

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

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2025

Том
Vol. 8

№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 № 4 від 23.10.2025 р.)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, у 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).

Члени редакційної колегії

Рамуне Балевічуте – доктор філософії в галузі театрознавства, доцент (Литовська академія музики й театру, Литва); Шарка Гавлічкова Кисова – доктор філософії у галузі мистецтвознавства, доцент (Університет імені Масарика, Чехія); Марина Гривишина – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); Микола Крипчук – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); Мирослава Мельник – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); Роман Набоков – кандидат мистецтвознавства, доцент (Харківська державна академія культури, Україна); Дідьє Плассар – доктор театрознавства, професор (Університет Поль-Валері – Монпельє III, Франція); Вікторія Стрельчук – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури, Україна).

Голова редакційної ради

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

Члени редакційної ради

Наталія Владимірова – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); Світлана Деркач – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); Олександр Клековкін – доктор мистецтвознавства, професор, академік 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); Галина Миленка – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); Олександра Штененко – доктор філологічних наук, професор (Міжрегіональна Академія Управління Персоналом, Україна).

Рецензенти

Єгана Алієва – доктор філософії в галузі культурології, доцент (Національна академія наук Азербайджану, Азербайджан); Анастасія Біленька – доктор філософії в галузі культурології, Харківська державна академія культури, Україна); Тетяна Бойко – кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); Ганна Веселовська – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Україна); Оксана Гарачковська – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); Олег Зайцев – доктор філософії в галузі культурології (Україна); Микола Крипчук – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); Галина Миленка – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, JournalTOCs, Lens, MIAR, OpenAIRE, Open Ukrainian Citation Index (OUCI), Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchGate, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації
друкованого видання

Міністерством юстиції України видано Свідчення про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації № 23120-12960 Р Серія KB 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. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

Адреса редакційної колегії

вул. Д. Дорошенка, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавництво

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 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 викладених фактів та коректність
цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2025
© Автори, 2025

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 4 from 23.10.2025)*

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).

Editorial Board

Ramune Baleviciute – PhD in Theatre studies, Associated Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuania); **Maryna Grynyshyna** – DSc in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Sharka Havlichkova Kysova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Masaryk University, Czech Republic); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Roman Nabokov** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine); **Didier Plassard** – DSc in Theatre Studies, Professor (Paul Valéry University Montpellier 3, France); **Viktoriia Strelchuk** – PhD in Pedagogical Sciences, Professor (Kyiv University of Culture, Ukraine).

Chief of the Editorial Council

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

Members of the Editorial Council

Oleksandr Klekovkin – DSc in Art Studies, Professor, Academician 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 (Les Kurbas National Centre for Theatre Arts, Ukraine); **Halyna Mylenka** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Svitlana Derkach** – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Natalia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Oleksandra Shtepenko** – DSc in Philology, Professor (Interregional Academy of Personnel Management, Ukraine).

Reviewers

Yegana Aliyeva – PhD in Cultural Studies, Associate Professor (National Academy of Sciences of Azerbaijan, Azerbaijan); **Anastasiia Bilenka** – PhD in Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine); **Tetiana Boiko** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Senior Research Fellow (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Oksana Harachkovska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Halyna Milenka** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi, Ukraine); **Hanna Veselovska** – DSc in Art Studies, Professor (Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Oleh Zaitsev** – PhD in Cultural Studies (Ukraine).

The Scientific Journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, JournalTOCs, Lens, MIAR, OpenAIRE, Open Ukrainian Citation Index (OUCI), Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchGate, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, 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 Dmytra Doroshenko St., off. 29, Kyiv, Ukraine, 01042
Publisher	KNUKiM Publishing Centre, 14 Dmytra Doroshenko St., Kyiv, 01042, Ukraine Kyiv, Ukraine, 01042
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, 2025
© Authors, 2025

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Галина Миленька	Семіотика театру у теоретичних дослідженнях Умберто Еко	108
Іфтіхар Пирієв	Нечіткість логіки театру абсурду Ельчина	120

ІСТОРІЯ ТА СПАДЩИНА

Дар'я Іванова-Гололобова	Народний ляльковий герой Австрії та Німеччини Гансвурст: диявольська впертість, зальцбургська непоступливість	132
Ольга Шлемко, Володимир Шлемко	Пластична культура Марії Заньковецької як вияв кордоцентричної сповідальності геніальної артистки	141
Катерина Юдова-Романова, Марина Сорока, Юлія Цивата	Сценічні втілення п'єси «Пригвожені» Володимира Винниченка: режисерські інтерпретації та театральна рецепція	162

ТЕАТРАЛЬНІ ПЕДАГОГІЧНІ ПРАКТИКИ

Владислав Браворіченко	Цілісне сценічне мовлення: проблеми формування стійких мовленнєвих навичок у підготовці актора	179
-------------------------------	--	-----

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Тетяна Бойко	Художня траєкторія українського театального костюма XX – першої чверті XXI століть	189
Олександр Клековкін	Історіософія українського театру XXI століття	197

CONTENTS

THEORY AND METHODOLOGY

<i>Halyna Mylenka</i>	Semiotics of Theatre in the Theoretical Research of Umberto Eco	108
<i>Iftikhar Piriev</i>	Fuzzy Logic of Elchin's Theater of the Absurd	120

HISTORY AND HERITAGE

<i>Daria Ivanova-Hololobova</i>	Hanswurst, the National Puppet Hero of Austria and Germany: Devilish Stubbornness, Salzburg Intransigence	132
<i>Olha Shlemko, Volodymyr Shlemko</i>	Mariia Zankovetska's Plastic Expressiveness as a Manifestation of the Cordocentric Confessional Nature of a Genius Actress	141
<i>Kateryna Iudova-Romanova, Maryna Soroka, Yuliia Tsyvata</i>	Stage Interpretations of Volodymyr Vynnychenko's <i>Play Pryhvozhdeni (The Nailed)</i> : Directorial Approaches and Theatrical Reception	162

107

THEATRICAL PEDAGOGICAL PRACTICES

<i>Vladyslav Bravorichenko</i>	Comprehensive Stage Speech: Problems of Forming Stable Speech Skills in Actor Training	179
---------------------------------------	--	-----

REVIEWS. FEEDBACK. OVERVIEWS

<i>Tetiana Boiko</i>	The Artistic Trajectory of Ukrainian Theatre Costume of the Nineteenth – First Quarter of the Twentieth Centuries	189
<i>Olexandr Klekovkin</i>	Historiosophy of the 21 st Century Ukrainian Theatre	197

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342040

УДК 792.01:303.687

СЕМІОТИКА ТЕАТРУ В ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ УМБЕРТО ЕКО

Галина Миленька*доктор мистецтвознавства, професор;**e-mail: milgal@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1359-535X**Київський національний університет театру, кіно і телебачення**імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна*

Анотація

Розглянуто погляди Умберто Еко на семантичний аспект театрального мистецтва, що викладені в монографіях «Семіотика театру» та «Межі інтерпретації». Простежено, як його висновки щодо застосування семіозису у створенні реклами, посприяли відпрацюванню детального алгоритму створення, інтерпретації та сприйняття сценічних знаків. **Мета дослідження** – проаналізувати й узагальнити міркування Умберто Еко в галузі семіотики театру, а також виявити прикладне значення його висновків, унаочнених у розробленій матриці. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети застосовано методологію структурно-семіотичного підходу, який базується на структурному аналізі, методах зіставлення та систематизації, а також герменевтики, дедукції, абстрагування та конкретизації. **Наукова новизна.** Уперше в українському мистецтвознавчому просторі проаналізовано праці Умберто Еко «Семіотика театру» та «Межі інтерпретації», у яких викладено його погляди на семантичний аспект театрального мистецтва. **Висновки.** У зазначених теоретичних працях Умберто Еко не тільки розглядає театр як семіотичну систему, а й надає ключ до декодування знакових смислів «театрального повідомлення». Результати семіотичного підходу до аналізу театру, реклами та звичаєвої поведінки людини італійський учений акумулював у матриці різних типів комунікації емітера (того, хто відправляє повідомлення) і адресата (того, хто приймає повідомлення). Запропонована матриця, як узагальнення міркувань У. Еко, засвідчує, що в процесі застосування методології семіотичного дослідження достатньо виявити алгоритм створення, передавання та сприйняття знаків, який буде спільним для будь-якої комунікації.

Ключові слова: семіотика; знак у театрі; сценічне мистецтво; актор; мізансцена; реклама; Умберто Еко

Постановка проблеми

Семіотика як галузь досліджень і до сьогодні не має однозначного визначення. Її називають і наукою, яка досліджує способи передачі інформації, властивості знаків та знакових систем, і окремою науковою теорією, і дослідницькою методологією, оскільки вона пов'язана з широким колом наукових пошуків у різних галу-

зях. Умберто Еко був прибічником думки, що семіотика виступає як методологія дослідження будь-яких феноменів світу. Через це італійський учений розглядає знаки та знакові системи, вважаючи, що в разі виявлення алгоритму створення, передачі та сприйняття знаків його можна транспонувати на створення і реклами, і драматургії, і вистави, і фільму, і на звичайне соціальне побутування людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження питання театральної семіотики особливої інтенсивності набуло у 70-х – на початку 80-х років ХХ століття, коли з'явилися ґрунтовні розвідки А. Юберсфельд, Е. Марконі, А. Роветта, У. Еко, М. Бердслі, В. Коха, Ф. Руффіні, Р. Баснера, М. Пфістера, К. Вудворт, Е. Фішер-Ліхте, М. Карлсона, Т. Ковзана, Ю. Славінської, Я. Славінського та інших, які і до сьогодні залишаються базовими в науковому осмисленні цієї проблеми. Натомість, як справедливо констатує український дослідник Євген Васильєв (2017), «ця галузь в українському драмознавчому дискурсі без будь-якого перебільшення все ще залишається *terra incognita*» (с. 35). Водночас теоретичні міркування щодо семіотичного розуміння театру подеколи стають предметом розгляду дослідників України і у ХХІ ст. Насамперед заслуговують на увагу розвідки М. Кравченка (2015) «Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу», у якій він приділяє увагу аналізу театального знаку, зокрема його полісемічності, та М. Крипчука, Р. Набокова, В. Рожковської, К. Чепури, Н. Сухомлін «Семіотичне поле режисури на початку ХХІ століття» (Krypchuk et al., 2024), де досліджено застосування знакової системи в мистецтві, зокрема в галузі сучасної режисури. У теоретичному просторі України можна відстежити й наукові пошуки молодих учених, статті яких присвячені окремим складникам мистецтва театру, а саме: В. Медведєвої (2014) «Семіотичний аспект мистецтва гриму», О. Проскурякової (2022) «Грим як простір семіотичної комунікації», О. Зайцева (2023) «Семіотичні аспекти дослідження театально-декораційного мистецтва Закарпаття ХХІ сторіччя» та ін. Аналіз і узагальнення поглядів на семіотичний аспект театального мистецтва в означених вище теоретичних працях У. Еко, принаймні у вітчизняній теоретичній думці, відсутні. **Мета дослідження** – проаналізувати й узагальнити міркування Умберто Еко в галузі семіотики театру, а також виявити прикладне значення його висновків, унаочнених у матриці, яку він розробив.

Виклад основного матеріалу

У мистецтвознавчій аналітиці найбільш складним об'єктом для наукового осмислення з огляду на певну специфіку є театр, тому залучення семіотичного підходу до виявлення особливостей театального мистецтва, у якому індикатором цілісності має бути конгруентність вербальних і невербальних засобів виразності, є доволі ефективним. Методологія аналізу вистави з позиції семіотики допомагає упорядкувати виражальні можливості різних видів мистецтва в межах особливого часопростору, який створюється на сцені, та побачити її як єдине художнє ціле. Семіотичний підхід дає змогу відстежити як складники

сценічного простору (звук, світло, сценічна конструкція, дії акторів, їх жести, міміка тощо) «поєднуються в складний єдиний знак, яким є "театральний текст" як цілісний об'єкт, знакова структура, що не підлягає розчленуванню на окремі знаки» (Кравченко, 2015, с. 42). Задля акцентуації доречності та неминучості «виходу» дослідників театру на рівень семіотичного підходу до осмислення особливостей такого виду мистецтва не можна не зважати на теоретичний досвід Г. Е. Лессінга, який ще у XVIII столітті звернув увагу на інваріантність сценічного тексту, дискретність передачі значень у мистецтві актора, знакову насиченість жесту та слова і, по суті, «першим заклав підвалини тлумачення акторського мистецтва як певної знакової системи» (Миленька, 2014, с. 77). Але попри те, що у XX столітті семіологічний підхід, згідно з твердженням відомого польського семіотика Тадеуша Ковзана (2013), став привілейованим полем теоретичного осмислення, жодна з ділянок мистецтва до сьогодні ще не досліджена систематично і методично з позиції теорії знаків, а театр взагалі залишається «галуззю справді недоторканою для семіотичних досліджень» (с. 126).

Наразі звернення до праць Умберто Еко «Семіотика театру» (1977) та «Межі інтерпретації» (1994) надає можливість ознайомитися з його міркуваннями щодо семіотичного аспекту театального мистецтва. У розмислах щодо загальних проблем семіотики У. Еко (Есо, 1977) виокремлює два підходи до її функціонального значення: 1) як до «єдиного теоретичного підходу до великої різноманітності систем позначення і комунікації, і у цьому сенсі вона є металінгвістичним дискурсом, який має справу з будь-яким зі своїх об'єктів за допомогою одиниць рідних категорій» (р. 108); 2) як до «опису цих різних систем, що підкреслює їхні взаємні відмінності, їхні специфічні структурні властивості від вербальної мови до жестів, від візуальних образів до положень тіла, від музикальних звуків до моди» (р. 108). Але в будь-якому разі, зауважує італійський учений, конструктивний потенціал семіотичних досліджень полягає в тому, що семіотика здатна розкривати смислові ознаки не лише на елементарному рівні, як-то значення окремих слів, кольорових плям, звуків, форм, але й «на більш складному рівні текстів і дискурсів, тобто оповідальних структур, фігур мови тощо» (р. 108).

