовнішні та внутрішні засоби виразності таким чином, щоб вони з невблаганною точністю відповідали за часом і змістом поведінці героя на екрані. Актор робить у тексті особливі позначки для моментів паузи, добору повітря, логічних наголосів тощо.

Поєднання адекватних відповідно до оригіналу зовнішніх елементів мовлення та існування з адекватною внутрішньою лінією життя є передумовою органічності входження актора дубляжу у вже наявну форму поведінки й мовлення екранного героя. Цілком очевидно, що в такому разі необхідний результат може бути досягнутий за умови розв'язання цілої низки завдань.

Актор повинен бути здатним точно розшифрувати поведінку героя на екрані. Йдеться про розуміння кому й для чого говорить його герой, усвідомлення дійової спрямованості його мови, а також ставлення екранного героя до того, з ким він спілкується. Актор повинен уміти чути, як говорить екранний герой.

Для того щоб бути здатним у момент сприйняття навіть окремої репліки усе почути й одразу врахувати всі нюанси, потрібні такі професійні якості:

1) здатність миттєво вловлювати та глибоко розуміти нюанси поведінки персонажа на екрані;

2) професійно розвинений і налаштований на сприйняття мови слух;

3) професійно налаштований на сприйняття зір, здатний до зчитування поведінки екранного персонажа, його ставлення до інших дійових осіб, емоційного забарвлення фрази, її дійову спрямованість, підтекст, другий план тощо;

4) абсолютно точний «внутрішній годинник», який під час першого прослуховування фрази одразу ж фіксує часові межі її виголошення та закладає їх у внутрішню програму відтворення, що вмикається в момент початку проби;

5) голосова гнучкість і широка палітра мовленнєвих засобів виразності;

6) високий рівень емоційного розвитку, здатного до відтворення при внутрішньому виправданні широкого спектра емоційних забарвлень екранного існування.

Отже, на цьому етапі відбувається складна й інтенсивна внутрішня підготовка (переналаштування) до здійснення наступного етапу роботи – етапу творчої проби.

На відміну від усіх інших етапів, цей невідворотно настає в чітко (з точністю до долі секунди) визначений тайм-кодом на екрані час. Актор дубляжу починає працювати буквально тієї ж миті, що й актор на екрані, набираючи повітря перед фразою. Одночасно з ним повітря набирає й актор дубляжу. Запис це фіксує. Робота розпочалася.

Регламентованість моменту творчості в часі є ще однією зі специфічних особливостей акторської професії. Про це актори-першокурсники теж дізнаються під час вступних бесід про свою майбутню професію. Актор позбавлений права не розпочинати виставу через відсутність жаданого натхнення. Умови професії зобов'язують розпочати роботу рівно, припустимо, о 19 годині. Питання здатності актора налаштуватися на творчість – це питання його професіоналізму. Професія зобов'язує перебувати в натхненному самопочутті тоді, коли це потрібно для колективної творчості. На відміну від представників інших творчих професій (письменник, художник, скульптор), які мають можливість творити тоді, коли з'явиться очікуване натхнення, актор починає працювати тоді, коли або розсунулися завіси, або прозвучала репліка на його вихід, або коли кінорежисер віддав команду: «Мотор! Почали!».

У мистецтві дубляжу перед актором є екран, на якому йде сцена, де діє герой. Одночасно на цьому ж екрані працює електронний годинник, який показує час від початку фільму і до кінця. У такий спосіб кожна миттєвість фільму щосекундно позначена своїм тайм-кодом. Отже, вступити актор повинен точно за тайм-кодом.

Перша репліка прозвучала. Ступінь успішності проби визначає режисер дубляжу фільму. Від рівня успішної співпраці з ним залежить рівень успішності творчого результату. Подальші творчі проби актора потребують здатності працювати в тісному контакті з іншим митцем – режисером дубляжу. За ним завжди вирішальне слово в усіх питаннях спільної роботи.

Усі якості актора, необхідність яких визначалася завданнями різних етапів роботи в дубляжному проєкті, мають бути націлені на точне потрапляння в оригінал. Досягти того, щоб твій голос сприймали як природний голос виконавця, – у цьому сенс акторського мистецтва дубляжу.

Мистецтво дубляжу вимагає від митця постійної копіткої роботи. Насамперед над підтримкою бездоганності мовного апарату, стан якого має бути близьким до ідеального. Говорити про це, можливо, і не слід, якби студіям дубляжу так часто не пропонували свої послуги актори-початківці з дикційним апаратом, м'яко кажучи, сумнівної якості. Якщо про сцену кажуть як про збільшувальне скло, то про сучасну аудіостудію з апаратурою звукозапису можна говорити як про колосальної потужності пристрій-підсилювач найменших мовних вад.

Обмеженість у часі окремих етапів роботи над дубляжним проєктом теж ставить свої вимоги до актора. Зокрема, до ступеня його реактивності у виконанні творчих завдань. Схильні до тугодумства актори в мистецтві дубляжу особливо прихильністю не відзначені.

Мистецтво акторського дубляжу ще зовсім молоде, унікальне, не менше за інші мистецтва. У практиці дубляжу чимало прикладів, коли виконавця, що знявся в якійсь ролі, з різних причин озвучує інший актор чи актриса. І тут виявляється, що той же текст у звучанні іншого виконавця додає образу зовсім іншого об'єму та нових рис характеру.

Кожна професія накладає свій відбиток на особисті характеристики людини. За нашими спостереженнями, причетні до мистецтва дубляжу актори відрізняються від своїх колег. Вони більш уважні у спілкуванні. Можливо, тому що професією призвичаєні до заглиблення у внутрішній світ інших.

Щодо мелодики мови оригіналу, то прагнення абсолютно точного відтворення інтонаційного малюнка оригіналу не завжди себе виправдовує. Кожна мова має притаманний саме їй мелодійний малюнок, який часом зовсім не має точок дотику з малюнком нашої мови. У світі є мови, в яких поняття «інтонаційне багатство» є досить умовним. Чути мову оригіналу – означає, що, крім мелодики, ви ще чуєте її позатекстовий складник. Йдеться про поняття, яке має назву підтекст.

Наступний етап роботи – коригувальний. Під час цього етапу режисер дубляжу в разі необхідності може вносити певні уточнення, зміни тощо для досягнення такого рівня виконання, який можна було б вважати адекватним відповідно до життя актора на екрані.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в теорії акторського мистецтва здійснено спробу осмислити сутність акторської творчості в цілком окремому напрямі акторської діяльності – мистецтві дубляжу, зокрема ігрових фільмів; уперше визначено основні риси творчості актора в мистецтві дубляжу, основні стадії його роботи, що склалися в українській школі дубляжу, і змістовний аспект роботи актора на кожному з них.

Висновки

Досліджуючи питання становлення української акторської школи дубляжу ігрових фільмів, можемо зробити висновок, що 2006 рік – рік відліку існування української акторської школи дубляжу. Саме з цього часу вона починає формуватися як цілком самостійний напрям акторської діяльності. У працях вітчизняних науковців теоретичного осмислення значного практичного акторського досвіду в мистецтві дубляжу за цей час не відбулося.

У роботі визначено принципову відмінність природи акторської творчості в театрі та в мистецтві дублювання. На нашу думку, вона полягає в тому, що актор дубляжу цілеспрямовано орієнтований на досягнення перевтілення в уже створений акторський образ на екрані. Констатовано відсутність процесу тривалого пошуку екранного образу в мистецтві акторського дубляжу. Наявність уже створеного акторського образу є основною умовою акторської творчості, яка й визначає сутність природи творчості актора дубляжу, спираючись на власну внутрішню й зовнішню техніку рухатися до перевтілення у вже наявний на екрані образ.