З огляду на специфіку театру, як таку, що він є «тим місцем, в якому людські тіла, артефакти, музика, літературні висловлювання, а внаслідок цього література, живопис, музика і архітектура тощо» (Есо, 1977, р.108) представлені в один момент, У. Еко в обґрунтуванні семіотики театального мистецтва починає з визначення її «конкретного об'єкта» та «початкового рівня» (р. 108). Але, щоб не склалося враження, що семіотика театру – це «арифметична сума семіотичних аналізів різних форм комунікації», а не доволі складний інструментарій аналізу мистецтва сцени, У. Еко посиляється на серйозність підходів до семіотики театру, відпрацьованих у XX столітті. Наприклад, Т. Ковзан вважає, що об'єктом театальної семіотики є видовище, або мізансцена, а не літературний текст; інші дослідники розглядають текст як «глибинну структуру» вистави, «намагаючись знайти у ньому всі основоположні елементи мізансцени» (Есо, 1977, р. 108). Ураховуючи обидва підходи, У. Еко пропонує власну аргументацію семіотичного аспекту театру.

Зважаючи на позицію У. Еко (Есо, 1994) стосовно того, що кожен письмовий / усний текст під час прочитання можна «розглядати як семіозис» (р. 2),

сценічна реалізація режисерського прочитання драматургічного тексту, по суті, стає процесом інтерпретації закладених у ньому смислів з позиції світоглядних орієнтирів режисера, унаслідок чого текст «перестає плавати у вакуумі безкінечного діапазону можливих інтерпретацій» (р. 2), адже набуває значення, якого йому надав режисер-інтерпретатор. Але основним транслятором смислу режисерського тлумачення тексту на сцені є актор, який повинен засобами свого мистецтва донести його до глядача. Тому «основна містерія театрального видовища» (р. 102) криється у прозорінні глядача, який раптом починає розуміти, що йому хоче сказати актор, а через нього – режисер та організація сценічного простору засобами мізансценування і сценографії. Умберто Еко це пояснює тим, що «щойно герой опиняється на підмостках і здійснює якусь дію, жест тощо, він більше не є певним об'єктом», тобто «реальною людиною серед реальних людей ... він тепер є знаком» (р. 102).

Заразом указуючи на семіотику як «дуже молоду дисципліну», У. Еко (Есо, 1977) застерігає від думки вважати, що майже все в літературі та мистецтві можна розглянути через її призму (р. 109). Тому деколи це спокушає дослідників застосовувати семіотичний аналіз відразу до найскладніших явищ, замість того щоб «заново відкривати основні риси такої "мови"» (р. 109). На його думку, спочатку потрібно вивчити, як «людина сприймає квадрат або трикутник», а лише після цього переходити до аналізу «сценографічних картин» (Есо, 1977, р. 109). У пошуках визначення «конкретного об'єкта» семіотики театрального видовища він пропонує розпочати з «позитивно наївної установки» і припустити, що начебто «ми не знаємо, що зробив Мольєр, ким був Самуель Бекет, як Станіславський змусив когось відчувати себе яблуком, або як Бертольт Брехт змусив яблуко здаватися частиною критики капіталістичного суспільства» (р. 109).

Занурюючись у сутність розуміння природи театру та його знакової системи, У. Еко звертається до прикладу засновника американської семіотики Чарлза Пірса про п'яницю, якого Армія спасіння представила у рекламній кампанії проти алкоголізму. Цим прикладом Ч. С. Пірс намагався розв'язати питання: «який знак міг би визначити п'яницю?». У пошуках відповіді на запитання Ч. С. Пірса У. Еко розглядає застосування семіозису у створенні реклами, у презентації якої бере участь людина, що зображує п'яницю, але основною метою для нього стає виявлення алгоритму створення, інтерпретації та сприйняття сценічних знаків у театральному мистецтві. Натомість навіть на «початковому рівні» аналізу, зауважує У. Еко (Есо, 1977), «прагнучи зберегти наївне ставлення, ми не можемо виключити певні фонові знання» (р. 109), маючи на увазі обізнаність у галузі теоретичних праць із семіотики, а також у галузі мистецької практики (переглянуті вистави, фільми, телесеріали, шоу тощо). Він вважає вкрай важливим надання відповіді на питання, яке поставив Ч. С. Пірс, оскільки його розв'язання допоможе відкрити «основну таємницю» театральної семіотики (р. 110). Унаслідок доволі розгорнутого аналізу рекламної акції Армії спасіння У. Еко артикулює такі висновки:

1. Між фігурою п'яниці та словом «п'яний» немає різниці, оскільки п'яна людина у такому разі стає знаком. А згідно з Ч. С. Пірсом, зауважує У. Еко (Есо, 1977), «знак – це те, що для когось означає щось інше в якомусь відношенні або якості – фізична присутність, яка відсилає до чогось відсутнього», і у момент, коли п'яну

людину «вивели на сцену та показали глядачам, вона втратила свою первинну природу "реального" тіла, вона стала семіотичним прийомом» (р. 110).

2. Для інтерпретації «фізичної присутності людського тіла разом з відповідними характеристиками» потрібен контекст: реципієнти можуть сприймати її просто як п'яну людину «у конкретному місці і в конкретний момент» або зробити висновки щодо поширеності такого явища. Розглядаючи слідом за Ч. С. Пірсом «п'яну людину», виведену на публічний показ, як знак, У. Еко (Есо, 1977) стверджує, що в акції Армії спасіння п'яна людина – це знак, відкритий для будь-якої інтерпретації, адже він означає всіх п'яних людей; він є відкритим вираженням (або знаком-носієм), що відсилає до відкритого діапазону можливих змістів (р. 110).

Зрозуміло, що організатори акції не виводили на огляд реального пияку, але обрана для цієї місії людина мала це «продемонструвати, що означає його остензію (метод дереалізації об'єкта, щоб він міг представляти весь клас)» (Institorisova, 2015, р. 77). У зв'язку з цим У. Еко (Есо, 1994) зауважує, що інтерпретація фізичної присутності п'яниці є питанням конвенції, але якщо ця акція була представлена у форматі вистави, ця конвенція конкретизувалася б «за допомогою інших семіотичних засобів – наприклад, слова» (р. 103).

Надаючи соціально-психологічний аспект рекламній презентації руйнівних наслідків алкоголізму, У. Еко (Есо, 1977) розглядає зовнішні видимі ознаки, які притаманні алкоголіку, – червоний або фіолетовий ніс, помутнілі очі, скуйовджене і брудне волосся, зношений засмальцьований одяг, відсутність частини зубів; водночас зазначає, що такі ознаки (всі разом) можуть і не бути притаманні кожному п'яниці. Натомість, якщо у кампанії проти пияцтва застосувати ці характеристики – «це спрацює» (р. 112), оскільки «людина стає знаком, то ті характеристики, які не мають відношення до мети репрезентації, також набувають певного смислового значення. Відбір цих характеристик, зауважує У. Еко, «встановлюється соціальним кодом, свого роду іконографічною конвенцією» (р. 111).

З позиції семіотичного підходу до аналізу театру У. Еко (Есо, 1977) враховує і роль мізансцени у створенні театрального повідомлення, стверджуючи, що людське тіло разом з його умовно впізнаваними властивостями, оточене або забезпечене набором об'єктів, встановлених у фізичний простір, являє собою дещо інше для аудиторії. Для цього воно було включене у свого роду перформативну ситуацію, яка встановлює, що його слід сприймати як знак (р. 117).

Ураховуючи те, що приклад Ч. С. Пірса, який обрав для аналізу У. Еко, – це теоретичний контекст, де потім розглядатиметься семіотика театру, він не оминає і питання імітації стану сп'яніння. Оскільки людина, яка у «нашій елементарній моделі мізансцени», зауважує У. Еко (Есо, 1977), насправді не є п'яницею, а навмисно вдає з себе таку, то на час проведення рекламної акції вона має «стати певним знаком, аби бути сприйнятою як реальна просторово-часова подія» (р. 111). Італійський дослідник не оминає увагою і акт сприйняття та декодування знаків реципієнтом. На його думку, ті, хто спостерігає за «живою» рекламою, власне, як і глядачі у театрі, спираючись на свій життєвий досвід, а також театральну обізнаність, «адже ми знаємо Софокла, Гілберта і Салівана, "Короля Ліра"» (Есо, 1994, р. 102), здатні декодувати те, що відбувається на рекламній платформі або на сцені. Семіотика сценічного тексту (фізична присутність ви-

конавця, який «стоїть і рухається у фізичному просторі», його дії у конкретній мізансцені) стає «еквівалентом» (р. 103) чогось значущого для реципієнта.

Розвиваючи тезу одного з учасників Празького лінгвістичного гуртка, що «знаки у театрі не є ознакою об'єкта, а є ознакою ознаки об'єкта», У. Еко (Есо, 1994) погоджується з такою думкою: «це означає, що окрім їхнього безпосереднього значення, всі предмети, поведінка і слова, які використовуються у театрі, мають додаткову конотативну силу» (р. 109). Крім того, театр має додаткові особливості, що відрізняють його від інших видів мистецтва і міцно пов'язують зі звичайною розмовною взаємодією людей з відповідною реакцією сторін спілкування на те чи те повідомлення (образа, насміхання, порозуміння тощо). Подібно до звичайного спілкування «театральне повідомлення», власне вистава, «формується на основі зворотного зв'язку», тобто під час сценічної дії відбувається живий комунікативний процес; процес обміну інформацією, енергією, почуттями, яким через актора надається певна значущість, внаслідок чого їхні вербальні і невербальні прояви сприймаються як знаки. Ці властивості театру і стали підґрунтям для формування «семіотики театального видовища», продемонструвавши «свої відмінні і своєрідні особливості» (Есо, 1994, р. 110).

Своєрідність театального мистецтва пов'язана і з тим, що смисл значень, які актор має донести до глядача, проявлений не лише через його «фізичну присутність» на сцені, але й через комунікацію з іншими «фізично присутніми», наділеними своїми значеннями. Саме «ця присутність» і відрізняє театр від інших видів мистецтва, адже в театрі відбувається «особливе створення знаків – акт демонстрації чогось – остенсія» (Есо, 1994, р. 103). Відтак дії і репліки актора, його комунікація з іншими виконавцями в оформленому просторі сцени та у певному мізансценуванні створюють «перформативну ситуацію», яка, власне, визначає його смисловий зміст. З огляду на важливість розташування актора / акторів у «фізичному просторі», У. Еко (Есо, 1977) зауважує, що «проблема мізансценування стосується проблем багатьох інших семіотичних явищ, таких як проксемика (семіотика просторових відстаней) або кінесика (семіотика жестів та рухів тіла)» (р. 117), що, вочевидь, приводить до розуміння того, що такі семіотичні параметри можуть бути застосовані як до семіотики театру, так і до кіно, архітектури, живопису, скульптури. Через своєрідність театального мистецтва, резюмує У. Еко (Есо, 1994), «ми прийшли до загальних проблем семіотики» (р. 110).

Презентуючи свою позицію щодо семіотичних смислів у театальному мистецтві, які виникають у процесі інтерпретації знаків, У. Еко (Есо, 1977) прагне подолати «плутанину» у тлумаченні «природних» та «ненавмисних» (р. 113) знаків. Учений визнає, що раніше неправомірно їх об'єднував, коли навмисна дія, подібно до ненавмисної, може справляти враження природної. Можна щось зробити або сказати ненавмисно, а сприйматиметься це як навмисний намір. Утім можна зімітувати природну, яка буде сприйматися як ненавмисна, але неправдиву подію, коли «навмисно створюється хибний відбиток, щоб ошукати когось» (Есо, 1994, р. 105). Зокрема, У. Еко наводить приклади з навмисною імітацією хвороби або каліцтва, яка здається природною; «психоаналітичними» (тобто ненавмисними) обмовками, які сприймаються як навмисно сказані; навмисним викривленням слів під час розмови іноземною мовою (у випадку, коли людина, яка го-

ворить, приховала добре володіння мовою від свого співрозмовника), що буде сприйняте як ненавмисний намір.

Транспонуючи ці міркування в площину театрального мистецтва, У. Еко (Есо, 1977) ставить питання: чи є різниця між актором, який прикидається, що йому боляче, та актором, що перед виходом на сцену навмисно завдає собі болю для його реалістичної демонстрації? (р. 113). Поки що це питання стосується імітації переживання болю актора (навмисної його поведінки) та справжнього потерпання актора від болю (ненавмисної поведінки актора). Але в пошуках істини щодо того, як розрізнити прояв навмисної і ненавмисної дії, У. Еко констатує неможливість надання чіткої відповіді на це запитання, адже як у житті, так і в театрі практично неможливо відразу визначити навмисність чи ненавмисність вчинку або вербального повідомлення, якщо зовні такий прояв здається природним. Учений зауважує, що, розглядаючи це питання, лише мав намір простежити тісний зв'язок між «елементарними механізмами людської взаємодії» та «елементарними механізмами драматичного твору» з проблемами загальної семіотики (Есо, 1977, р. 113). Наполягаючи на тотожності цих «елементарних механізмів», він констатує, що саме через це естетика і критика розглядають театральне видовище як «окремі прояви повсякденного життя» і, посиляючись на міркування І. Гоффмана, Г. Бейтсона, Е. Берна, стверджує, що «не театр здатен імітувати життя, це суспільне життя задумане як безперервна вистава, і завдяки цьому існує зв'язок між театром і життям» (Есо, 1994, р. 106).

Натомість, якщо в житті усвідомлення навмисно трансльованого хибного повідомлення може відбутися, а може і не відбутися, то у театрі таке повідомлення має бути обов'язково виявленим через концептуальну узгодженість усієї знакової системи.

Упорядковуючи свої міркування, У. Еко (Есо, 1977) формує матрицю (табл. 1), у якій розглядає вісім можливих типів взаємодії під час трансляції та отримання ненавмисної поведінки у формі знаків (р. 113). Літерою «Е» в його матриці позначено намір емітера (відправника повідомлення); літерою «А» – навмисність або ненавмисність реакції адресата (того, хто приймає це повідомлення), а літерою «І» – намір, який приписує (або не приписує) адресат емітеру. Навмисну поведінку він маркує позначкою «+», а ненавмисну – позначкою «-».

Таблиця 1

Матриця У. Еко

	Е	А	І
1 випадок	+	+	+
2 випадок	+	+	-
3 випадок	+	-	(+)
4 випадок	+	-	(-)
5 випадок	-	+	+
6 випадок	-	+	-
7 випадок	-	-	(+)
8 випадок	-	-	(-)

Оскільки У. Еко (Есо, 1977) розкриває зміст матриці через приклади ситуацій як зі сценічної практики, так і з пересічного спілкування (р. 114), з метою унаочнення її текстове роз'яснення переведено в таблицю та запропоновано враховувати її застосування в театральному мистецтві, де, за можливості, емітера ототожнюємо з актором, адресата – з глядачем (табл. 2):

Таблиця 2

Нумерація випадків (за У. Еко)	Матриця У. Еко	Е (намір емітера)	А (реакція адресата)	І (намір, який приписує або не приписує адресат емітеру)
1	+++	Прикидається кульгавим	Сприймає його як кульгавого	Але розуміє, що робить він це навмисно
2	++-	Прикидається кульгавим	Сприймає його як кульгавого	Вважає, що Е робить це ненавмисно. У. Еко вважає це прикладом успішної симуляції
3	+-(+)	Навмисно барабаню пальцями по столу, щоб позбутися настирливого відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий стимул, який його дратує	Приписує, що Е це робить навмисно, щоб його роздратувати і позбутися
4	+ - (-)	Навмисно барабаню пальцями по столу, щоб позбутися настирливого відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий стимул, який його дратує	Приписує, що Е це робить ненавмисно (але висновки може зробити, що його хочуть позбутися)
5	-++	Ненавмисно барабаню пальцями по столу, адже втомився від відвідувача	Відвідувач усвідомлює ситуацію: той, хто барабанить, незадоволений або втомився від нього	Приписує Е навмисний намір
6	--+	Ненавмисно пацієнт обмовився	Психоаналітик сприймає це як знак	Визнає, що ненавмисно обмовився пацієнт
7	--(+)	Ненавмисно барабаню пальцями по столу, щоб позбутися настирливого відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий подразник, який його дратує	Приписує, що Е це робить навмисно, щоб його роздратувати і позбутися
8	--(-)	Ненавмисно барабаню пальцями по столу, адже втомився від відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий подразник, який його дратує	Приписує Е ненавмисний намір

На думку У. Еко (Есо, 1994), з цієї матриці можна отримати всі основні сюжети західної комедії і трагедії (від Менандра до Піранделло або від Чапліна до Антоніоні) (р. 107). Як один з прикладів наводить «добре відоме “ніщо”, сказане Корделією», яке створює ситуацію нерозуміння між нею та її батьком (Есо, 1977, р. 115). Йдеться про відмову Корделії від лестощів на адресу короля Ліра, як це зробили Гоне-

рілья і Регана, відповідаючи на його запитання стосовно сили її любові до батька такими словами: «ніщо» не може передати справжні почуття, адже любов не може бути виражена словами. Орієнтуючись на матрицю У. Еко, можна використати такі маркери: «+» «-» «+», що дає змогу зарахувати цю ситуацію до випадку 3. Тобто Корделія навмисно не висловлює своє почуття любові до батька. Король Лір ображений (реакція ненавмисна) – король Лір приписує Корделії навмисний намір.

У контексті міркувань щодо неочевидного або непрямого значення слів як знакового повідомлення (за задумом драматурга або режисера) У. Еко (Еко, 1977) висловлює солідарність з думкою аргентинського семіотика Луїса Хорхе Прієтто, який вважав, що в театрі «слова не є прозорими знаковими засобами, які відсилають до свого змісту, а є знаковими засобами, що відсилають до інших знакових засобів» (р. 115). Відтак у театрі розкриття смислу слів персонажа має відбуватися в контексті мізансцени, елементом якої є персонаж, і з урахуванням умовності сценічної дії. Тому щойно актор виходить на сцену, аудиторія сприймає його перформативне твердження: «Я інша людина», і глядач «вступає у ймовірний світ видовища, світ брехні, в якому ми маємо право позбутися недовіри» (р. 115).

Отже, якщо врахувати матрицю У. Еко, то все, що актор зображуватиме, буде не правдивим повідомленням, а навмисним створенням вигаданої реальності, але за умови природності його сценічної поведінки, глядач позбудеться недовіри до того, що відбувається на сцені, та радо занурюватиметься в перипетії його долі. Як вже відзначалося вище (з позиції семіотики театру), актор, з'являючись перед глядачем у певному образі, уже не є «реальною людиною серед реальних людей, а є знаком», тому все, що відбувається на сцені, набуває «свого роду опосередкованої репрезентативної важливості». І коли глядацька аудиторія приймає умовність мізансцени, кожен елемент цієї частини світу, розміщений на сценічному майданчику, вкотре підкреслює італійський учений, стає сповненим значення і смислу (Еко, 1977, р. 112), а самі неймовірні події сприйматимуться не як розгортання незрозумілого задуму режисера, а як концептуально узгоджена сценічна реальність. Отже, артикулює У. Еко (Еко, 1994), з моменту, як завіса піднімається над сценою, «може відбутися все, що завгодно, наприклад, Едіп слухає "Останню стрічку Креппа", Годо зустрічає Кантатрису, Тартюф помирає на могилі Джульєтти, Ель Сід Кампеадор кидає кремований торт в обличчя Дамі з камеліями» і т. п. (р. 110).

Натомість у театрі «візуальне і поведінкове» має супроводжуватися «вербальним металінгвістичним повідомленням, яке встановлює певні критерії доречності» (Еко, 1994, р. 103), відсутність яких, застерігає У. Еко, може призвести до того, що театральний знак почне означати дещо інше.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавчому просторі проаналізовано праці Умберто Еко «Семіотика театру» та «Межі інтерпретації», у яких викладено його погляди на семантичний аспект театального мистецтва.

Висновки

Отже, у розвідках «Межі інтерпретації» та «Семіотика театру» Умберто Еко не тільки здійснив дослідження театального мистецтва як семіотичної системи,

а й надав ключ до декодування «театрального повідомлення», яке транслює «актор-персонаж», але й адекватно прочитує глядач лише в сукупності зі створеною режисером-інтерпретатором «перформативною ситуацією», у якій в певний момент перебуває персонаж. Тобто у сприйнятті глядача відбувається миттєва перцепція значення, так би мовити семіотичного акорду. Розглядаючи семіотику як методологію дослідження будь-яких феноменів світу, У. Еко доводить, що під час виявлення алгоритму створення, передачі та сприйняття знаків його можна транспонувати як на аналіз театру, так і реклами, фільму, навіть на звичайне соціальне побутування людини.

Аналіз матриці У. Еко, у якій він розглядає вісім можливих типів взаємодії під час передавання й отримання театрального повідомлення як знаку, може стати в пригоді не лише теоретикам, але й практикам театрального та кіномистецтва, зокрема режисерам і акторам; а також у разі відсутності українського перекладу цих праць надасть можливість розширити інформаційно-аналітичний ресурс таких аспектів у дослідженні театру: театр як комунікативна система; семіотика театру; актор як знак, відкритий для інтерпретації; межі інтерпретації тексту тощо.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Васильєв, Є. М. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*. Твердиня.
- Зайцев, О. Д. (2023). Семіотичні аспекти дослідження театрально-декораційного мистецтва Закарпаття XXI сторіччя. *Культурологічний альманах*, 1, 174–180. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23>
- Ковзан, Т. (2013). Знак в театрі (М. Перун, пер.). В *Театр: історія, теорія, практика* (с. 121–155). Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Кравченко, М. (2015). Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 42, 35–46.
- Медведева, В. В. (2014). Семіотичний аспект мистецтва гриму. *Культура України*, 46, 228–235.
- Миленка, Г. (2014). Знак як засіб сценічної виразності у теоретичних дослідженнях Г. Е. Лессінга. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014*, 6, 75–80.
- Проскурякова, О. В. (2022). Грим як простір семіотичної комунікації. *Культура України*, 78, 38–44. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.04>
- Еко, У. (1977). Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review: TDR*, 21(1), 107–117. <https://doi.org/10.2307/1145112>
- Еко, У. (1994). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press.
- Institorisova, D. (2015). Semantics of Interpretation. *Xlinguae*, 8(2), 72–84. <https://doi.org/10.18355/XL.2015.08.02.72-84>
- Krypchuk, M., Nabokov, R., Rozhkovska, V., Chepura, K., & Sukhomlyn, H. (2024). Semiotic field of directing at the beginning of the XXI century. *Salud, Ciencia y Tecnología - Serie de Conferencias*, 3, 1009. <https://doi.org/10.56294/sctconf2024100>

REFERENCES

- Eco, U. (1977). Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review: TDR*, 21(1), 107–117. <https://doi.org/10.2307/1145112> [in English].
- Eco, U. (1994). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press.
- Institorisova, D. (2015). Semantics of Interpretation. *Xlinguae*, 8(2), 72–84. <https://doi.org/10.18355/XL.2015.08.02.72-84> [in English].
- Kovzan, T. (2013). Znak v teatri [Sign in the theater] (M. Perun, Trans.). In *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka* [Theater: history, theory, practice] (pp. 121–155). Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
- Kravchenko, M. (2015). Teatralnyi tekst yak ob'ekt semiotychnoho dyskursu [Theatrical text as an object of semiotic discourse]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 42, 35–46 [in Ukrainian].
- Krypchuk, M., Nabokov, R., Rozhkovska, V., Chepura, K., & Sukhomlyn, H. (2024). Semiotic field of directing at the beginning of the XXI century. *Salud, Ciencia y Tecnología – Serie de Conferencias*, 3, 1009. <https://doi.org/10.56294/sctconf2024100> [in English].
- Medvedieva, V. V. (2014). Semiotychnyi aspekt mystetstva hrymu [Semiotic aspect of the art of make-up]. *Culture of Ukraine*, 46, 228–235 [in Ukrainian].
- Mylenka, H. (2014). Znak yak zasib stsenichnoi vyraznosti u teoretychnykh doslidzhenniakh H. E. Lessinha [The sign as a means of stage expressiveness in the theoretical studies of G. E. Lessing]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii 2014*, 6, 75–80 [in Ukrainian].
- Proskuriakova, O. V. (2022). Hrym yak prostir semiotychnoi komunikatsii [Make-up as a space of semiotic communication]. *Culture of Ukraine*, 78, 38–44. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.04> [in Ukrainian].
- Vasyliiev, Ye. M. (2017). *Suchasna dramaturhiia : zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii* [Modern dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]. Tverdynia [in Ukrainian].
- Zaitsev, O. D. (2023). Semiotychni aspekty doslidzhennia teatralno-dekoratsiinoho mystetstva Zakarpattia XXI storichchia [Semiotic aspects of the succession of the theater and decorative art of the Transcarpathia in XXI centur]. *Culturological almanac*, 1, 174–180. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23> [in Ukrainian].

Надійшла: 21.07.2025; Прийнято: 20.08.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

SEMIOTICS OF THEATRE IN THE THEORETICAL RESEARCH OF UMBERTO ECO

Halyna Mylenka

Doctor of Arts, Professor;

e-mail: milgal@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1359-535X

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,

Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Abstract

This paper examines Umberto Eco's views on the semantic dimension of theatrical art, as articulated in his monographs *Semiotics of the Theatre* and *The Limits of Interpretation*. It traces how his conclusions regarding the application of semiosis in advertising contributed to the elaboration of a detailed algorithm for the creation, interpretation, and perception of stage signs. **Purpose of the study.** The analysis and synthesis of Umberto Eco's reflections in the field of theatre semiotics, as well as the identification of the applied significance of his conclusions, exemplified in the matrix he developed. **Research methodology.** To achieve this aim, the study employs the methodology of the structural-semiotic approach, which is grounded in structural analysis, methods of comparison and systematisation, as well as hermeneutics, deduction, abstraction, and concretisation. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian art studies, Umberto Eco's works *Semiotics of the Theatre* and *The Limits of Interpretation*, which present his perspective on the semantic aspect of theatrical art, are analyzed. **Conclusions.** In these theoretical works, Umberto Eco not only conceptualises theatre as a semiotic system but also provides a key to decoding the sign-based meanings of the 'theatrical message.' The outcomes of his semiotic approach to the analysis of theatre, advertising, and human customary behavior are synthesised in a matrix of different types of communication between the emitter (the sender of a message) and the addressee (the recipient). This matrix, as a generalisation of Eco's reflections, demonstrates that within the framework of semiotic research methodology, it is sufficient to identify the algorithm of sign creation, transmission, and perception, which proves to be common to any form of communication.

Keywords: semiotics; sign in theatre; stage art; actor; mise-en-scène; advertising; Umberto Eco



DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342042

УДК 792.2(479.24):[792.028.4:168.33]:7.038.6

НЕЧІТКІСТЬ ЛОГІКИ ТЕАТРУ АБСУРДУ ЕЛЬЧИНА

Іфтіхар Пірієв

*доктор філософії в галузі мистецтвознавства;**e-mail: piriyeiftixar99@gmail.com; ORCID: 0009-0004-7816-8660**Єреванський державний драматичний театр імені Джафара Джаббарли,
Баку, Азербайджан***Анотація**

Мета статті – дослідити абсурдизм у драматургії засновника азербайджанського театру абсурду Ельчина в контексті нечіткої логіки, багатозначності та парадоксальності. **Методологія дослідження** ґрунтується на теорії «нечіткої логіки» Лютфі Заде та методі порівняльного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що через застосування методу «нечіткої логіки» абсурдистську драматургію Ельчина вперше інтерпретовано як смислову багатозначність і парадоксальність, а персонажів п'єс – як носіїв множинних ідентичностей. Автор, уникаючи традиційного бінарного методу інтерпретації вистав, доходить основного висновку: сила мислення й уяви Ельчина піднесла жанр абсурдистської драми на новий рівень, відмінний від західноєвропейського. **Висновки.** У ХХІ столітті театр абсурду Ельчина набув якісно нового рівня розвитку, що дало підстави розглядати його як джерело формування нового театрального напрямку – «театру нечіткої логіки». Нечіткість логіки Ельчина як драматурга особливо яскраво виявляється в його п'єсах, таких як «Убивця», «Телескоп», «Особливе замовлення в акваріум», «Ігри диявола», «Шекспір», «Ах, Париж, Париж», «Я твій дядько», «Мій улюблений божевільний», «Мій чоловік – божевільний» та ін. Зазначені п'єси Ельчина – це не просто абсурдистські драми. Він створює «абсурд в абсурді», приділяючи особливу увагу парадоксальності, незвичному мисленню та алогізмам. Поетика театру абсурду Ельчина покликана створювати водночас реальний і сюрреалістичний простір, що особливо підкреслює комунікативну значущість його драм. Нечіткість логіки абсурдистських драм Ельчина – це своєрідний полігон для експериментів, що дає змогу розробляти нові методи подачі тексту, форми сценічної дії та шукати нові режисерські рішення. Аналіз абсурдистських п'єс Ельчина засвідчив, що його персонажі є відображенням глибинних процесів психологічних і філософських метаморфоз.