Проаналізувавши реальну практику провідних українських студій дубляжу, визначено основні стадії роботи актора над проектом. Таких стадій, на нашу думку, п'ять. Кожна стадія зазначена відповідно до того головного завдання, яке має розв'язувати актор на певному етапі. Стадії мають такі назви: орієнтувальна, ознайомча, підготовча, стадія творчої проби, коригувальна. У статті зазначено ті вимоги до творчого апарату актора, які ставить перед ним кожна зі стадій роботи.

Визначено, що професіоналізм актора дубляжу виражається не тільки у вмінні адекватно розгадати мотиви, потреби, цілі, які спрямовують життя екранного героя, а ще й у наявності внутрішньої техніки, яка здатна «привласнити» їх у своїй творчій пробі. Крім того, слід говорити про тонке відчуття актором характеру героя, його психофізичного й емоційного стану, ставлення до оточення, позатекст-

стового складника мислення, жанрово-стилістичних особливостей твору тощо. Мистецтво акторського дубляжу, на думку авторів, висуває категоричну вимогу щодо абсолютної досконалості мовного апарату та виняткової гнучкості й пластичності внутрішньої техніки.

Вважаємо, що спроба осмислення основних рис акторського мистецтва дубляжу є тільки початком роботи, а більш глибоке занурення в особливості роботи актора на кожній окремо взятій стадії реалізації творчого проєкту може бути темою майбутніх досліджень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гоголь, М., 2008. Драматичні твори В: *Зібрання творів*. Київ: Наукова думка. Т. 3.
- Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів, 2006. Постанова від 16 січня № 20. *Кабінет Міністрів України*. [online] Доступно: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/20-2006-%D0%BF#Text> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Домрачева, І.Р. та Аксьонова, І.О., 2018. *Основи мовленнєвої діяльності*. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса.
- Про забезпечення функціонування української мови як державної, 2019. Закон України від 25 квітня, 2704-VIII. *Відомості Верховної Ради*, [online] 21. ст. 81. Доступно: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text> [Дата звернення 15 вересня 2022].
- Рубан, М., 2016. Інтерв'ю з Андреем Самининим: "Брыльска умеет и пошутит, и вовремя сказать: "хватит". *Сегодня*, [online] 25 июня. Доступно: <https://www.segodnya.ua/interview/intervyu-s-andreem-samininim-brylska-umeet-i-poshutit-i-ovremya-skazat-hvatit-727343.html> [Дата звернення 4 липня 2022].
- Фединчик, А., 2020. Як Джонні Депп та Альф заговорили українською: історія успіху вітчизняного дубляжу. *The Village. Hollywood в Україні*. [online] 27 листопада. Доступно: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/hollywood-in-ukraine/304285-sweettv?from=readmore> [Дата звернення 12 липня 2022].
- Agost, R., 1999. *Traduccion y doblaje: palabras, voces e imagenes*. Barcelona: Ariel.
- Castellano, A., ed., 2001. *Il Doppiaggio, profilo, storia e analisi di un'arte negata*. Roma: AIDAC-ARLEM.
- Chaume, F., 2013. Research paths in audiovisual translation: The case of dubbing. In: C. Millán, and F. Bartrina, eds. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, pp.306-320.
- Fodor, I., 1976. *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*. Hamburg: Helmut Buske.
- Gambier, Y., ed., 2004. *Meta: Traduction audiovisuelle Audiovisual Translation*, 49 (1).
- Luyken, G.T., 1991. *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience (Media monograph)*. Manchester: European institute for the Media.
- Zabalbeascoa, P., 1994. Factors in dubbing television comedy. *Perspectives Studies in Translatology*, 2 (1), pp.89-99.

REFERENCES

- Hohol, M., 2008. Dramatychni tvory [Dramatic works]. In: *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka. Vol. 3.

Deiaki pytannia poriadku rozpovsiudzhennia i demonstruvannia filmiv [Some issues on the order of distribution and demonstration of films], 2006. Resolution of 16 January № 20. *Kabinet Ministriv Ukrainy*. [online] Available at: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/20-2006-%D0%BF#Text> [Accessed 10 June 2022].

Domracheva, I.R. and Aksonova, I.O., 2018. *Osnovy movlennievoi diialnosti* [Basics of speech activity]. Vinnytsia: DonNU imeni Vasylia Stusa.

Pro zabezpechennia funktsionuvannia ukrainskoi movy yak derzhavnoi [On ensuring the functioning of the Ukrainian language as a state language], 2019. Law of Ukraine dated 25 April, 2704-VIII. *Vidomosti Verkhovnoi Rady*, [online] 21, art. 81. Available at: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text> [Accessed 15 September 2022].

Ruban, M., 2016. Interviu s Andream Samininym: "Brylska umeet i poshutit, i vovremia skazat: "khvatit" [Interview with Andrey Saminin: "Brylska can both joke and say 'enough' in time"]. *Segodnia*, [online] 25 June. Available at: <https://www.segodnya.ua/interview/intervyu-s-andream-samininym-brylska-umeet-i-poshutit-i-vovremya-skazat-hvatit-727343.html> [Accessed 4 July 2022].

Fedynchyk, A., 2020. Yak Dzhonni Depp ta Alf zahovoryly ukrainskoiu: istoriia uspikhu vitchyznianoho dubliazhu [How Johnny Depp and Alf spoke Ukrainian: the success story of domestic dubbing]. *The Village. Hollywood v Ukraini*, [online] 27 November. Available at: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/hollywood-in-ukraine/304285-sweettv?from=readmore> [Accessed 12 July 2022].

Agost, R., 1999. *Traduccion y doblaje: palabras, voces e imagenes*. Barcelona: Ariel.

Castellano, A., ed., 2001. *Il Doppiaggio, profilo, storia e analisi di un'arte negata*. Roma: AIDAC-ARLEM.

Chaume, F., 2013. Research paths in audiovisual translation: The case of dubbing. In: C. Millán, and F. Bartrina, eds. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, pp.306-320.

Fodor, I., 1976. *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*. Hamburg: Helmut Buske.

Gambier, Y., ed., 2004. *Meta: Traduction audiovisuelle Audiovisual Translation*, 49 (1).

Luyken, G.T., 1991. *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience (Media monograph)*. Manchester: European institute for the Media.

Zabalbeascoa, P., 1994. Factors in dubbing television comedy. *Perspectives Studies in Translatology*, 2 (1), pp.89-99.

THE MAIN CHARACTERISTICS OF AN ACTOR'S CREATIVE WORK IN THE ART OF FEATURE FILM DUBBING

Yurii Vysotskyi^{1a}, Olena Moskalenko-Vysotska^{2b}

¹ Associate Professor; e-mail: bagsha@meta.ua; ORCID: 0000-0003-3994-6939

² Associate Professor; e-mail: film_editor@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1474-7741

^a Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

^b Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to formulate the basic principles of the art of acting dubbing; to determine the difference between the nature of the actor's creative work in the art of dubbing (in works of audiovisual art) and the nature of the actor's creative work in the stage art; to determine the stages of the actor's work in the process of dubbing and the content of the work at each of them; to reveal the requirements for the actor's creative qualities at each stage of work; to formulate the principles of successful solution of creative tasks in the process of dubbing. **The research methodology:** the authors of the article apply the analytical method to comprehensively study and understand the practice of the art of acting dubbing, determine the specific nature of the actor's creative work in the art of dubbing and the stages of work in the implementation of a creative project; the comparative method is used for a comparative analysis of the actor's work in dubbing, theatre, and cinema; the logical and generalisation method is applied to summarise the results of the research and formulate conclusions. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time in the theory of acting art, an attempt is made to comprehend the essence of acting creative work in a completely separate direction of acting activity - the art of dubbing, in particular feature films; for the first time, the main features of the actor's creative work in the art of dubbing, as well as the main stages of his work developed in the Ukrainian school of dubbing, and the meaningful aspect of the actor's work at each stage are determined. **Conclusions.** A specific feature of the actor's work in the art of dubbing is the focus on achieving transformation into the already created actor's image on the screen. The long process of searching for an image, which accompanies the work of an actor in the theatre is absent in the art of dubbing, since it is already presented on the screen. The ability to unravel the internal motives, needs, action orientation of the screen hero's behaviour, as well as the actor's ability to "assign" them through the mechanisms of internal justification, become a decisive factor in the success of the creative project. The implementation process consists of five main stages - orientation, familiarisation, preparation, creative test and correction. Each of the stages puts forward quite specific and special requirements for the internal and external creative apparatus of the actor.