Ключові слова: європейський театр; театр абсурду; парадокс; Ельчин; Лютфі Заде; нечітка логіка; абсурдизм

Постановка проблеми

Сучасний театр є простором пошуку й активного експериментування з новими формами, засобами та стилями вираження. На сьогодні особливо актуаль-

ною постає проблема осмислення системи образів, персонажів і композиційних прийомів, які використовують драматурги. Лише завдяки цьому можна повною мірою усвідомити й глибше зрозуміти процеси трансформації художньої мови театру. У цьому контексті вивчення театру абсурду азербайджанського драматурга Ельчина Ефендієва із застосуванням методологічного підходу, що спирається на теорію «нечіткої логіки» Лютфі Заде, розширює межі пізнання сучасного постмодерністського театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вивченню сучасної азербайджанської драматургії в контексті постмодерністського театру присвячено чимало наукових праць у національному театрознавстві. Серед них особливе місце посідає монографічне дослідження професора Айдіна Дадашева (Dadaşov, 2005) «Драматургія періоду Незалежності», яке присвячене аналізу азербайджанської драматургії як літературного процесу, а також тематичному структуруванню сучасної національної драматургії (на прикладі п'єс різних авторів, зокрема й Ельчина).

Творчості Ельчина як класика сучасності присвячена монографія академіка Нізамі Джафарова (Сəfərov, 2017) «Ельчин. Творчий шлях письменника». Цю книгу можна охарактеризувати як науково-теоретичний путівник основними віхами творчості драматурга, у якому розкриваються такі поняття, як «стиль Ельчина», «манера письма Ельчина», «жанр Ельчина», «творча генотипологія письменника».

Дослідженням «театру абсурду Ельчина» присвячено низку статей провідних азербайджанських театрознавців, таких як Мар'ям Алізаде, Ісрафіл Ісрафілов, Нарміна Агаєва. Доктор мистецтвознавства, професор М. Алізаде (Əlizadə, 2011, 2017, 2018) у своїх публікаціях звертає увагу на вплив Ельчина на національний театральний процес. Досить цікавим є алармістське бачення доктора мистецтвознавства, професора І. Ісрафілова (İsrafilov, 2017), який проголошує «кінець традиційної режисури» з появою в театрі феномена Ельчина. Дослідження театрознавиці Н. Агаєвої (Ağayeva, 2024) присвячені інтерпретації театру Ельчина в контексті вимог часу, які диктують необхідність упровадження концептуальних новацій.

Окремо варто зазначити, що творчість Ельчина перебуває в центрі уваги провідних режисерів Азербайджану, які ставили його п'єси в жанрі абсурду. Зважаючи на це, цікавим є інтерв'ю режисерки Мехрібан Алекперзаде (Əsrəf, 2018), яка ділиться досвідом інтерпретації та постановки абсурдистських творів Ельчина.

Аналіз публікацій, присвячених творчості Ельчина, дає підстави стверджувати, що в театрознавстві відсутні спроби дослідити театр абсурду цього драматурга в оптиці більш гнучких наукових парадигм, які передбачають аналіз із застосуванням принципів нечіткої логіки Лютфі Заде (Zadeh & Aliev, 2018).

Мета статті – розробити нову методологію вивчення театру абсурду Ельчина. Зокрема, потрібно виявити «нечітку логіку» абсурдизму, а також зафіксувати багатозначність і парадоксальність драматургічного стилю Ельчина Ефендієва в його діалектичній динаміці. Крім того, спираючись на теорію «нечіткої логіки» Лютфі Заде, проаналізувати персонажів Ельчина не як статичних фігур, а як процеси, схильні до метаморфоз на психологічному й філософському рівнях.

Виклад основного матеріалу*Поетика абсурду в драматургії Ельчина*

Творчість азербайджанського драматурга Ельчина, який першим звернувся до жанру абсурду в національній драмі, становить особливу віху в історії азербайджанської драматургії (Tağısoy, 2016). Поряд із розробкою художньо-естетичної системи цінностей на основі національної традиції у своїй творчій лабораторії він успішно апробує передовий досвід світової драматургії, зокрема естетику європейського театру XX століття. Національні проблеми, які порушує Ельчин у своїх творах, перегукуються із загальнолюдськими, а тому є зрозумілими й близькими широкому колу глядачів.

На сьогодні п'єси драматурга з великим успіхом ставлять у багатьох країнах світу. До міжнародних здобутків театру Ельчина можна зарахувати постановку мюзиклу «Північ» за мотивами п'єси «Мешканці пекла» на сцені театру Сент-Джеймс у Лондоні під керівництвом британського режисера Метью Голда (Səfərlıyeva, 2013, p. 45).

Окремої уваги заслуговує вистава «Шекспір», яку успішно поставив відомий англійський режисер, керівник творчої групи «Grantlers» Девід Перрі. Прем'єра відбулася 2011 року в театрі «Авангард». Лондонському глядачеві було надзвичайно цікаво простежити ставлення Ельчина до прожитої історії, виражене в іронічній, парадоксальній формі (Səfərlıyeva, 2013, p. 45).

П'єси класика сучасної азербайджанської літератури Ельчина вирізняються своєрідністю та багатоманітням відображення дійсності. Драматург приділяє особливу увагу парадоксальності ситуацій, у які потрапляють персонажі, а також незвичному способу мислення та алогізмам.

Частина західних абсурдистів розглядає театр абсурду як театр реалізму, тоді як інші – як театр ірреальності. Такі погляди нашоухують на думку, що саме звернення до абсурдизму вже є своєрідним «абсурдом».

На відміну від західноєвропейських абсурдистів, Ельчин створює драматургію, яка тяжіє до реалізму. Його насамперед цікавить актуальність теми, до якої він звертається у своєму творі. У п'єсах Ельчина демонструються приклади людської байдужості, лицемірства й обману. Як драматургу йому вдається, зберігаючи національний колорит, осмислювати питання національного характеру в контексті загальнолюдських ідей.

Ельчин, як глибокий знавець своєрідної комунікативної значущості театрального мистецтва, у своїх драмах вміло створює реальний і водночас сюрреальний простір між кожним учасником та глядачем вистави. Він успішно експериментує, упроваджує нові методи подачі тексту, форми сценічної дії, заохочує оригінальні режисерські рішення. Наприклад, у п'єсі «Шекспір» є цікава авторська знахідка – роздвоєння особистості персонажа. Інакше кажучи, у персонажі «Чоловік-дружина» чоловік та жінка постають як єдиний образ. У п'єсі психічно хворий герой водночас ототожнює себе і з чоловіком, і з жінкою. Як і в «Гамлеті» В. Шекспіра, який можна охарактеризувати як «виставу у виставі», у «Шекспірі» Ельчина наявний прийом «персонаж у персонажі», а також додатково – «нечіткий», розмитий світ третьої постаті, тобто самого автора. У «Шекспірі» Ельчин

через образи «подружжя» актуалізує архетип «Адама і Єви». Якщо звернутися до юнгіанської теорії, то й аніма, й анімус походять зі світу ідей. Як відомо, метою напруженої боротьби, яку Юнг вів з дияволом у межах художньої та філософської думки, було прагнення виявити істини, здатні звести нанівець диявольські впливи – а отже, зобразити «можливість неможливого».

Окрім цього, ще однією важливою відмінною рисою Ельчина як драматурга є вміння поєднання в одному творі принципів і елементів кількох художніх напрямів. У його комедіях простежується єдність реалізму та романтизму. Застосовуючи художні принципи, нетипові для традиційної комедії, автор провокує глядача на зустріч із новим типом п'єси. Мотиви сновидінь, марень, безумства, глибоких роздумів і реальності, властиві його поетиці, поєднуються з поняттями духовного й морального комфорту в умовах психологічних потрясінь.

У творах Ельчина, написаних у жанрі абсурдистської драми, найчастіше використовуються неочікувані, парадоксальні й алогічні ситуації. Як зазначає докторка мистецтвознавства, професорка М. Алізаде, починаючи з 90-х років минулого століття, «Ельчин пише для театру абсурдистські п'єси, в яких перетворює буденне на незвичайне, фантастичне – на звичне, представляє реальність у формі гри, ніби шифруючи її у самому процесі гри» (Əlizadə, 2018).

Ельчин створює абсурд в абсурді («абсурд абсурду»). Його п'єси, такі як «Ах, Париж, Париж», «Я твій дядько», «Мій улюблений божевільний», «Мій чоловік – божевільний», «Шекспір», «Квартиранти пекла», «Телескоп», «Гусінь», «Принц Болболустану», «Ігри диявола» та інші, цілком слушно охарактеризувала театрознавиця М. Алізаде як «різні ланки одного ланцюга» (Əlizadə, 2017). Далі дослідниця продовжує:

... це нова художньо-естетична парадигма. У цій парадигмі перетинаються трагедія з абсурдом, драма з комедією, трагікомедія з політичним памфлетом; об'єднуються магічний реалізм із сатирою, сюрреалізм з іронією, художній гротеск із репортажем. ... Вона відкриває перед театром широкі горизонти та створює для режисерського задуму на сцені різноманітні варіативні можливості. (Əlizadə, 2017)

У п'єсі «Мрії у поштовому відділенні» Ельчин розкриває космополітичну філософію мрій. Вона написана у класичній традиції, однак поєднує в собі й прийоми сучасної театральної естетики. Ельчина часто порівнюють із чутливим художником, який тонко вловлює й описує найзвичайніші дії, настрої, почуття та думки своїх персонажів. Головна героїня п'єси «Мрії у поштовому відділенні» розмірковує над вибором між реальним і нереальним світами. Як би сильно вона не хотіла виявити ніжність і любов до свого чоловіка, який своєю чергою щиро намагається зробити її щасливою, однак образ ідеального чоловіка не дає їй спокою. Саме у світі вигаданого ідеалу вона знаходить комфорт і душевний спокій. Такий підхід вступав у протиріччя з радянською ідеологією та суперечив їй, підриваючи основи та вказуючи на минущість. Протиставляючи реальному світові світ ірреального, Ельчин ставив читача і глядача на межу між двома полюсами. Він запрошував заново переосмислити саму реальність, показуючи, що

ірреальність займає ширший простір і набагато яскравіша. Ельчин ніби нагадував глядачеві: павутиння сюрреалізму має щільніші нитки й більш переплетена, ніж сама реальність.

Творчість Ельчина – це калейдоскоп доль, а його п'єси – ескізи цих доль. Психологічна драма «Убивця» вирізняється тим, що вбирає в себе особливості поетики абсурду. Уміло використовуючи прийоми абсурдизму в п'єсі «Убивця», Ельчин майстерно передає безвихідь життєвих ситуацій у реальному житті. Головні герої вистави – Жінка та Вчитель – намагаючись урятуватися від психологічних потреб, впадають у глибокий розпач, аж до того, що навіть перетворення наставника на вбивцю втрачає будь-який сенс.

Нечітка логіка драматургічного стилю Ельчина в діалогічній динаміці

Абсурдистським п'єсам Ельчина властива багатолінійність. Саме ця риса характеризує драматургічний стиль Ельчина, який визначає художньо-естетичний настрій п'єси, поетичну мову тексту та манеру вираження. Водночас у своїх творах він майстерно синтезує класицизм, що стоїть на цілковито протилежному до абсурду драматургічному полюсі. Такий спосіб синтезу народжується з динаміки нечіткої логіки художньої уяви. Особливою рисою творчості Ельчина також є те, що в його абсурдизмі простежується поєднання комізму з трагізмом або ж з ліризмом. У художніх текстах автора помітний взаємозв'язок реалізму з елементами романтизму. Усі перелічені особливості художнього письма Ельчина підтверджують багатство й гнучкість внутрішнього духовного світу драматурга.

Для Ельчина мінлива динаміка подій, характери персонажів, невидимі «нелогічні» аспекти взаємин відіграють важливу роль у побудові сюжетної лінії. Протиріччя в точках зіткнення й розходження, нетиповість образів визначають повноцінність і непередбачуваність персонажів п'єс Ельчина. Ельчин у цьому мінливому динамічному калейдоскопі приділяє особливу увагу виявленню прихованих особливостей. Використовуючи власні художні методи та прийоми, він впорядковує ці нестандартні явища, знаходить у них закономірності, здатні вести людину на шлях істини.

Видатний азербайджанський театрознавець, професор Ісрафіл Ісрафілов (İsrafilov, 2017) у своїй статті «Кінець традиційної режисури» пише про творчість Ельчина: «способи самовираження впевнено викидаються на материк порятунку». У кожному новому творі Ельчин звертається до певного художнього чи філософського прийому. Залежно від ситуацій, у які потрапляють його герої, залежно від успішних чи невдалих історій взаємин персонажів він майстерно поєднує елементи реалізму, сюрреалізму та абсурдизму. Цей тезис яскраво простежується в таких спектаклях Ельчина, як «Телескоп», «Шекспір», «Мій коханий божевільний», «Мій чоловік – божевільний». Якщо розглянути антиномії «притомних» і «божевільних» у п'єсах «Мій коханий божевільний» і «Мій чоловік – божевільний», складається враження, що автор ніби вливає характери персонажів у прозору колбу, змішує їх з різними «хімічними елементами», розфарбовує у спеціальні кольори. Ельчин фільтрує людську поведінку в різних життєвих ситуаціях крізь сито художньої уяви, зберігаючи водночас національний азербайджанський колорит. Таким чином він піднімає національні проблеми в контексті загальнолюдських.

Ельчин протиставляє функції логіки та алогічності, чітку та нечітку логіку, зводячи їх до спільного знаменника в межах художнього простору. У глобальному вимірі творчість Ельчина – це робота з інформацією природною мовою (*"Lütfi Zadənin rəqəmlərdən"*, 2017). Це формулювання влучно передає сутність його художнього мислення, що фактично ґрунтується на теорії «нечіткої логіки» Лютфі Заде.

Варто зауважити, що теорія Лютфі Заде є науковим явищем, яке спрямоване на регулювання синергетичних процесів, гармонізацію суперечностей і зв'язування паралелей, які неможливо поєднати в межах раціонального уявлення. До того ж ця концепція, заснована на теорії нечітких множин, покликана охопити безмежну нескінченність – виявити існування десятків тисяч відтінків сенсів між абсолютним нулем і абсолютною одиницею, продемонструвати множину чисел, що зливаються в цьому проміжку, і засвідчити буття безлічі кольорів у середині білого та чорного. Теорія «нечіткої логіки» є носієм фундаментального енергетичного імпульсу, що проклала шлях до революційних змін у розвитку сучасних технологій та зумовила нову конфігурацію світу.