Keywords: screen hero; internal justification; dubbing; speech apparatus; transformation; verbal action

DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266538

УДК 792.071.2.028:7.071.4Мажуга

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЮРІЯ МАЖУГИ

Катерина Юдова-Романова^{1а}, Микола Юдов^{2б},
Артем Позняк^{3а}, Андрій Маслов-Лисичкін^{4а}

¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

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

² доцент; e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

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

⁴ e-mail: amlisichkin@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4679-7214

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

^б Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – дослідити особливості акторської творчості та педагогічної діяльності Юрія Мажуги. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети використано такі методи: аналітичний – для опрацювання історіографічних джерел; історико-біографічний – для розуміння основних етапів діяльності митця; мистецтвознавчий – для визначення художньої складової творчості актора. **Наукова новизна.** У цій роботі вперше здійснено спробу різнобічно оцінити творчий доробок видатного українського актора Юрія Мажуги, зокрема його акторську та педагогічну діяльність. Зібрані та проаналізовані першоджерельні публіцистичні матеріали вперше впроваджено до наукового обігу. **Висновки.** Творчий шлях Юрія Мажуги безпосередньо пов'язаний з історією Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки. Як послідовник школи психологічного реалізму, актор вирізнявся колективно-ансамблевою взаємодією з партнерами на сцені. Володів навичками сценічної трагікомічності. Маючи неабиякий досвід виконання різнопланових ролей, зокрема і в класичному репертуарі, артист у своїй творчості тяжів до створення образів сучасників – непоказної, проте героїчної душою людини. Сценічна привабливість актора поєднувалася з досконалим, усебічним психологічним аналізом і розробкою виконуваних ролей; висока фахова майстерність, широкий спектр засобів акторської виразності в поєднанні з витонченою характерністю та ліричністю сприяли створенню яскравих сценічних і кінообразів, які ввійшли в історію українського театрального та кіномистецтва новітньої доби. Завдяки знаковим ролям, утіленим у кіно й театрі, він здобув неабияку популярність серед глядачів. Педагогічна діяльність цілковито пов'язана з фаховою підготовкою акторів театру та кіно в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого. За роки педагогічної практики виховав покоління акторів, які працюють у багатьох театрах України та за кордоном. Театральна педагогічна практика давала змогу акторові реалізувати як сценічні режисерсько-постановчі задуми, так і організаційно-управлінські – формування власного театрального колективу-лабораторії; водночас Юрій Мажуга систематично мав щоденний акторський тренаж. У своїй педагогічній

© Катерина Юдова-Романова, Микола Юдов,
Артем Позняк, Андрій Маслов-Лисичкін, 2022

Надійшла 07.09.2022

діяльності був послідовником театральної школи «переживання»; навчав студентів принципів акторського перевтілення й активної сценічної дії.

Ключові слова: актор; театр; кіно; театральна педагогіка; психологічний реалізм; феномен «переживання»; Юрій Мажуга

Постановка проблеми

Феномен «переживання» актора під час виконання сценічної ролі справдана викликає і сьогодні викликає глибокий інтерес як самих учасників творчого театрального процесу (акторів, режисерів та інших), так і глядачів, дослідників театрального мистецтва. Глядачів вражає передусім те, що під час вистави, яка відображає події, пов'язані з життям персонажа, актор реагує так, ніби ці події та ситуації відбувалися з ним самим (Барнич, 2003). Акторська гра – це мистецтво, а створення персонажа – це те, як актор може проявити артистизм у своїй роботі. Принцип «перевтілення» під час виконання сценічної ролі допомагає актору розповісти історію життя персонажа від першої особи.

Юрій Мажуга – митець, який практикував у своїй сценічній діяльності принцип «перевтілення» актора під час виконання сценічної ролі, використовуючи метод психологічної розробки й аналізу образу персонажа. Юрій Миколайович Мажуга – народний артист України та СРСР, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, дійсний член Національної академії мистецтв України (Корж, 2022).

У роботі «Свято Молодих» Людмила Распутіна (2008, с.16) зазначає: «Нині, коли освіта, наука, мистецтво, як, власне, і поняття Духовність, що їх об'єднує, стають непотрібними суспільству, й дедалі набувають прикладного значення, надзвичайно важливо зберегти професійні критерії, школу підготовки фахівців, не втратити гуманітарної культури хоча б самих носіїв культури – представників творчих професій». Не тільки яскравим представником творчої професії, а й талановитим педагогом, носієм практичних знань і навичок був Юрій Миколайович Мажуга. Великий актор, легенда українського театру, пішов з життя 11 липня 2022 року (у віці 91 рік).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Про знакові ролі та мистецькі здобутки Ю. Мажуги писали провідні театрознавці й журналісти протягом тривалого періоду, з кінця 1950-х років й до сучасного етапу. Митець пройшов по-справжньому довгий та насичений подіями творчий шлях. Інформація про нього розпорошена в багатьох малодоступних і вже призабутих джерелах минулих років. Системного фахового погляду на репрезентативні творчі здобутки актора нині немає.

На нашу думку, важливою працею, де розглянуто аспекти творчої діяльності митця, є стаття М. Резниковича (2002) «Магія досконалості Юрія Мажуги». Творчу біографію актора коротко викладено в Енциклопедії історії України й Енцикло-

педії Сучасної України (Куріцин, 2017). Примірники майже сотні статей про видатного митця та інтерв'ю з ним зберігаються в театральному архіві Національного академічного театру імені Лесі Українки, у стінах якого пройшло творче життя актора. Неодноразово про творчість Юрія Мажуги писали в журналі «Український театр», в інформаційно-мистецькому двотижневому журналі про мистецьке життя Києва «Театрально-концертний Київ» (Моцарь, 2016), у газетах «Культура і життя», «Київські відомості» («Киевские ведомости») (Вергелис, 1999), «Факти» («Факты») (Журавлєва, 2001) «Ізвестія в Україні» («Известия в Украине»), «День» (Гордейчук, 2011), «Бульвар», «TV-Парк», «Аргументи і Факти» («Аргументы и Факты») (Михайленко, 1997), «Дзеркало тижня» («Зеркало недели») (Виноградова, 1996) та багато-багато інших як українських, так і зарубіжних видань.

Відтак ця стаття має на меті актуалізувати необхідність ґрунтовного дослідження мистецької діяльності Ю. Мажуги й окреслити магістральні вектори його праці.

Виклад основного матеріалу

Юрій Мажуга народився 13 квітня 1931 року в Києві. Його дитинство минуло в Києві та в Алтаї, у Макарові й Одесі (Golynska, 2021). Заняття в театральному самодіяльному гуртку Макарівського районного Будинку культури сприяло розкриттю таланту майбутнього актора (Птицин, 1955).

У 1953 році Юрій здобув професію актора в Київському театральному інституті імені Івана Карпенка-Карого, навчаючись у творчій майстерні заслуженого діяча мистецтв професора Володимира Неллі (Куріцин, 2017). Одразу ж після закінчення вищої школи в 1953 році на сцені Національного академічного театру ім. Лесі Українки відбувся дебют актора в ролі звичайного шахтарського хлопця Матвейкіна у виставі «Небезпечний супутник» П. Салинського. Саме в цій виставі була закладена провідна тема його подальших сценічних робіт – розмова сучасника з глядачем про перспективи сьогодення (Коробчак, 1981а, Корж, 2022).