Хоча теорія «нечіткої логіки» належить до галузі точних наук і систем математичних обчислень, на нашу думку, доцільно її застосовувати в гуманітарному знанні, зокрема в інтерпретації художніх текстів і літературних процесів (Abdulla & Əliyev, 2024). У такому разі теорія «нечіткої логіки» слугує ефективним інструментом для розшифрування «логіки» абсурдистської драми Ельчина. Адже «нечітка логіка» – це логіка толерантності, що відкриває можливості для трансформацій у всіх сферах наукового пізнання. Цілком логічним постає пошук елементів нечіткості, невизначеності та парадоксальності в самій сутності людського буття, у параметрах багатолінійності мислення та в актах споглядання людського пізнання світу.

У творчості Ельчина «нечітка» мотивація розгалужується через динаміку діалогу. З погляду професора Ісрафіла Ісрафілова (İsrafilov, 2017), драматургія Ельчина, «демонструючи діаметрально протилежний арсенал ідеологічних та естетичних виявів художньо-рефлексивної думки, прагне створити простір для художньої гри, що передбачає діалог із глядачем, а не з актором». Відома азербайджанська режисерка Мехрібан Алекперзаде (Əşrəf, 2018) наголошує: «... у творчості Ельчина присутні діалоги, які не відповідають сучасній моделі діалогічного мовлення. Проте саме цей стиль наближає нас до естетики абсурду...».

«Нечітка логіка» абсурдизму Ельчина є відображенням трагічної картини світу. Театр абсурду Ельчина – застереження про моральні наслідки зростаючого відчуження в суспільстві. Відчуження й розгубленість людей, усунення інтелігенції від суспільних проблем у всі часи формували морально-психологічну атмосферу його творів.

У життєвому шляху та поведінці персонажів Ельчина (Əşrəf, 2018) простежується глибока антиномія «між світом, у якому мислять його герої, і світом, у якому вони живуть». Між цими світами постійно виникає контраст, який, з одного боку, породжує хаос у мисленні героїв, а з іншого – визначає два напрями думки. Сценічні твори Ельчина, за словами М. Алізаде (Əlizadə, 2018), «немовби структуровані поза параметричним простором хаосу». У міфологічному мисленні «хаос» є уособленням безладу й відсутності організації. Проте навіть

із будь-якого «хаосу» неминуче постає космос. Енергія, що породжує хаос, згідно із законами природного порядку, водночас творить і його гармонію.

Метаморфози персонажів Ельчина

Творчість Ельчина – це відображення негативних боків суспільного життя, які ми часто сприймаємо як щось природне. Його персонажі – це «розумні божевільні», суть божевільня яких він розкриває за допомогою прийомів поетики абсурдизму. Отже, через «безумних» персонажів у таких виставах, як «Мій чоловік – божевільний», «Шекспір» і навіть «Телескоп», Ельчин викриває «божевільня» самого суспільства. Герої згаданих п'єс потрапляють у ситуації, які важко уявити в межах звичайного раціонального мислення.

У виставі «Мій коханий божевільний» прояви «божевільня» героїв розгортаються на тлі соціальних подій, у яких переплітаються істина та хаос. Професорка М. Алізаде (Əlizadə, 2011) точно визначає драматургічний прийом Ельчина: «Ситуація моделюється на основі паралелей: ось одиночна камера – психіатрична лікарня, а ось і саме суспільство – і спробуй тепер зрозумій, що є чим насправді». «Божевільні» Ельчина, які намагаються знайти розв'язання проблем за гаметівським принципом «Світ – це божевільня», теж є жертвами свого часу.

Пітер Брук (Brook, 1996) вважав, що до великих істин, до реальностей можна дійти через містицизм і таємницю. Якщо застосувати цей принцип до театального мистецтва, то п'єса набуде цілісності. Саме з опорою на цей принцип Ельчин прагне створити приховану містичність усередині абсурду, і містика, що постає з абсурду, займає чільне місце в його творчості. Оскільки містика вже передбачає «нечітку логіку», у містицизмі Ельчина як невід'ємні складники яскраво проявляються елементи абсурду та самої «нечіткої логіки».

З огляду на це особливий інтерес становить п'єса Ельчина «Телескоп», де містика чи не створює враження основного лейтмотиву твору. Події у п'єсі віддзеркалюють реальне сучасне життя. Переживання головного героя, що перебуває в стані клінічної смерті, передаються через абсурдні сцени, завуальовані в містичність. У цій п'єсі елементів абсурду, двозначності й містичних подій значно більше, ніж у творах власне містичного жанру. Атмосфера абсурду занурює глядача в містичний простір. Ельчин вірить, що саме таким чином можна подолати розбіжності між світоглядами, а також заповнити розриви й порожнечі задля їх зближення.

Ельчин оголює відмінності людського мислення, а також суперечності між лицемірством і щирістю, закликає викоринити темні думки, очистити й окультурити скарбницю людської свідомості. Театр абсурду Ельчина покликаний упорядкувати драматизм життєвих ситуацій і гармонізувати хаотичне психологічне напруження.

Ельчин – талановитий психолог. Навіть у п'єсі «Я твій дядько», де «багатошаровість сюжетної лінії відсуває фабулу на другий план» (Dadaşov, 2005, p. 23), він усе одно майстерно «проникає в "глибину характеру" навіть у найскладніших ситуаціях» (Səfərlıyeva, 2013, p. 45). Драматург уміє поєднувати події у фабулу «нечіткої логіки», вибудовуючи діалоги відповідно до характеру, мовлення, розуму та мислення персонажів. Це пояснюється тим, що в його творах установлюється «міцний (і до того ж природний!) зв'язок між творчістю в діячій та синхронії» (Səfərov, 2017, p. 9).

Ельчин (Elçin, 2005) своєю творчістю стверджує, що «через напружено-психологічні або ж помірковано-стримані, символіко-гротескні, фантастично-міфічні чи, навпаки, реалістичні, лірико-духовні стилі азербайджанська література прагне лише одного – усвідомити глибину сучасної постаті “універсальної людини”». Мета Ельчина співзвучна меті засновника абсурдизму Ежена Іонеско (Ionesco, 1966), який прагнув вивести на сцену й показати глядачам саме екзистенційне існування людини, змусити глядача усвідомити абсурдність світу, продемонструвати «історію, розказану ідіотом». Водночас цікаво, що сам Іонеско називав створений ним напрям не «театром абсурду», а радше «парадоксальним театром» або ще точніше – «театром парадоксу». Натомість, за переконанням Ельчина (Elçin, 2016, р. 16), «театр абсурду» – це «антитеатр», однак п'єси, що ставляться в ньому, аж ніяк не є «антимистецтвом».

Ельчин надає великого значення усному мовленню, майстерно використовує абсурдні мовні нюанси, доводячи їхній вплив до логічної межі. Перетворюючи саме мовлення на об'єкт театрального видовища, він створює комічний ефект, викриваючи бездуховність суспільства й руйнуючи безглузді стереотипи.

Персонажі Ельчина завжди схильні до несподіваних метаморфоз. Глядачеві спершу здається, що він спостерігає соціальну драму чи мелодраму. Проте згодом стає очевидним, що на сцені панує абсурд, у який поступово втягується і сам глядач.

П'єса «Ігри диявола», яку Ельчин написав в останні роки, а також авторська експлікація п'єси «Особливе замовлення в акваріум», створена на основі трьох п'єс («Особливе замовлення», «Золото» та «Зустріч у готельному номері»), присвячені абсолютно різним темам, однак це не заважає об'єднати їх за ступенем важливості порушених проблем. Кожна тема, до якої звертається драматург у своїх п'єсах, відображає кілька філософських теорій і літературних напрямів. Багатий світ мислення Ельчина сформував неповторний авторський почерк, своєрідний драматургічний стиль. У творчості Ельчина простежується динаміка «-ізмів». І лише можливості «нечіткої логіки» дають змогу систематизувати твори, присвячені різним темам, у єдиний цілісний контекст.

П'єси Ельчина «Ігри диявола» та «Особливе замовлення в акваріум» написані в жанрі «абсурд абсурду». Спрямованість трьох різних п'єс або ж трьох різних тем, об'єднаних у межах однієї п'єси «Особливе замовлення в акваріум», на єдину ідею, а також «зв'язок поза зв'язком» і динаміка суперечливих подій, що поспідовно розгортаються, стають причиною виникнення в абсурдній дії ще однієї (додатково) абсурдної дії. Це й є філософія «абсурду в абсурді». Досягнення синергетичних переходів між трьома різними темами в межах єдиного сюжетного знаменника – головна перевага драматургічного мислення Ельчина.

Наукова новизна. У цій статті вперше здійснено аналіз абсурдистської драматургії азербайджанського письменника Ельчина з опорою на методологію «нечіткої логіки» Лютфі Заде, що ще раз доводить можливість застосування цієї теорії в галузі гуманітарних наук, зокрема в мистецтвознавстві. Окрім того, проведено порівняльний аналіз театру абсурду Ельчина з традиціями західно-європейської абсурдистської драматургії та виявлено характерні риси театру абсурду Ельчина, які відрізняють його від європейського театру абсурду.

Висновки

Аналіз театру абсурду Ельчина в контексті теорії «нечіткої логіки» Лютфі Заде дає змогу зробити такі висновки:

1. Аналіз поетики абсурдистської драматургії Ельчина з позиції теорії «нечіткої логіки», як оптимального підходу до вивчення його п'єс, показав, що драматург виводить абсурдистську драму за межі жанру. Театр абсурду Ельчина – це форма мислення, метафора буття в хаосі. Поетика абсурду Ельчина поєднує загальнолюдську екзистенційну філософію з національною культурною специфікою.

2. Теорія «нечіткої логіки» як гнучкий методологічний підхід дає змогу інтерпретувати багатозначність та парадокси п'єс драматурга. Аналіз драматургічних творів, таких як «Убивця», «Телескоп» та «Шекспір», дає підстави стверджувати, що п'єси Ельчина є яскравим прикладом гармонійного поєднання сатири й іронії, алегорії та лірики. У п'єсі «Мрії в поштовому відділенні» змінюються ліричні, алогічні, комічні, сюрреалістичні й абсурдні ситуації світу сновидінь.

3. Застосування теорії «нечіткої логіки» Лютфі Заде до поетики абсурдистської драми Ельчина ще раз підтверджує, що художня логіка драматурга «настільки ж нечітка, наскільки й зрозуміла». В абсурдистських п'єсах Ельчина, таких як «Особливе замовлення в акваріум» та «Ігри диявола», що об'єднують три різні теми в одній концепції, енергія нечіткої логіки формує унікальність ситуацій та діалогічного ландшафту загалом. Схематизм і поетика творів демонструють, що мислення й уява Ельчина здатні створювати «абсурд в абсурді» («абсурд абсурду») завдяки можливостям цієї енергії.

4. В абсурдистських драмах Ельчина можна простежити соціальні, етичні, мовні та онтологічні метаморфози персонажів на рівні сприйняття глядачів. Методологія нечіткої логіки дає змогу динамічно описувати ці метаморфози персонажів, що постійно змінюються.

Отже, аналіз театру абсурду Ельчина крізь призму «нечіткої логіки» Лютфі Заде підтвердив унікальність його драматургічного стилю та багатогранність філософських і художніх смислів у творах. Можна з упевненістю констатувати, що так само як у XX столітті абсурдистський напрям в мистецтві вплинув на формування театру абсурду, у XXI столітті теорія «нечіткої логіки», а саме нечіткість логіки в абсурдистських п'єсах Ельчина, породила «театр нечіткої логіки», визнаний світовою театральною спільнотою.

Проте глибше розуміння творчості Ельчина неможливе без урахування її втілення на сцені. Аналіз режисерських концепцій, акторських трактувань, сценографії та музичного оформлення дасть змогу простежити, як художня «нечітка логіка» драматурга реалізується в театральному процесі, які нові значення виникають у діалозі між драматургічним текстом і сучасною сценою. Таке дослідження надалі сприятиме не лише глибшому розумінню специфіки творчості автора, але й покаже її місце та актуальність у глобальному театральному просторі.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Abdulla, K., & Əliyev, R. (2024). *Qeyri-səlis məntiq və dil-nitq*. Sim-Sim.
- Ağayevə, N. (2024). Zamanın elçin teatri və Elçin teatrının zamanı. *Mədəniyyət Dünyası*, 46, 49–55. <https://doi.org/10.52094/3005-9941.46.2024.024>
- Brook, P. (1996). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. Touchstone. <https://www.are.na/block/6631974>
- Cəfərov, N. (2017). *Elçin: yazıçının yaradıcılıq yolu* (K. M. Tahirov, Ed.). Zərdabi LTD MMC.
- Dadaşov, A. (2005). *Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası* (Z. Əsgərli, Ed.). Nağıl evi.
- Elçin. (2005). *Seçilmiş əsərləri* (Vol. 8). Çinar-Çap.
- Elçin. (2016, December 24). Mənəvi faciənin ifadəsi. Ejen İonesko və onun "absurd teatr"i. *525-ci qəzet*, 16. <http://www.anl.az/down/meqale/525/2016/dekabr/521136.htm>
- Əlizadə, M. (2011, September 10). Elçin fenomeninin Azərbaycan milli teatr prosesinə təsiri. "Elçin öz dramaturji yaradıcılığıyla dövrün çağırışına adekvat cavab vermiş oldu". Birinci məqal. *525-ci qəzet*, 20–21. http://elchin.musigi-dunya.az/hq_meqaleler/meryem-elizade-elcin.pdf
- Əlizadə, M. (2017, May 22). Qanadlarını yanına salma! *525-ci qəzet*. <https://525.az/news/79678-qanadlarini-yanina-salma>
- Əlizadə, M. (2018, May 5). Elçinin teatr planeti. *525-ci qəzet*, 10–11. <https://525.az/news/99113-elcinin-teatr-planeti>
- Əşrəf, S. (2018, May 5). "Qatil" dünya dramaturgiyasına girə biləcək bir əsərdir. Mehriban Ələkbərzadə ilə Elçinin dramaturgiyası haqqında söhbət. *Ədəbiyyat qəzeti*: xüsusi buraxılış, 23. https://drive.google.com/file/d/1GEPQvSIC_Ag55xyoFfuhrRIwCT4bRXvH/view
- Ionesco, E. (1966). *Notes et contre-notes*. Gallimard.
- İsrafilov, İ. (2017, October 9). *Ənənəvi rejissuranın sonu - İsrail İsrailov yazır...* Kulis.az. <https://kulis.az/xeber/senet/xeber-19833>
- Lütfi Zadənin rəqəmlərdən imtina edən inqilabi nəzəriyyəsi- Sözlə hesablama. (2017, October 11). Aztehsil. <https://aztehsil.com/news/3543-ltfi-zadnin-rqmlrdn-imtina-edn-inqilabi-nzriyyisi-szl-hesablama.html>
- Səfəraliyeva, G. (Ed.). (2013). *Elçin (Əfəndiyev Elçin İlyas oğlu): bibliografiya*. M. F. Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası. http://elchin.musigi-dunya.az/hq_kitablar/elchin_bibliografiya.pdf
- Tağısoy, N. (2016, January 25). Elçin yaradıcılığından yazmağın məsuliyyəti. *525-ci qəzet*. <https://525.az/news/50215-elcin-yaradiligidan-yazmagin-mesuliyyeti>
- Zadeh, L., & Aliev, R. (2018). *Fuzzy Logic Theory And Applications: Part I And Part II*. World Scientific.

REFERENCES

- Abdulla, K., & Əliyev, R. (2024). *Qeyri-səlis məntiq və dil-nitq* [Fuzzy logic and language-speech]. Sim-Sim [in Azerbaijani].
- Ağayevə, N. (2024). Zamanın elçin teatri və Elçin teatrının zamanı [Elchin's Theater of the Time and the Time of Elchin's Theater]. *Mədəniyyət Dünyası*, 46, 49–55. <https://doi.org/10.52094/3005-9941.46.2024.024> [in Azerbaijani].
- Brook, P. (1996). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. Touchstone. <https://www.are.na/block/6631974> [in English]

- Cəfərov, N. (2017). *Elçin: yazıçının yaradıcılıq yolu* [Elchin: the writer's creative path] (K. M. Tahirov, Ed.). Zərdabi LTD MMC [in Azerbaijani].
- Dadaşov, A. (2005). *Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası* [Dramaturgy of the Independence Period] (Z. Əsgəri, Ed.). Nağıl evi [in Azerbaijani].
- Elçin. (2005). *Seçilmiş əsərləri* [Selected Works] (Vol. 8). Çinar-Çap [in Azerbaijani].
- Elçin. (2016, December 24). Mənəvi faciənin ifadəsi. Ejen İonesko və onun "absurd teatr"i [Expression of moral tragedy. Eugene Ionesco and his "absurd theater"i]. *525-ci qəzet*, 16. <http://www.anl.az/down/meqale/525/2016/dekabr/521136.htm> [in Azerbaijani].
- Əlizadə, M. (2011, September 10). Elçin fenomeninin Azərbaycan milli teatr prosesinə təsiri. "Elçin öz dramaturji yaradıcılığıyla dövrün çağırışına adekvat cavab vermiş oldu". Birinci məqal [The impact of the Elchin phenomenon on the Azerbaijani national theater process. "Elchin has adequately responded to the call of the era with his dramaturgical creativity". First article]. *525-ci qəzet*, 20–21. http://elchin.musigi-dunya.az/hq_meqaleler/meryem-elizade-elcin.pdf [in Azerbaijani].
- Əlizadə, M. (2017, May 22). Qanadlarını yanına salma! [Don't put your wings next to you!]. *525-ci qəzet*. <https://525.az/news/79678-qanadlarini-yanina-salma> [in Azerbaijani].
- Əlizadə, M. (2018, May 5). Elçinin teatr planeti [Elchin's theater planet]. *525-ci qəzet*, 10–11. <https://525.az/news/99113-elcinin-teatr-planeti> [in Azerbaijani].
- Əşrəf, S. (2018, May 5). "Qatil" dünya dramaturgiyasına girə biləcək bir əsərdir. Mehriban Ələkbərzadə ilə Elçinin dramaturgiyası haqqında söhbət ["The Assassin" is a work that can enter the world dramaturgy. A conversation with Mehriban Alakbarzadeh about the dramaturgy of Elchin]. *Ədəbiyyat qəzeti: xüsusi buraxılış*, 23. https://drive.google.com/file/d/1GEPQvSIC_Ag55xyoFfuhmRlwCT4bRXvH/view [in Azerbaijani].
- Ionesco, E. (1966). *Notes et contre-notes*. Gallimard [in French].
- İsrafilov, İ. (2017, October 9). Ənənəvi rejissuranın sonu – İsrəfil İsrəfilov yazır... [The end of traditional directing – İsrəfil İsrəfilov writes]. *Kulis.az*. <https://kulis.az/xeber/senet/xeber-19833> [in Azerbaijani].
- Lütfi Zadənin rəqəmlərdən imtina edən inqilabi nəzəriyyəsi- Sözlə hesablama [Lütfi Zade's revolutionary theory that rejects numbers – Calculation with words]. (2017, October 11). *Aztehsil*. <https://aztehsil.com/news/3543-ltfi-zadnin-rqmlrdn-imtina-edn-inqilabi-nzriyyisi-szl-hesablama.html> [in Azerbaijani].
- Səfərləyeva, G. (Ed.). (2013). *Elçin (Əfəndiyev Elçin İlyas oğlu): bibliografiya* [Elchin (Efendiyev Elchin Ilyas oglu): bibliography]. M. F. Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası. http://elchin.musigi-dunya.az/hq_kitablar/elchin_bibliografiya.pdf [in Azerbaijani].
- Tağısoy, N. (2016, January 25). Elçin yaradıcılığından yazmağın məsuliyyəti [The responsibility of writing about Elchin's creativity]. *525-ci qəzet*. <https://525.az/news/50215-elcin-yaradiciligindan-yazmagin-mesuliyeti> [in Azerbaijani].
- Zadeh, L., & Aliev, R. (2018). *Fuzzy Logic Theory And Applications: Part I And Part II*. World Scientific [in English].

Надійшла: 18.06.2025; Прийнято: 16.07.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

FUZZY LOGIC OF ELCHIN'S THEATER OF THE ABSURD

Iftikhar Piriev

*PhD in Art Studies,**e-mail: piriyeiftixar99@gmail.com; ORCID 0009-0004-7816-8660**Irevan Azerbaijani State Dramatic Theatre after J.Jabbarli**Baku, Azerbaijan***Abstract**

The purpose of the article is to explore absurdism in the dramaturgy of Elchin, the founder of the Azerbaijani theatre of the absurd, in the context of fuzzy logic, ambiguity and paradox. **The research methodology** is based on Lotfi Zadeh's theory of 'fuzzy logic' and the method of comparative analysis. The scientific novelty of the article lies in the fact that, through the application of the 'fuzzy logic' method, Elchin's absurdist dramaturgy is interpreted for the first time as semantic ambiguity and paradoxicality, and the characters in the plays as bearers of multiple identities. Avoiding the traditional binary method of interpreting plays, the author comes to the main conclusion: the power of Elchin's thinking and imagination has elevated the genre of absurdist drama to a new level, distinct from that of Western Europe. **Conclusions.** In the 21st century, Elchin's theatre of the absurd reached a qualitatively new level of development, which gave reason to consider it as the source of a new theatrical direction – the 'theatre of fuzzy logic'. The vagueness of Elchin's logic as a playwright is particularly evident in his plays, such as *The Murderer*, *The Telescope*, *Special Order for an Aquarium*, *The Devil's Games*, *Shakespeare, Oh, Paris, Paris*, *I Am Your Uncle*, *My Favourite Madman*, *My Husband Is Mad*, and others. These plays by Elchin are not just absurdist dramas. He creates 'absurdity within absurdity,' paying particular attention to paradoxes, unusual thinking, and illogicalities. The poetics of Elchin's theatre of the absurd is designed to create a space that is both real and surreal, which particularly emphasises the communicative significance of his plays. The vagueness of the logic of Elchin's absurdist dramas is a kind of testing ground for experiments, allowing for the development of new methods of presenting text and forms of stage action, as well as the search for new directorial solutions. An analysis of Elchin's absurdist plays has shown that his characters reflect the deep processes of psychological and philosophical metamorphoses.

Keywords: European theatre; theatre of the absurd; paradox; Elchin; Lotfi Zadeh; fuzzy logic; absurdism



DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342044

УДК 792.97(436+430):[398.54(=112.2):688.723Ган]](045)

НАРОДНИЙ ЛЯЛЬКОВИЙ ГЕРОЙ АВСТРІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ ГАНСВУРСТ: ДИЯВОЛЬСЬКА ВПЕРТІСТЬ, ЗАЛЬЦБУРЗЬКА НЕПОСТУПЛИВІСТЬ

Дар'я Іванова-Гололобова

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: panidariya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2277-5240

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

Анотація

Мета статті – вивчити особливості сценічної вдачі народного лялькового героя Австрії та Німеччини Гансвурста, проаналізувати процеси трансформації характеру цього лялькового протагоніста в умовах історико-культурних викликів, цензурних обмежень, а також дослідити реакцію лялькового маскота на розгортання літературно-театральної реформи Йоганна Готтшеда та цензурних обмежень за часів абсолютистської монархії Марії Терезії та Йосифа II.

Методологія дослідження базується на таких наукових методах, як пошуково-аналітичний (для збору інформації про австрійський і німецький народний театр ляльок), компаративний (для порівняння австрійської та німецької версії народного лялькового героя), метод систематизації (для аргументації самотності сценічного персонажа Гансвурста), метод узагальнення (для роботи над висновками). **Наукова новизна** полягає в наведенні наукової оптики на персонажа народного театру ляльок Австрії та Німеччини Гансвурста (в українському мистецтвознавстві цього героя ще комплексно не досліджували). **Висновки.** Гансвурст став утіленням народної вдачі та темпераменту Австрії і Німеччини, зокрема Баварії. Комплексний аналіз побутування цього героя на сценах зазначених країн у XVII–XVIII століттях свідчить про його непохитний опір будь-яким нав'язаним переминам у власних сценічних манерах в контексті висловлювань та зовнішності. Розглянуті передумови формування цього образу комічної фігури підтверджують спорідненість Гансвурста з театралізованою подобою диявола в перших церковних постановках. Отже, внесок Йозефа Страницького у розвиток сценічного іміджу Гансвурста став наріжним.

Ключові слова: театр ляльок; народний театр; Гансвурст; Йозеф Страницький; Йоганн Готтшед; Кароліна Нойбер

Постановка проблеми

Австрійське та німецьке сценічне мистецтво різних історичних періодів, а саме акторські техніки, режисерські практики, а надто драматургічні доробки як класиків, так і сучасників, є доволі ретельно дослідженим в українському театрознавстві. Водночас театр ляльок цих країн і досі залишається поза ува-

гою науковців. Невисвітленою є і постать одного з найголовніших персонажів австрійсько-німецького кону – Гансвурста. Цей персонаж не є сьогодні аж таким популярним на сцені театрів своєї історичної батьківщини, проте його вплив на формування смаків і поглядів поколінь німецькомовних глядачів є безсумнівним. Як відомо, народний ляльковий герой є репрезентантом вдачі й темпераменту тієї країни, яку він представляє. У кожному протагоністові лялькового кону закріплюються певні принципи, цінності, судження, навіть упередження та марновірство народу, оскільки той тривалий час був глядачем і впливав своїми бажаннями, запитами й прагненнями на модель поведінки улюбленого героя.

Ця стаття засвідчує, що Гансвурст не був лише епізодом в історії австрійської та німецької сцени. Це видний фігурант у важливих історико-культурних процесах не лише Австрії та Німеччини, але й усієї Європи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження театру ляльок і досі залишається доволі нішевою галуззю театрознавства. Та попри свій маргінальний статус традиції європейського лялькарства ставали предметом декількох важливих європейських наукових проєктів останніх років. У дослідницькій програмі драматургії та вистав театру ляльок «PuppetPlays» (2019–2025 pp.) за підтримки Університету Монпельє Поля Валері (Франція) представлено низку ґрунтовних статей про побутування народних лялькових героїв Європи у XVII–XX століттях авторства Яни Кор (Франція), Джона Маккорміка (Ірландія), Дідьє Плассара (Франція), Хельги Фінтер (Німеччина) та ін.

Важливим матеріалом про історичну генезу Гансвурста є спільна монографія 2019 року австрійських учених Беатрікс Мюллер-Кампел та Маріон Лінхардт «Театр ляльок у XIX столітті. З Каспером і Пімперле, Гансвурстом і Хеннешеном, Петерлом і Полішинелем. Дослідження образності, мотивів і комічності». Також цінним підґрунтям для проведення дослідження є інтерв'ю «Гансвурст» з Беатрікс Мюллер-Кампел із циклу «Історично кажучи», що взяв Моріц Бінкеле для наукового порталу «L.I.S.A.» Фонду Герди Хенкель (Німеччина) у 2024 році.

Метою дослідження є аналіз сценічного шляху народного героя театру ляльок Австрії та Німеччини Гансвурста, його реакцій на вимушені трансформації в умовах історико-культурних викликів, цензурних обмежень.

Виклад основного матеріалу

Гансвурст як ляльковий улюбленець Австрії та Німеччини за свого некороткого сценічного життя зажив всенародної слави та визнання, проте поступово пішов у забуття через низку викликів історичного, філософського та світоглядного характеру, уступивши сцену історичному наступнику Касперлю, більш відомому сучасній публіці. Водночас ім'я і досвід Гансвурста не зникли безслідно з лялькового обрію Європи. Він був надзвичайно самобутнім у своїй відданості локальній ідентичності, а його вдача не поступалася жодному з іноземних лялькових грубіянів і нахаб, таких як італієць Пульчинелло, англієць Панч, француз Полішинель. З погляду історичних метаморфоз та культурних трансформацій

Гансвурст представляє надзвичайний інтерес – як квінтесенція опору й категоричне заперечення власної модифікації відповідно до вимог часу та запитів своїх авторитетних сучасників. На відміну від своїх лялькових побратимів в інших країнах Європи, цей австрійсько-німецький ляльковий протагоніст не йшов на будь-які поступки у питаннях адаптації свого образу.