«Азбуку професіоналізму, засвоєну у вузі, молодий артист розвивав, за його словами, у школі М. Романова, Ю. Лаврова, Л. Карташової, М. Белоусова та інших майстрів, з якими йому пощастило працювати в театрі», – зазначає Л. Коробчак (1981b). Високий рівень режисури Костянтина Хохлова, Володимира Неллі, Леоніда Варпаховського й інших майстрів театру, з якими співпрацював молодий артист, сприяв професійному зростанню та розвитку творчих здібностей митця. Його партнерами були: Олег Борисов, Кирило Лавров, Павло Луспекаєв, Віра Предаєвич, Микола Рушковський, Анатолій Решетніков. Тоді колектив, ушлявлений своїми акторськими та режисерськими індивідуальностями, існував в реалістичних традиціях психологічного театру. Протягом усього творчого життя Ю. Мажуга дотримувався настанов «свого вчителя Володимира Неллі: в кожній ролі йти за маленькими правдами» (Моцарь, 2016).

Усе життя Юрій Мажуга присвятив акторській професії. Талановитість митця проявилася в театрі та кінематографі, на телебаченні та радіо, у педагогічній діяльності. З 1966 року беззмінно викладав у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, здобув звання про-

фесора в 1985 році. Юрій Мажуга – академік Національної академії мистецтв України, член Національної спілки театральних діячів України та Національної спілки кінематографістів України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1983), театральної премії «Київська пектораль» (2000); нагороджений орденами «За заслуги» II (2001) і III (1999) ступенів, Жовтневої революції (1976), Трудового Червоного Прапора (1986), «Знак Пошани» (1960), Золотою медаллю Академії мистецтв України (2011), медаллю «За трудову відзнаку», Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР (1991) (Курицін, 2017).



Рис. 1. Ю. Мажуга в ролі Василя Захаровича Мороза, зоотехніка. Кадр з фільму «Коли співають солов'ї», 1956 р. (<https://youtu.be/tVWuOJT2mf0>)

У кінематографі дебютував у ролі студента в картині «Багаття безсмертя» у 1955 році, наступною в 1956 році стала роль харизматичного зоотехніка Василя Захаровича Мороза у кінофільмі «Коли співають солов'ї» (рис. 1) (1956). Хоча Ю. Мажуга вважав себе суто театральним актором, глядачі запам'ятали його за фільмами: «Коли співають солов'ї», «Нудьги заради», «Народжена революцією», «Козаки йдуть», «Штормове попередження», «Підпільний обком діє», «Червоні дипкур'єри», «За все у відповіді», «Миргород та його мешканці», «Хомут для Маркіза», «Дивна жінка», «Смуга нескошених диких квітів» та ін. Додає глядацької популярності актору роль простодушного дільничного міліціонера Санька в телевізійному серіалі «Народжена революцією». Загалом у фільмографії актора орієнтовно 30 кіноробіт (Курицін, 2017; Корж, 2022; Ушканова, 1979; Журавлева, 2001; Варварич, 2008). Переважно в кіно його запрошували на позитивні характерні ролі. Останньою кінороллю Юрія Мажуги став доглядач човнової станції в українській мелодрамі «Здрастуйте Вам!» 2007 року (Корж, 2022).

Юрій Мажуга тяжив у своїй акторській діяльності більше до театру, ніж до кіно, телебачення та радіо. Проте й у кіно він знаходив можливість удосконалювати свою майстерність: «... робота у кінематографі необхідна, це як «лакмусовий папірець» для актора. Лише екран дає змогу подивитися на себе збоку» (Ушканова, 1979). Специфіку роботи на знімальному майданчику актор убачав у необхідно-

сті «вміти чекати, вміти створювати образ поза часовою послідовністю» (перекл. К. Ю.-Р. «Деревья умирают стоя» (А. Касона), 2003).



Рис. 2. Сцена з вистави «Дерева помирають стоячи» А. Касона, Національний академічний театр імені Лесі Українки. Сеньйор Бальбоа – Ю. Мажуга, директор – К. Кашликов (Сатаева, 1982)

Митець майже 70 років працював актором Національного академічного театру ім. Лесі Українки¹, де виконав майже сто блискучих, незабутніх ролей у здебільшого знакових для українського театрального мистецтва виставах (рис. 2). Найбільш відомі такі його творчі роботи в театрі: Сergyogin, Родіон Миколайович (відповідно, «Іркутська історія», «Старомодна комедія» О. Арбузова), мудрий Тульський селянин Акім («Влада темряви» Л. Толстого), Карналь («Межа спокою» П. Загребельного), розумний і небезпечний захисник старих устроїв Фамусов («Лихо з розуму» О. Грибоєдова), Городничий («Ревізор» М. Гоголя), чилійський журналіст Карлос Бланко, який важкими шляхами приходить до політичного прозріння («Інтерв'ю в Буенос-Айресі» Г. Боровика), інженер Циганов, від якого віє душевною холоднечею («Варвари» Максима Горького), професійний аферист Гордій Кабачков, який стрибає кар'єрними сходинками не оглядаючись, але встигаючи когось штовхнути («Добряки» Л. Зоріна) та багато інших.

У своїй акторській творчості Юрій Мажуга завжди прагнув «йти від себе», що додавало правдивості сценічного перевтілення.

Образи, створені актором як в театрі, так і в кіно, були дуже правдиві та реалістичні. Цьому сприяв власний підхід майстра в роботі над роллю. «Я не граю абсолютно негативних персонажів, – пояснював Юрій Мажуга. – Мої герої у більшості – люди переконані у своїй правоті, але «короткозорі», не помічають своїх вад» (Ушканова, 1979). Формулюючи основні постулати роботи актора над роллю, Ю. Мажуга наголошував на тому, що провідною передумовою успішного виконання ролі є розуміння актором мотивів і причин поведінки героя, а не просте зображення його вчинків і почуттів, тому необхідна глибока попередня аналітич-

¹ У 2017 році Ю. Мажуга фактично пішов зі сцени після смерті Валерії Заклунної – близької подруги та постійної партнерки актора.

на робота актора над роллю. Безумовно, такий підхід до розуміння методики виконавського мистецтва сприяв тому, що робота над кожним сценічним образом збагачувала актора та сприяла його духовному й професійному зростанню.

Артист у своїй творчості завжди дотримувався тези знаменитого актора Михайла Щепкіна, ретрансльованої Костянтином Станіславським: «Немає маленьких ролей, є маленькі актори». Відтак усією своєю творчістю Юрій Мажуга стверджував, що справжній актор має проявляти повною мірою свій талант як в маленьких, так і в головних ролях.

«Для артиста, як і для художника, значення має не розмір "полотна" і навіть не "натура", яку він відтворює, а ідея, яку прагне донести. – Говорив Ю. Мажуга. – Я ніколи не поділяв ролі на великі, маленькі (не від кількості драматургічного тексту та часу, проведеного актором на сцені залежить глибина образу), на позитивні та негативні (у будь-якому разі актор зобов'язаний виступати не прокурором, а адвокатом свого героя)». (перекл. К. Ю.-Р. Виноградова, 1996)

До роботи над гримом актор завжди ставився дуже відповідально, ретельно вивчаючи іконографічні матеріали та співпрацюючи з фахівцями. Так, наприклад, у виставі «Є така партія!» І. Рачади (реж. Б. Ерін), де роль Володимира Ілліча Леніна доручили Ю. Мажусі, «грим створювався за скульптурами Андрєєва, малюнками Жукова і Васильєва (художник-гример А. Рубінчик)» (Ушканова, 1979).