Пояснення принципової упертості та затятої непоступливості Гансвурста можна обґрунтувати історичними чинниками. Як стверджує Фрідріх фон Радлер, «драматичне мистецтво дебютувало в Німеччині у вигляді зображень церковних свят, які завжди мали театралізований характер» (Flok, 1892, р. 5). Попри суворість релігійної тематики та відповідний пильний протокол дотримання церемоніалу, «спритні організатори таких сценічних дійств намагалися не дати їм [глядачам] спати й бути активними, і справді цінували тяжіння натовпу до відвертого грубого гумору» (р. 5). Розуміючи запит публіки та специфіку такого церковно-театрального жанру, як містерія, «вони вмілою рукою вплели в глибоко серйозний, таємничий процес цих вистав також комічну фігуру, Сатану» (р. 5). Цікаво, що «його зарозумілість і нерідко певна обмеженість», «галасливе вираження його злісних веселощів», «невимушене знуцання та презирство» (р. 6) часто-густо імпонували публіці.

Отже, можна стверджувати, що почасти своє походження комічна фігура Німеччини, яка згодом втілиться і в ляльковому сценічному герої, веде ні від кого іншого, як від диявола. Відповідно, від свого демонського прообразу вона перейняла й диявольську натуру, яка так подобалася глядачам. Природно, що і лялькарі надалі культивували ці бісівські особливості характеру та манери поведінки у своїх героях. Маріонетка Гансвурста є тому найкращим підтвердженням. Такої ж думки і сучасний німецький дослідник Лінн Снук. Він наголошував, що «розвиток його [Гансвурста] драматургічної функції почався з появою антагоністів у християнській містерії у церквах», зосібна «від самого початку, Антихриста» (Snook, 1994, р. 471).

Фрідріх фон Радлер з-посеред іншого зауважує, що німецький глядач звик до карнавальних ігор, а «їхній внутрішній устрій був дуже простий і, за відсутності будь-якої так званої дії, складався виключно з грубих, здебільшого брудних розмов» (Flok, 1892, р. 6). У цих брутальних діалогах та монологах, що лунали з нашвидкуруч змонтованих епізодів, зазвичай «гострою мовою критикувалися слабкості часу або окремих суспільних класів і верств населення» (р. 6). Беатрікс Мюллер-Кампер переконана, що популярності Гансвурста сприяли «традиції комедійності та сміху, до яких звикла публіка» (Binkele, 2024) і які він вправно підхопив.

З наведеного вище можна виокремити щонайменше три особливості, які Гансвурст запозичив у традиційних театралізованих церковних і народних видовищ Німеччини, а згодом розвинув у своєму власному образі й у «гансвурстіадах» (Jürs-Munby, 2007, р. 128) – комічних мініп'єсах, де він був основною фігурою. Йдеться про тріумфірат набутих і навмисно культивованих особливостей: нестерпну вдачу, наративний характер драматургічних текстів, схильність до соціальної сатири.

Попри те, що Гансвурста вважають народним творінням, «відпрацьованим» у численних виступах та пристосованим до певних локальних і соціальних обставин й історичних викликів, дослідники європейського театру ляльок стверджують, що він мав конкретного творця. Йдеться про Йозефа Антона Страницького

(1676–1726), якого вважають «засновником Віденського народного театру в ролі Ганса Вурста» та «основоположником німецької народної комедії» (Ramm-Bonwitt, 2000, р. 14). Інґрід Рамм-Бонвітт підкреслює, що досягнення Йозефа Страницького «полягало в тому, що він адаптував традиційного жартівника Гансвурста до місцевості, дав йому конкретну професію та спорядив його типовим сценічним костюмом» (р. 14). За Беатрікс Мюллер-Кампер, «тип Гансвурста отримав свій звичайний характер у 1720-ті роки» саме завдяки «мандрівному актору, директору, дантисту і виноторговцю Йозефу Антону Страницькому, котрий ... у Відні грав роль Гансвурста, яку він і придумав, – і таким чином став легендою» (р. 14).

Йозеф Страницький зробив його впізнаваним не лише прізвиськом, яке викликало прями гастрономічні асоціації з ковбасними виробами, побутувало як фразеологізм і мало переклад «плутатися, заважати», а також «безцільний, безплановий, безголовий, необережний і незграбний дурень та ідіот» (Binkele, 2024). Варто зауважити, що в німецькомовних колах це прізвисько досі використовують з вельми негативними конотаціями. Наприклад, Беатрікс Мюллер-Кампел визнає: «Коли ми сьогодні називаємо когось "Гансвурст" (або Ганс Вурст), ми зазвичай робимо це з принизливими і навіть образливими намірами, нарікаючи особу смішною, дурною» (Binkele, 2024).

Йозеф Страницький, досконало обізнаний зі звичаями та вдачею своєї аудиторії, наділив Гансвурста простацьким ремеслом, зробивши його «зальцбурзьким свинарем» (Ramm-Bonwitt, 2000, р. 14) – тим, «хто каструє молодих кабанів» (р. 15). Лялькар наголошував, що Гансвурст – представник «почесної гільдії мандрівних свинарських різників з Лунгау» (Snook, 1994, р. 472). Саме це заняття «завжди давало йому привід для зрозумілих жартів» (Россі, 1981, р. 10), сповнених зухвалих глузувань і натяків. Хоча спеціалісти такого ґатунку належали до «селян на найнижчому рівні фермерської ієрархії», їх усюди супроводжувала народна прихильність, тож вони «були завжди бажаними гостями, особливо в корчмах, через своє гостре почуття гумору» (р. 15). У своїй громаді Лунгау, в ближніх і навіть у віддалених околицях, «ці каструвальники вважалися "придворними блазнями" серед селян» (р. 15). І ляльковий Гансвурст – «відомий зальцбурзький "обрізач" свиноматок і капусти", з його зеленим гостроверхим капелюхом, старомодним селянським комічним костюмом, чорною бородою та повним тілом» (Esker, 1994, р. 505) – уповні перейняв і манеру взаємодії з локальною публікою, і всі поціновані тут якості характеру.

Згодом всенародна любов зробила німецько-австрійського лялькового блазня впізнаваним не лише для публіки, але й для представників влади, прихильників моралі та прибічників переформатування театру. Їм муляли очі його неконтрольовані витівки й неприборкані ґедзі. Зрештою Гансвурст потрапив у вир історичних змін та пертурбацій у німецькому театрі, що пізніше отримав визначення «літературно-театральна реформа» (Holl, 1923, р. 120).

На початку XVIII століття Німеччина перебувала на першому етапі Просвітництва, в основі ідеології якого «лежала раціоналістична філософія: поширення розумних поглядів зніме всі негаразди в суспільстві» (Гаврило та ін., 2022, с. 88). Яскравим представником цього періоду був Йоганн Крістоф Готтшед – письменник і критик, який усіяко просував «ідею розумної досконалості світу» (Милень-

ка, 2013, с. 118). Він доклав чималих зусиль для здійснення літературної і театральної реформ. Однак його погляди, обмежені певними упередженнями, жодним чином не збігалися з філософією Гансвурста й інших його сценічних побратимів-блазнів, які, без перебільшень, панували на тогочасній європейській сцені.

Галина Миленька (2013) характеризує світогляд Йоганна Готтшеда як «раціоналістичну заангажованість» (с. 118), наголошуючи, що «Готшед, вже на етапі раннього Просвітництва, привносить в естетичне поле своїх міркувань обов'язковий для його зрілого етапу дидактичний і моральний аспект» (с. 119). Водночас науковиця зауважує, що «він, одним з перших у Німеччині, став теоретиком театру, привернувши увагу до цього виду мистецтва мислителів XVIII століття» (с. 119). Однак блазневі Гансвурсту, якому критик оголосив війну, це було не на руку.

Йоганн Готтшед, декларуючи раціоналістичне бачення комедії, вважав що вона «є соціальним чинником і, отже, служить етико-дидактичній кінцевій меті» (Holl, 1923, р. 121). Намагаючись утілити цю теорію в життя, Готтшед поставив собі за мету насамперед «вигнати з театру все, що з ним не погоджувалося» (р. 121), тобто не відповідало його теорії, тим паче бунтувало. Тож «Арлекін з його необмеженістю дій, який глумився над його інтелектом і мораллю, більше не мав права на існування» (р. 121). Реформатор піддав гонінням увесь ляльковий рід, «найбільше критикував ... комічну фігуру, яка під різними іменами Гансвурст, Арлекін, Пукельхерінг та ін. порушувала *"Haupt- und Staatsaktionen"* своїми грубими жартами та кпинами над аристократичними ідеалами героїв» (Jürs-Munby, 2007, р. 124). Наративний театр імпровізації заперечував ідею чистого літературного театру, яку реалізовував Йоганн Готтшед, тому він щосили прагнув «покінчити з неконтрольованим театром експромтів» (Holl, 1923, р. 121).

Отже, і Гансвурст з притаманною йому схильністю до жонгливання вульгарними жартиками та словесними шпильками потрапляв у немилість до автора літературно-театральної реформи німецького театру. Варто додати, що реформатор не був самотнім у своїх поглядах і діях. В історії європейського театру реформу Готтшеда заведено пов'язувати з постаттю ще однієї відомої театральної діячки Німеччини – Фредеріки Кароліни Нойбер. Європейській історіографії театру відома петиція до саксонського суду від 21 квітня 1734 року, яку підписала актриса: «Наші зусилля полягали в тому, щоб підтримувати найсуворішу мораль у наших ідеях, уникати всіх порожніх витівок і нерозумних двозначностей. Також ми прагнули демонструвати, якою має бути справжня розумна кінцева мета вистави – не стільки викликати сміх в аудиторії, скільки вдосконалювати її» (Holl, 1923, р. 120). У театрі, який Кароліна Нойбер очолювала разом зі своїм чоловіком у Лейпцигу, також було розгорнуто нещадну кампанію супроти лялькового блазня, якого нарікали Арлекіном та Гансвурстом.

За твердженням Інгрід Рамм-Бонвітт (Ramm-Bonwitt, 2000), «1737 рік сумно завершився для німецького скомороха», оскільки «Йоганн Готшед і Кароліна Нойбер заборонили жартівника на сцені насамперед через його відверту нецензурну лайку» (р. 8). Історії театру достеменно відомо, що «Кароліна Нойбер вигнала Арлекіна в прелюдії, яку вона написала в жовтні 1737 року» (р. 26). Це була особливим чином написана й підготовлена «алегорична вистава в Лейпцигу» (Greiner, 1994, р. 99), до якої акторка підготувала «спеціальний пролог, ... під назвою «Перемога розу-

му або смерть Гансвурста» («Der Sieg der Vernunft – oder der Tod des Hans Wurst») (Jürs-Munby, 2007, p. 125). Крім того, театралка тривалий час «рішуче притлумлювала Арлекіна у своїй театральній трупі», заборонивши йому насамперед «вживати відверті непристойності, на яких він, власне, спеціалізувався» (Ramm-Bonwitt, 2000, p. 26). Цю подію роздмухали аж до того, що рукавичкову «ляльку-блязня (Hanswurst Puppe) у строкатому вбранні урочисто спалили на багатті» (p. 26).

Загалом «це поетапне вигнання вважалося символічним моментом в історії німецького театру», що ознаменував «перехід від популярного, імпрізаційного театру до сучасного буржуазного літературного способу гри» (Jürs-Munby, 2007, p. 125). Однак історичні процеси в розвитку театральної культури Німеччини мали для Гансвурста не надто позитивні наслідки, оскільки «це проклало шлях для подальших дебатів про легітимність комічної фігури та подальшої театральної цензури протягом усієї доби Просвітництва» (p. 125). В Австрії, де постань Гансвурста була вкрай важливою, «це прийняло форму "Hanswurst Strait"» – «всебічної державної цензури під час абсолютистської монархії Марії Терезії та Йосифа II» (p. 125), що тривала з 1747 по 1769 роки. І знову у фокусі переслідування залишалася гансвурстівська «небезпечна звичка "імпрізувати"» (p. 125).

Зрештою, Гансвурст, не погодившись на карколомні зміни у своєму образі, поглядах та судженнях, пішов зі сцени, хоча це сталося не за один день. Бунтівливе єство Гансвурста завжди поставало від самої думки виконувати чийсь волю всупереч власним інтересам і бажанням – норовливий персонаж завжди обирав лише себе, а не публіку. Досить і того, що після «публічного auto-da-fé», що здійснила Кароліна Нойбер у 1737 році, ляльковий побратим Гансвурста – Арлекін – «змінив зовнішню форму і жив у товаристві розумної Нойбер», щоправда, «тепер одягнений у білий жакет» та «під іменем Hänschen або Peter» (Flok, 1892, p. 8). Гансвурст зі своїм брутальним гумором та вульгарним світоглядом продемонстрував неймовірний історичний кейс – він не змінився заради глядача, цензури чи влади. Він просто зник зі сцени.

Проте важко не погодитися із Фрідріхом Шлегелем, який певним чином підсумував історію з «вигнанням» Гансвурста з німецької сцени: «Гансвурст як алегорична особа – безсмертний, і навіть якщо хтось вважає, що його надійно поховали, він раптово знову з'являється в якомусь пишному офіційному вбранні» (Holl, 1923, p. 122).

Висновки

Проведене дослідження доводить, що Гансвурст був важливою фігурою в тривалому і буремному історичному театральному процесі Австрії та Німеччини. До сьогодні чимало дослідників обстоюють думку, що саме Гансвурст дав поштовх для розвитку популярного театру ляльок Австрії та Німеччини, яким він відомий нині, зі своїм сценічним спадкоємцем – протагоністом Касперлем на чолі, достатньо відомим глядачам дотепер. В історії лялькового кону Німеччини та Австрії Гансвурст став не лише центральною фігурою, але й символом лялькового театру з притаманними йому традиціями, художніми й організаційними принципами. Його резистентність є іконічною в літописі народних європейських театрів ляльок.