Принцип портретного відтворення зовнішності персонажа, який застосовував Ю. Мажуга, лежить в основі багатьох знакових сценічних утілень історичних персон. В українському театрі репрезентативним є приклад створення образу Ніколая II актором-березільцем Йосипом Гірняком. Глядачі вистави були приголомшені портретною схожістю актора з історичною персоною (Бойко, 2007). Ю. Мажуга під час створення образу Леніна теж пішов цим шляхом, демонструючи поринання актора в історичну правду революційного періоду. Адже методологія акторського перевтілення розпочинається з глибокого вивчення літературного матеріалу майбутньої вистави – п'єси. Актор самостійно або за допомогою режисера-постановника визначає основну ідею та надзавдання п'єси. Надзавдання та наскрізна дія розкривають характер персонажів майбутньої вистави. За допомогою феномену «переживання» актор може передати ментальні аспекти, які розкриті в п'єсі, може усвідомити всю її художню глибину й передати в поетичній постановці завершеність і гармонійність композиції. Перший крок до гри персонажа – це знати «ким» є персонаж. Актор повинен знати твір з усіх боків, епоху, пору року, час доби тощо. Він також повинен знати максимально все про свого майбутнього героя (Барнич, 2002). Власне, зазначені постулати стали ключовими орієнтирами митця в роботі над роллю.

Крім того, особливістю акторської творчості Ю. Мажуги була глибока психологічна розробка образу персонажа, тобто «переживання» емоцій та ототожнення себе з персонажем. В. Федорук зазначає: «П'ять років наполегливої праці знадобилося Юрію Мажусі, щоб вийти на сцену в образі Володимира Ілліча. П'ять років артист читав і перечитував спогади про вождя, слухав платівки із записами його виступів, аналізував, як грали цю роль М. Штраух, А. Бучма, Ю. Каюров, Б. Смирнов» (Федорук, 1981).

Однією з особливостей акторської техніки Ю. Мажуги було володіння рідкісним даром трагікомічності з широким діапазоном засобів акторської виразності, використання ліричності в образі персонажа (Резникович, 2002). Незважаючи на трагіфарсове обдарування актора, режисери часто бачили його в амплуа соціального героя. Яскраво виражена схильність до характерності робила його героїв дуже реалістичними, життєво переконливими, допомагала уникнути платкатності. Художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки Михайло Резникович називав його «лицарем ансамблевого театру» (перекл. К. Ю.-Р. Резникович, 1997), підкреслюючи унікальні здібності партнерської взаємодії артиста під час репетиційного процесу та під час вистав.

Упродовж тривалої роботи в театрі Юрій Миколайович Мажуга зіграв понад сто ролей, побувавши в різних образах, від Ромео до Леніна. Усі його персонажі були дуже реалістичними. Майстер створював образи цілісні, яскраві, привабливі, але при цьому абсолютно реалістичні, а не прикрашені. Сценічні герої Юрія Мажуги були дуже різнопланові – вони належали до багатьох історичних епох, соціальних прошарків, були різними за світоглядом, ідеалами, характерами. «Створюючи образи, він ніколи не обмежувався лише білою чи чорною фарбами. І тому його герої – люди багатопланові, їм притаманні і сумніви, і внутрішня боротьба, і пошуки "своєї" істини» (перекл. К. Ю.-Р. Виноградова, 1984).

В акторській професії митця більш приваблював не момент виконання ролі на сцені, хоча всі свої ролі він однаково любив, а процес її створення – репетиції, зокрема Ю. Мажуга наголошував: «Я з тих артистів, які самозабутньо люблять репетиції. Вони мене захоплюють процесом створення з тексту п'єси візуально-реального образу людини. А вже створивши образ, я його у виставах просто тиражую на сцені, як письменник свій роман» (перекл. К. Ю.-Р. Михайленко, 1997). Артист неодноразово говорив, що віддає перевагу ролям, які потребують докладання не тільки душевних зусиль, а й фізичних. Репетиція для митця була важкою дослідницькою та пошуковою роботою. Через десятиліття Ю. Мажуга згадав: «Перед тим як зіграти Леніна, я копався у десятитомнику спогадів про нього, відшукував дрібні деталі. Мене цікавила його поведінка, емоції». Переглядав і прослуховував документалістику (Журавлєва, 2001). Під час репетицій артист завжди багато імпровізував, шукаючи правильне рішення тої чи тої сцени.

Демонстрація логічної побудови сценічної дії, переконливе й емоційне виконання монологів, уміле партнерство в ансамблевій грі поєднувалися в Ю. Мажуги з особливим талантом тримання пауз на сцені. Вони часто були красномовніші за слова. У сцені з вистави «З вами небезпечно мати справу...» за відомою п'єсою О. Арбузова «Старомодна комедія» (Театр ім. Лесі Українки, 1995 р.) (Спектакль «С вами опасно иметь дело...» (А. Арбузов), 1998) хвилина мовчання пригніченого життєвими випробуваннями доктора Родіона Миколайовича біля могили загиблої дружини стала в мажугинському виконанні сходженням до вершин акторської майстерності. Ірина Давидова виразно описала цю сцену – гру актора та реакцію глядачів:

«Музика створює ауру любові і ніжності. Мовчання на сцені і напружена тиша в залі. Артист творить, тримає паузу – всі наші почуття з ним. Владно включає нас актор у життєву скруту, ми стаємо діючі-

ми особами драми. Глядач переживає потрясіння, відповідає особливо напруженою тишею. Велика сценічна пауза триває кілька хвилин, сповнена надзвичайної трагічної сили. Гранична повнота почуттів, гранична насиченість сценічної дії. Мовчання актора красномовне – йому вдається створити напружений внутрішній монолог, яким він живе в цій паузі». (Давидова, 1996)

Педагогічний напрям Юрія Мажуги – один з магістральних векторів творчої діяльності митця. Багато років життя він присвятив педагогічній діяльності. З 1979 по 2015 був художнім керівником акторських курсів; протягом останніх років викладав майстерність актора (Пішов у засвіти народний артист України, професор Юрій Миколайович Мажуга, 2022). Митець у своїх роздумах неодноразово підкреслював важливість комплексної фахової підготовки майбутніх артистів в умовах творчої майстерні на чолі з художнім керівником курсу: «Велике значення має майстерня й те, як ведуть своїх студентів педагоги, – яку школу вони прищеплюють» (Варварич, 2008). Як майстер курсу Ю. Мажуга категорично виступав проти випадкового об'єднання педагогічного колективу з представниками різних театральних шкіл і мистецьких концепцій для роботи на одному навчальному курсі. «Еклектика – це не той зразок, на який треба орієнтувати студентів», – стверджував педагог. Він розглядав процес навчання на акторському курсі як виховання майбутнього митця в окремій лабораторії, де творчий пошук поєднується з наслідуванням засадничих художніх прийомів майстра курсу.

На шпальтах газети «Вечірній Київ» збереглися власні міркування Ю. Мажуги про значення педагогічної діяльності в його творчому житті та його бачення власної місії в розбудові українського театального мистецтва. У статті автор зазначував, що керує четвертим акторським курсом студентів за спеціальністю «актор театру і кіно» – це був перший його випуск (1982 р.). Переважна більшість студентів, а їх на курсі було вісімнадцять, на все життя залишилися в професії. Багато хто з випускників цього року стали знаковими особистостями українського сценічного мистецтва. Нині почесними званнями лише з цього першого курсу майстерні Ю. Мажуги випуску 1982 року відзначено шістьох акторів: Тетяну Назарову – народну артистку України, народну артистку Росії, академіка Національної академії мистецтв України; Василя Остафійчука – народного артиста України; Валерія Вайтенка, Євгена Козьмика, Володимира Пшеничного – заслужених артистів України; Миколу Юдова – заслуженого працівника культури України, доцента.

З роздумів митця стає зрозумілим факт, що театральна педагогіка Юрія Мажуги приваблювала, насамперед стала компенсацією нереалізованих режисерських амбіцій у межах акторських практик. «Адже на сцені і в кіно, – зазначав актор, – ми виступаємо лише виконавцями режисерських задумів, тобто відповідаємо тільки за свою роль» (Мажуга, 1981). Робота на посаді художнього керівника курсу для Ю. Мажуги – це певною мірою вже й режисерська та організаційно-управлінська експериментальна театральна діяльність, яка надає «можливість здійснити свої мрії щодо власної творчої лабораторії. Адже, виховуючи хлопців і дівчат, які незабаром поповняють наші театри, прагнеш передати їм свій досвід свої власні сценічні знахідки. Здійснюючи студентські

постановки, пробуєш свої сили як режисер, застосовуєш на практиці якісь власні творчі принципи» (Мажуга, 1981).

Викладаючи майстерність актора студентам, актор одночасно створював і для себе певну ситуацію, де в активній взаємодії зі студентами підтримував та вдосконалював власну акторську майстерність, «адже специфіка нашої роботи в тому, що нам потрібний щоденний тренаж» (Мажуга, 1981).

Пріоритетним у фаховій підготовці майбутніх акторів майстер вважав виховання працелюбності та жертвовного ставлення до професії й до театру як до справи всього життя. «Працювати і бути в цій роботі насамперед трудівником» – так коротко визначав суть свого творчого життя Юрій Миколайович (Федорук, 1981). Однією з причин творчої нереалізованості в акторській професії багатьох своїх колег Юрій Мажуга (1981) вважав «нерозуміння того, як багато треба працювати, щоб стати майстром сцени». «Справжній митець – людина цілеспрямована, він повинен вміти відмовитися від багатьох приємних речей», – наголошував педагог (Мажуга, 1981). «Людина, яка прагне досягти висот майстерності, має бути вкрай цілеспрямованою, вольовою, я би навіть сказав, одержимою», – неодноразово повторював свою тезу Ю. Мажуга (*перекл. К. Ю.-Р. Сатаева, 1982*).

Юрій Мажуга зазначав, що для опанування акторського фаху оптимальною є індивідуальна робота викладача зі студентом або навчання нечисельними академічними групами. В інтерв'ю для газети «День» Ю. Мажуга говорив: «У наших умовах працювати дуже складно, адже я мушу знати про студента багато всіляких речей: як він живе, хто його батьки, як він виховується, чи багато читає. Треба всіх "охопити", щоб потім, як-то кажуть, виводити їх "на шлях далекий"» (Варварич, 2008).

Як викладач з багаторічним досвідом, Ю. Мажуга критично оцінював сучасні тенденції у сфері театральної освіти. У своїх інтерв'ю він нарікав на низький загальноосвітній і культурний рівень сучасних студентів, що не може не позначатися на їхній вузькопрофесійній акторській підготовці. Адже для розуміння молодим виконавцем дій свого героя у відповідних життєвих обставинах необхідно багато читати, розширювати інтелектуальні горизонти. На думку майстра, сучасним студентам бракує інтересу до культури поведінки, що не може не позначатися негативно на опануванні акторської професії. «Окрім майстерності актора, доводиться займатись вихованням», – нарікає педагог (Вергеліс, 1999). Здобуті знання сприяють, на думку майстра, активізації імпровізаційного складника процесу репетиційно-пошукової роботи актора над роллю (Гордейчук, 2011).

Неабиякого значення в акторській професії також мають, на думку майстра, й особисті якості. Згадуючи актора та режисера Паневежеського драматичного театру знаменитого Донатаса Баніоніса, Ю. Мажуга наголошував, що обов'язковою рисою поведінки будь-якого актора має бути дисциплінованість. До того ж зауважував: «Не може бути творцем людина цинічна, поверхова, нескромна, пихата тощо. Актор не повинен бути індивідуалістом: театр, кіно – мистецтва колективні». Застерігав також і від проявів небезпечної для акторів «зоряної хвороби», «коли перші успіхи затьмарюють свідомість митця» (Мажуга, 1981).

Студентам-акторам і колегам, посилаючись на власний досвід та досвід інших знаних акторів, Ю. Мажуга (1981) у разі виникнення творчого простою в театрі

слушно радив не опускати рук, а самостійно підготувати якусь роботу: поставити виставу, підготувати роль, програму розмовного жанру або звернутися до викладацької практики чи співпрацювати з самодіяльними колективами.

Закономірним для випускників акторських курсів, які очолював Ю. Мажуга, було випробовування себе в різнопланових акторських роботах у дипломних виставах. Так, наприклад, «Микола Зайчківський по-професійному впевнено грає різкого, мужнього Шеремета і гранично делікатного Ансельмо, Віктор Бабич – зворушливого Олексія Кустова і палкого Альберто, Оксана Хоменко – волюву Гаврилову і грайливу паризьку актрису Фонтен, Микола Кривко – відомого ученого Корабейникова і недоумкуватого Пандольфо» (Степаненко, 1986). Про учнів Юрія Мажуги так само можна сформулювати окреме дослідження, бо його педагогічний стиль, сформований у межах школи психологічного реалізму, скеровував подальше професійне становлення акторів. Нині учні Юрія Мажуги працюють у провідних театральних колективах України і є носіями канону сценічного психологізму, який тепер часто-густо нівелюється навалому мультимедійних методів сучасного театру та багатьох альтернативних підходів акторської гри.

У результаті аналізу творчого спадку видатного українського артиста Юрія Мажуги можна стверджувати, що його митецький талант плідно та різновекторно розкрився у сферах театру, кіно, телебачення, радіо й у викладацькій роботі.

Наукова новизна. У запропонованій статті вперше здійснено спробу різнобічно оцінити творчий доробок видатного українського актора Юрія Мажуги: його сценічну, педагогічну та кінодіяльність. Зібрані й проаналізовані першоджерельні публіцистичні матеріали вперше впроваджено до наукового обігу.

Висновки

Творчий шлях Юрія Мажуги безпосередньо пов'язаний з історією Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки. Але його внесок у кінематограф також дуже вагомий. Педагогічна діяльність цілковито пов'язана з фаховою підготовкою акторів театру й кіно в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого.

Як послідовник школи психологічного реалізму, актор вирізнявся колективно-ансамблевою взаємодією з партнерами на сцені.

Виконавська манера Ю. Мажуги переважно розвивалася в межах сценічної трагікомічності. Його акторська техніка була витончена, жвава, гнучка. Емоційне багатоголосся в поєднанні із суперечливістю, контрастністю, фарсовістю та глибиною розробки образу – показові ознаки створених ролей. Маючи неабиякий досвід виконання різнопланових ролей, зокрема і в класичному репертуарі, артист у своїй творчості тяжів до образу сучасника – непоказної, проте героїчної душою людини.

Завдяки блискуче зіграним роботам у кіно він здобув неабияку глядацьку прихильність. Сценічна привабливість актора поєднувалася з досконалим, усебічним психологічним аналізом і розробкою виконуваних ролей; висока фахова майстерність, широкий спектр засобів акторської виразності в поєднанні з витонченою характерністю та ліричністю сприяли створенню яскравих сценічних

і кінообразів, які ввійшли в історію українського театрального та кіномистецтва новітньої доби. За роки педагогічної практики виховав покоління акторів, які успішно грають на сценах театрів України та за кордоном. Театральна педагогічна практика давала змогу акторові реалізувати як сценічні режисерсько-постановчі задуми, так і організаційно-управлінські – формування власного театрального колективу-лабораторії; водночас Юрій Мажуга систематично мав щоденний акторський тренаж. У своїй педагогічній діяльності Юрій Мажуга був послідовником театральної школи «переживання»; навчав студентів принципів акторського перевтілення й активної сценічної дії.

Перспективи подальших наукових досліджень убачаємо в аналізі творчого доробку Юрія Мажуги на українському радіо.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Барнич, М.М., 2002. До поняття переживання. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 7, с.4-9.
- Барнич, М.М., 2003. Переживання актора в ролі: сутність та особливості. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 8, с.4-11.
- Бахарева, Т., 2016. Юрій Мажуга: «Я всегда выхожу на сцену голодным. Не ем начиная с 12 часов дня. Мне необходимо ощущать себя, так сказать, лёгким». *Факти та коментарі*, 13 квітня, с.9.
- Бойко, Т., 2007. Від "соціальної маски" до психологічного гротеску: виконавська практика Й. Гірняка (1922-1933 рр.). *Курбасівські читання*, [online] 2, с.208-220. Доступно: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah2/almanah2_3.pdf> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Бондарчук, П.М., 2009. Мажуга Юрій Миколайович. В: В.А. Смолій, ред. *Енциклопедія історії України*. [online] Київ: Наукова думка. Доступно: <http://www.history.org.ua/?termin=Mazhuga_Yu_M> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Варварич, О., 2008. Юрій Мажуга: Працюватиму, скільки стане сил. *День*, [online] 8 жовтня. Доступно: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-mazhuga-pracyuvatimu-skilki-stane-sil>> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Вергелис, О., 1999. «Пока арба не перевернулась»: Четырежды орденосный, дважды народный артист Юрий Мажуга – о времени, о себе и о театре. *Киевские ведомости*. 18 октября, с.13.
- Виноградова, М., 1984. Палитрой сердца. *Вечерний Киев*, 30 января, с.3.
- Виноградова, М., 1996. Его года – его богатство. *Зеркало недели*, 13 апреля, с.16.
- Гордейчук, И., 2011. Кот на знаменитой сцене. *День*, 20 апреля, с.4.
- Давидова, І., 1996. Вага паузи. *Демократична Україна*, 13 квітня, с.3.
- «Дерева умирают стоя» (А. Касона), 2003. *YouTube*, [video online] Доступно: <<https://youtu.be/mCDiDR3tYWc>> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Журавлева, Л., 2001. Народный артист СССР Юрий Мажуга: «на сцене я партнершу постоянно хочу, а на самом деле женщин побаиваюсь». *Факты*, [online] 5 декабря. Доступно: <<https://fakty.ua/97067-narodnyj-artist-sssr-yuriy-mazhuga-na-scene-ya-partnershu-postoyanno-hochu-a-na-samom-dele-zhencshin-pobaivayus>> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Журавлёва, Л., 2001. Народный артист СССР Юрий Мажуга: «Не люблю, когда цветы на сцену приносят жена и знакомые». *Факты*, 5 декабря, с.9.

- Когда поют соловьи (1956) фильм. *YouTube*. [video online] Доступно: <<https://youtu.be/tVWuOJT2mf0>> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Корж, С., 2022. Український актор Юрій Мажуга: біографія і творчість. *What?* [online] Доступно: <<https://what.com.ua/ukrainskii-aktor-yurii-mazhuga/>> [Дата звернення 10 червня 2022]
- Коробчак, Л., 1981а. Народний артист. *Прапор комунізму*, 22 вересня, с.3.
- Коробчак, Л., 1981b. Сто ролей Юрия Мажуги. *Вечірній Київ*, 12 вересня, с.3.
- Курицин, Б.О., 2017. Мажуга Юрій Миколайович. В: *Енциклопедія Сучасної України*. [online] Доступно: <https://esu.com.ua/search_articles.php?id=60321> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Мажуга, Ю.М., 1981. Перший крок – уже дорого. *Вечірній Київ*, 18 грудня, с.2.
- Михайленко, А., 1997. Сто ролей Юрия Мажуги. *Аргументы и факты*. 29 июля, с. 15
- Моцарь, Т., 2016. Іти за маленькими правдами. *Культура і життя*, 8-4 квітень, с.15.
- Пішов у засвіти народний артист України, професор Юрій Миколайович Мажуга, 2022. *Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, [online] 11 липня. Доступно: <<https://www.knutkt.edu.ua/news/1326-11-2022-.html>> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Птицин, В., 1955. Від самодіяльності – до сцени столичного театру. *Радянська культура*, 1 січня, с.2.
- Распутіна, Л., 2008. Свято молодих. *Український театр*, 1, с.16-17.
- Резникович, М., 1997. Юрий Мажуга владеет коварной тайной актёрской профессии. *Всеукраинские Ведомости*, 3 апреля, с.9.
- Резникович, М., 2002. Магія досконалості Юрія Мажуги. В: *Мистецькі обрії'2000*. Київ, с.263-268.
- Сатаева, Т., 1982. Держать, рисковать, пробовать. *Комсомольское знамя*, 28 февраля, с.4.
- Спектакль «С вами опасно иметь дело...» (А. Арбузов), 1998. *YouTube*. [video online] Доступно: <<https://youtu.be/H9SE6MP-aZE>> [Дата звернення 10 червня 2022].
- Степаненко, О., 1986. Школа Мажуги. *Прапор комунізму*, 14 травня, с.4.
- Ушканова, Н., 1979. Людина з палким серцем. *Прапор комунізму*, 28 січня, с.4.
- Федорук, В., 1981. Ролі Юрія Мажуги. *Прапор комунізму*, 18 квітня, с.3.
- Golynska, O., 2021. Юрій Мажуга – ювіляр! *Музика український інтернет-журнал*, [online] 13квітня. Доступно: <<http://mus.art.co.ua/yuriy-mazhuha-iuviliar/>> [Дата звернення 10 червня 2022].

REFERENCES

- Bakharieva, T., 2016. Iurii Mazhuga: "Ia vseгда vykhozhu na stcenu golodnym. Ne em nachinaia s 12 chasov dnia. Mne neobkhodimo oshchushchut sebia, tak skazat, legkim" [Iurii Mazhuga: "I always go on stage hungry. I do not eat from 12 noon. I need to feel light, so to speak"]. *Fakti ta komentari*, 13 April, p.9.
- Barnych, M.M., 2002. Do poniattia perezhyvannia [To the concept of experience]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 7, pp.4-9.
- Barnych, M.M., 2003. Perezhyvannia aktora v roli: sutnist ta osoblyvosti [Experience of an actor in a role: essence and features]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 8, pp.4-11.
- Boiko, T., 2007. Vid "sotsialnoi masky" do psykholohichnoho hrotesku: vykonavska praktyka Y. Hirniaka (1922-1933 rr.) [From the "social mask" to the psychological grotesque: performance practice of Y. Hirniak (1922-1933)]. *Kurbasivski chytannia*, [online] 2, pp.208-220. Available at: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah2/almanah2_3.pdf> [Accessed 10 June 2022].

- Bondarchuk, P.M., 2009. Mazhuha Yurii Mykolaiovych [Yurii Mykolaiovych Mazhuha]. In: V.A. Smolii, ed. *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of the history of Ukraine]. [online] Kyiv: Naukova dumka. Available at: <http://www.history.org.ua/?termin=Mazhuga_Yu_M> [Accessed 10 June 2022].
- Davydova, I., 1996. Vaha pauzy [The weight of a pause]. *Demokratychna Ukraina*, 13 April, p.3.
- "Derevia umiraiut stoia" (A. Kasona) ["Trees die standing" (A. Kasona)], 2003. *YouTube*, [video online] Available at: <<https://youtu.be/mCDiDR3tYWc>> [Accessed 10 June 2022].
- Fedoruk, V., 1981. Roli Yurii Mazhuhy [Roles of Yurii Mazhuha]. *Prapor komunizmu*, 18 April, p.3.
- Golynska, O., 2021. Yurii Mazhuha – yuviliar! [Yurii Mazhuha – the jubilee!]. *Muzyka ukrainskyi internet-zhurnal*, [online] 13 April. Available at: <<http://mus.art.co.ua/yuriy-mazhuha-iuviliar/>> [Accessed 10 June 2022].
- Gordeichuk, I., 2011. Kot na znamenitoi scene [Cat on the famous stage]. *Den*, 20 April, p.4.
- Kogda poiut solovi (1956) film [When the nightingales sing (1956) film]. *YouTube*. [video online] Available at: <<https://youtu.be/tVWuOJT2mf0>> [Accessed 10 June 2022].
- Korobchak, L., 1981a. Narodnyi artyst [People's artist]. *Prapor komunizmu*, 22 September, p.3.
- Korobchak, L., 1981b. Sto rolei Yurii Mazhuhy [One hundred roles of Yurii Mazhuha]. *Vechirni Kyiv*, 12 September, p.3.
- Korzh, S., 2022. Ukrainskyi aktor Yurii Mazhuha: biohrafia i tvorchist [Ukrainian actor Yurii Mazhuha: biography and creativity]. *What?* [online] Available at: <<https://what.com.ua/ykrainskii-aktor-urii-majyga/>> [Accessed 10 June 2022].
- Kuritsyn, B.O., 2017. Mazhuha Yurii Mykolaiovych [Yurii Mykolaiovych Mazhuha]. In: *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. [online] Available at: <https://esu.com.ua/search_articles.php?id=60321> [Accessed 10 June 2022].
- Mazhuha, Yu.M., 1981. Pershyi krok – uzhe doroha [The first step is already a road]. *Vechirni Kyiv*, 18 December, p.2.
- Mikhailenko, A., 1997. Sto rolei Yurii Mazhuhy [One hundred roles of Yurii Mazhuha]. *Argumenty i fakty*, 29 July, p.15
- Motsar, T., 2016. Ity za malenkymy pravdamy [Pursuing small truths]. *Kultura i zhyttia*, 8-4 April, p.15.
- Pishov uzasvity narodnyi artyst Ukrainy, profesor Yurii Mykolaiovych Mazhuha [The People's Artist of Ukraine, Professor Yurii Mykolaiovych Mazhuha, passed away], 2022. *Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, [online] 11 July. Available at: <<https://www.knutkt.edu.ua/news/1326-11-2022-.html>> [Accessed 10 June 2022].
- Ptytsyn, V., 1955. Vid samodiialnosti – do stseny stolychnoho teatru [From amateur performance to the stage of the capital theatre]. *Radianska kultura*, 1 January, p.2.
- Rasputina, L., 2008. Sviato molodykh [The Feast of the Young]. *Ukrainskyi teatr*, 1, pp.16-17.
- Reznikovych, M., 1997. Iurii Mazhuga vladeet kovarnoi tainoi akterskoi professii [Iurii Mazhuga owns the insidious secret of the acting profession]. *Vseukrainskie Vedomosti*, 3 April, p.9.
- Rieznykovych, M., 2002. Mahiia doskonalosti Yurii Mazhuhy [Magic of perfection by Yurii Mazhuha]. In: *Mystetski obrii 2000*. Kyiv, pp.263-268.
- Sataeva, T., 1982. Derzat, riskovat, probovat [Dare, take risks, try]. *Komsomolskoe znamia*, 28 February, p.4.
- Spektakl "S vami opasno imet delo..." (A. Arbuzov) [Performance "It is dangerous to deal with you..." (A. Arbuzov)], 1998. *YouTube*. [video online] Available at: <<https://youtu.be/H9SE6MP-aZE>> [Accessed 10 June 2022].

- Stepanenko, O., 1986. Shkola Mazhuhy [Mazhuha School]. *Prapor komunizmu*, 14 May, p.4.
- Ushkanova, N., 1979. Liudyna z palkym sertsem [A man with a burning heart]. *Prapor komunizmu*, 28 January, p.4.
- Varvanych, O., 2008. Yurii Mazhuha: Pratsiuvatymu, skilky stane syl [Yurii Mazhuha: I will work as hard as I can]. *Den*, [online] 8 October. Available at: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-mazhuga-pracyuvatimu-skilki-stane-sil>> [Accessed 10 June 2022].
- Vergelis, O., 1999. "Poka arba ne perevernulas": Chetyrezhdy ordenonosnyi, dvazhdy narodnyi artist Iurii Mazhuga – o vremeni, o sebe i o teatre ["Until the cart turned over": Four times decorated, twice people's artist Iurii Mazhuga - about time, about himself and about the theatre]. *Kievskie vedomosti*, 18 October, p.13.
- Vinogradova, M., 1984. Palitroi serdtca [Palette of the heart]. *Vechernii Kiev*, 30 January, p.3.
- Vinogradova, M., 1996. Ego goda – ego bogatstvo [His years are his wealth]. *Zerkalo nedeli*, 13 April, p.16.
- Zhuravleva, L., 2001. Narodnyi artist SSSR Iurii Mazhuga: "na stcene ia partnershu postoianno khochu, a na samom dele zhenshchin pobaivaius" [People's Artist of the USSR Iurii Mazhuga: "I constantly want a partner on stage, but in fact I am afraid of women"]. *Fakty*, [online] 5 December. Available at: <<https://fakty.ua/97067-narodnyj-artist-sssr-yurij-mazhuga-na-scene-ya-partnershu-postoyanno-hochu-a-na-samom-dele-zhencshin-pobaivayus>> [Accessed 10 June 2022].
- Zhuravleva, L., 2001. Narodnyi artist SSSR Iurii Mazhuga: "Ne liubliu, kogda tcvety na stcenu prinosiat zhena i znakomye" [People's Artist of the USSR Iurii Mazhuga: "I don't like it when my wife and friends bring flowers to the stage"]. *Fakty*, 5 December, p.9.

THE FEATURES OF YURII MAZHUHA'S ACTING AND TEACHING ACTIVITIES

Kateryna Iudova-Romanova^{1a}, Mykola Yudov^{2b},
Artem Pozniak^{3a}, Andrii Maslov-Lysyichkin^{4a}

¹ PhD in Art Studies, Associate Professor;

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

² Associate Professor;

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

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

⁴ e-mail: amlisichkin@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4679-7214

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

^b Luhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to study the features of the acting and teaching activities of Yuri Mazhuha. **Research methodology.** To achieve the goal, the following methods are used: the analytical method is used to work with historiographic sources; the historical and biographical method is applied to understand the main stages of the artist's activity; the art studies method is used to determine the artistic component of the actor's work. **Scientific novelty.** The

article is the first attempt to comprehensively assess the creative heritage of the outstanding Ukrainian actor Yurii Mazhuha, in particular his acting and teaching activities. The collected and analysed primary journalistic materials are introduced into scientific circulation for the first time. **Conclusions.** Yurii Mazhuha's creative career is directly connected with the history of the Lesya Ukrainka National Academic Drama Theatre. As a school of psychological realism follower, the actor was distinguished by collective and ensemble interaction with partners on stage. He had the skills of stage tragicomedy. Having considerable experience in performing diverse roles, including in the classical repertoire, the artist in his work gravitated to creating images of contemporaries – a person with a genuinely heroic soul. The stage appeal of the actor was combined with a perfect, comprehensive psychological analysis and development of the performed roles; high professional skills, a wide range of means of acting expression combined with refined character and lyricism contributed to the creation of vivid stage and film images that went down in the history of Ukrainian theatre of the modern era. Thanks to his iconic roles embodied in cinema and theatre, he gained considerable popularity among the audience. His pedagogical activity is entirely related to the professional training of theatre and film actors at the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University. During the years of teaching practice, he trained a generation of actors who work in many theatres in Ukraine and abroad. Theatrical pedagogical practice enabled the actor to realise both stage directing and production ideas, as well as organisational and managerial ones – the formation of his own theatre team-laboratory; at the same time, Yurii Mazhuha systematically had daily acting training. In his teaching career, he was a follower of the theatre school "living through", he taught students the principles of acting reincarnation and active stage action.

Keywords: actor; theatre; cinema; theatre pedagogy; psychological realism; the phenomenon of "living through"; Yurii Mazhuha

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 № 2

2022 Volume 5 No 2

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К. В.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K. V.

Літературний редактор
Богуш І. О.

Literary editor
Bogush I. O.

Редактор англomовних текстів
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: 31.10.2022. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 10,56. Обл.-вид. арк. 9,95.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4918

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