Художній потенціал персонажа Гансвурста як для теоретиків, так і для практиків театру має неабияке значення та потребує масштабування. Цей герой є малоодслідженим в українській науковій думці. Сформована джерельна база, історичні факти та запропоновані висновки, викладені у розвідці, можуть стати імпульсом для подальшого вивчення теми. З практичного погляду цей протагоніст заслуговує на продовження своєї сценічної кар'єри. Стаття може стати базисом для реконструкції такого цікавого образу, що посідає значне місце в історії театру Європи.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гаврило, І. В., Рошко, М. М., & Славич, Т. Я. (2022). *Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII ст.* Ужгородський національний університет. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/100f461e-dac8-4b6f-a10e-c453d212127b/content>
- Миленка, Г. Д. (2013). Теоретичні розвідки Г. Е. Лессінга у контексті естетико-мистецтвознавчого дискурсу Німеччини XVIII століття. *Культура і сучасність*, 1, 117–126.
- Binkele, M. (2024, October 15). "Hanswurst" geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel. L.I.S.A. Wissenschaftsportal Gerda Henkel Stiftung. https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst
- Ecker, H-P. (1994). Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* (pp. 501–512). Mueller-Speiser.
- Flok, X. (1892). *Hanswurst, seine Ahnen und Erben*. Verlag der Ausstellungs-Commission.
- Greiner, B. (1994). Bild und Maske: Exile der Lustigen Personen bei Watteau (Depart des Comediens Italiens) und Aristophanes (Ornithes / Die Vögel). In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* (pp. 99–112). Mueller-Speiser.
- Holl, K. (1923). *Geschichte des deutschen Lustspiels*. J. J. Weber
- Jürs-Munby, K. (2007). Hanswurst and Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure. *New Theatre Quarterly*, 23(2), 124–135. <https://doi.org/10.1017/S0266464X07000036>
- Pocci, F. (1981). *Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden*. Henschelverlag.
- Ramm-Bonwitt, I. (2000). *Die komische Tragödie. Teil: Bd. 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Wilfried Nold Puppen & Masken.
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* (pp. 469–482). Mueller-Speiser.

REFERENCES

- Binkele, M. (2024, October 15). "Hanswurst" geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel ["Hanswurst" spoken historically with Beatrix Müller-Kampel]. L.I.S.A. Wissenschaftsportal Gerda Henkel Stiftung. https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst [in German].

- Ecker, H-P. (1994). Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person [Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen on the so-called infantilism of the funny person]. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* [The funny person on stage: Collected lectures from the Salzburg Symposium 1993] (pp. 501–512). Mueller-Speiser [in German].
- Flok, X. (1892). *Hanswurst, seine Ahnen und Erben* [Hanswurst, his ancestors and heirs]. Verlag der Ausstellungs-Commission [in German].
- Greiner, B. (1994). Bild und Maske: Exile der Lustigen Personen bei Watteau (Depart des Comediens Italiens) und Aristophanes (Ornithes / Die Vögel) [Image and mask: Exile of the funny people in Watteau (Depart des Comediens Italiens) and Aristophanes (Ornithes / The Birds)]. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* [The funny person on stage: Collected lectures from the Salzburg Symposium 1993] (pp. 99–112). Mueller-Speiser [in German].
- Havrylo, I. V., Roshko, M. M., & Slavych, T. Ya. (2022). *Istoriia zarubizhnoi literatury XVII-XVIII st.* [History of Foreign Literature of the 17th-18th Centuries] Uzhhorod National University. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/100f461e-dac8-4b6f-a10e-c453d2127b/content> [in Ukrainian].
- Holl, K. (1923). *Geschichte des deutschen Lustspiels* [History of German comedy]. J. J. Weber [in German].
- Jürs-Munby, K. (2007). Hanswurst and Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure. *New Theatre Quarterly*, 23(2), 124–135. <https://doi.org/10.1017/S0266464X07000036> [in English].
- Mylenka, H. D. (2013). Teoretychni rozvidky H. E. Lessinha u konteksti estetyko-mystetstvoznavchoho dyskursu Nimechchyny XVIII stolittia [G. E. Lessing's Theoretical Explorations Within the Context of Esthetical and Art Studies-Related Discourse of 18th Century Germany]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 117–126 [in Ukrainian].
- Pocci, F. (1981). *Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden* [Kasperl's Heroic Deeds: Nineteen Puppet Comedies and Kasperliads]. Henschelverlag [in German].
- Ramm-Bonwitt, I. (2000). *Die komische Tragödie. Teil: Bd. 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne* [The Comic Tragedy. Part: Vol. 3. The Comedian on the German Puppet Stage]. Wilfried Nold Puppen & Masken [in German].
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger [Our Hanswurst was a Salzburger]. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person Auf Der Bühne. Gesammelte Vorträge Des Salzburger Symposions 1993* [The funny person on stage: Collected lectures from the Salzburg Symposium 1993] (pp. 469–482). Mueller-Speiser [in German].

Надійшла: 15.08.2025; Прийнято: 11.09.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

**HANSWURST, THE NATIONAL PUPPET HERO
OF AUSTRIA AND GERMANY: DEVILISH STUBBORNNESS,
SALZBURG INTRANSIGENCE****Daria Ivanova-Hololobova***PhD in Art Studies;**e-mail: panidariya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2277-5240**Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the article is to study the peculiarities of the stage character of the Austrian and German folk puppet hero Hanswurst, to analyse the processes of transformation of the character of this puppet protagonist in the context of historical and cultural challenges, censorship restrictions, and to investigate the reaction of the puppet masquette to the deployment of Johann Gottsched's literary and theatrical reform and censorship restrictions during the absolutist monarchies of Maria Theresa and Joseph II. **The research methodology** is based on such scientific methods as search and analytical (for collecting information about Austrian and German folk puppet theatre), comparative (for comparing Austrian and German versions of the folk puppet hero), systematisation (for arguing the originality of the Hanswurst stage character), and generalisation (for drawing conclusions). **The scientific novelty** lies in the introduction of scientific optics to the character of the Austrian and German folk puppet theatre Hanswurst (this character has not yet been comprehensively studied in Ukrainian art history). **Conclusions.** Hanswurst became the embodiment of the national character and temperament of Austria and Germany, in particular Bavaria. A comprehensive analysis of this character's existence on the stages of these countries in the seventeenth and eighteenth centuries shows his unwavering resistance to any imposed changes in his own stage manners in the context of his speech and appearance. The considered prerequisites for the formation of this image of a comic figure confirm Hanswurst's affinity with the theatrical likeness of the devil in the first church performances. Thus, Josef Stranicki's contribution to the development of Hanswurst's stage image has become a cornerstone.

Keywords: puppet theatre; folk theatre; Hanswurst; Joseph Anton Stranitzky; Johann Christoph Gottsched; Friederike Caroline Neuber

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342045

УДК 792.028.3/6:130.3:165.195](477)(092)Заньковецька

ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ ЯК ВИЯВ КОРДОЦЕНТРИЧНОЇ СПОВІДАЛЬНОСТІ ГЕНІАЛЬНОЇ АРТИСТКИ

Ольга Шлемко^{1а}, Володимир Шлемко^{2б}¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

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

² e-mail: volodymyrshlemko@ukr.net; ORCID: 0009-0004-6053-9355^а Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна^б Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – з'ясувати передумови формування та специфіку пластичної культури геніальної артистки Марії Заньковецької, її філософське підґрунтя та вплив на розкриття сценічних образів. **Методологія дослідження** ґрунтується на єдності системного, театрознавчого й культурологічного підходів, а також на використанні низки методів, серед яких культурно-історичний, історико-біографічний, герменевтичний, феноменологічний. **Наукова новизна** полягає в системному осмисленні пластичної культури М. Заньковецької; з'ясуванні її акторської геніальності; філософського підґрунтя творчої діяльності; визначенні особливостей емоційного інтелекту. **Висновки.** М. Заньковецька втілила в життя принцип «сродної праці» Г. Сковороди, оскільки пізнала себе, відчула своє земне призначення і вповні розкрила свої природні здібності. Методологічною основою акторської праці М. Заньковецької була «філософія серця». Кордоцентричний підхід до роботи над роллю полягав у цілісному осягненні ролі всім своїм великим серцем, яке було засобом пізнання дійсності, осердям жертвовної акторської творчості, скрижалями, на яких написано моральний закон життя та самовідданого, безкорисливого служіння своєму народу. Високий рівень емоційного інтелекту М. Заньковецької пов'язаний безпосередньо з високою духовною організацією внутрішнього світу артистки і полягав насамперед у здатності керувати власними й чужими емоціями. Пластична культура М. Заньковецької виявлялась у гармонійному поєднанні фізичних, психологічних, емоційних та інтелектуальних чинників, що сприяли втіленню повнокровних сценічних образів. Творчий метод акторської гри геніальної артистки М. Заньковецької можна означити як сповідально-кордоцентричний, що відповідає не тільки менталітету артистки, а й ментальності українського народу. Масштаб творчої діяльності М. Заньковецької долає національні кордони і ставить її в один ряд з низкою всесвітньо відомих актрис.

Ключові слова: Марія Заньковецька; геніальна артистка; театр; «філософія серця»; кордоцентризм; пластична культура; сценічний образ

Постановка проблеми

Сучасний театр, віддаючи нерідко перевагу пластичним засобам виразності актора, обмежує його вербальні засоби. Творчість геніальної артистки Марії Заньковецької свідчить про те, що можна органічно поєднувати і вербальні, і невербальні засоби акторської виразності. Головне, не перетворювати використання якогось засобу на самоціль, а керуватися виключно ідеєю вистави, необхідністю розкриття сценічного образу того чи того персонажа. Відсутність у дослідженнях спирання творчої діяльності М. Заньковецької на філософське підґрунтя не сприяло науковому осягненню глибинної сутності її геніальної творчості. Тож у запропонованому дослідженні виявлено національне філософське підґрунтя, що стало методологічною основою творчої діяльності та життєвим дороговказом геніальної артистки і водночас дало змогу підібрати ключ до таїни її геніальності. Пластична культура, емоційний інтелект, місія сучасного актора залишаються також належним чином не осмисленими, а тому актуальність цього дослідження (на прикладі М. Заньковецької) є незаперечною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Марія Костянтинівна Заньковецька не залишила нащадкам спогадів, у яких розкрила б таємницю своєї творчості. Спробу осмислити акторське мистецтво М. Заньковецької почали її сучасники, серед яких корифеї українського театру М. Садовський (1930), молодші актори, яким пощастило спілкуватися і грати з нею на сцені: Н. Богомолець-Лазурська (1961; 2015), С. Тобілевич (2019), І. Мар'яненко (1950; 2015), Б. Романицький (2015), В. Василько (1950), В. Любарт (2015); письменник І. Нечуй-Левицький (2015); письменник та історик театру С. Дурилін (1955); журналіст, а згодом голова Директорії УНР С. Петлюра (1907); театрознавці П. Рулін (1929), В. Чаговець (1956), Р. Пилипчук (1994), Н. Бабанська (2015), О. Шлемко (2015). Саме спогади сучасників М. Заньковецької є цінними першоджерелами, на яких ґрунтуються подальші дослідження творчої діяльності артистки.

Значущою сучасною працею про геніальну артистку є книжка В. Корнійчука (2015) «Марія Заньковецька. Світова велич генія національного», в якій у першій частині подано дослідження психології творчості М. Заньковецької; у другій частині вміщено спогади сучасників про творчість геніальної артистки; у третій частині – деякі статті, листування, привітання; у четвертій частині – нові архівні розвідки, знахідки та матеріали про життя і творчість М. Заньковецької. Однак тема нашого дослідження, пов'язана з осмисленням пластичної культури М. Заньковецької, не стала предметом дослідження науковців, а лише фрагментарно присутня в деяких публікаціях. **Мета цього дослідження** – з'ясувати передумови формування та специфіку пластичної культури Марії Заньковецької, її філософське підґрунтя та вплив на розкриття сценічних образів.

Виклад основного матеріалу дослідження

Марія Заньковецька (1854–1934) була однією з найбільш яскравих і універсальних артисток не тільки українського, а й світового театру другої половини XIX – першої чверті XX ст. Сорок років свого сценічного життя вона поклала на олтар національної культури, ставши поміж інших корифеїв засновницею професійного українського театру. Долаючи життєві незгоди, цензурні та адміністративні утиски царської влади, вона створила галерею образів знедолених, але духовно й морально цілісних українських дівчат і жінок, уособлюючи знедолену, але незламну Україну (рис. 1, 2).



Рис. 1. Марія Заньковецька в ролі Наталки.
«Наталка Полтавка» І. Котляревського, 1882 р.
(Корнійчук, 2015, с. 452)



Рис. 2. Марія Заньковецька в ролі Тетяни.
«Бондарівна» І. Карпенка-Карого, 1880-ті рр.
(Корнійчук, 2015, с. 455)

Природа геніальності М. Заньковецької криється насамперед в її генетичних задатках, щасливому дитинстві в сприятливому соціальному середовищі. Народилася Марія Адасовська в селі Заньки, що на Чернігівщині, у дворянській родині. Українсько-польський рід Адасовських, відомий на Чернігівщині ще із XVII ст., вилонив і представників козацької старшини, і офіцерів, зокрема генерала, і геніальну артистку М. Заньковецьку. Костянтин Адасовський, батько артистки, титулярний радник, був обдарованою особистістю, працював суддею Ніжинського повітового суду, говорив «удомо нерідко й по українському» (Рулін, 1929, с. 11). Мати артистки, яку звали так само Марією, була росіячкою з Чернігова, вродливою жінкою, яка виховала п'ятеро дітей, «усім цікавилася ..., уміла сказати дотепне слово» (Богомолець-Лазурська, 1961, с. 41) і під впливом українського середовища навчилася розмовляти українською мовою.

Неабиякий темперамент й акторські здібності почали виявлятися у М. Заньковецької ще в ранні дитячі роки. Вона співала разом з батьком, який володів чудовим баритоном, у церковному хорі, любила дотепно жартувати, пародіюва-

ти. Любов до пісні, обрядів і звичаїв українського народу пов'язана насамперед з родинним вихованням. Особлива роль у цьому належить нянечці Сухондісі, простій селянці, яка співала дівчинці пісні, розповідала казки. У дитячі роки розпочалося духовне осягнення майбутньою артисткою людей і світу, зародилося в душі «співчуття до людського горя, до людських сліз» (Чаговець, 1956, с. 20). Свій природний дар М. Заньковецька не закопала, не розгубила, а розкрила згодом у всій своїй красі й величі.

Під час навчання в жіночому пансіоні Осовської Марія Адамовська опанувала танці, спів, світські манери. Любов до української мови, відчуття її краси та магії прищепив юній артистці вчитель словесності Микола Вербицький. Одного разу на уроці словесності вона з таким піднесенням і експресією прочитала монолог Антігони, «що клас завмер» (Богомолець-Лазурська, 1961, с. 7). Отож палкий темперамент почав виявлятися в М. Заньковецької ще в дитинстві.

Після закінчення пансіону Марія Адамовська брала активну участь в аматорських виставах у Ніжині. Вона чудово виконувала головну роль у виставі «Наталка Полтавка» І. Котляревського й інші ролі. Однак ні до театрального училища, ні до консерваторії, куди прагнула, батьки її не віддали. Натомість видали заміж за молодого офіцера, дворянина Олексія Хлистова, який під час знайомства підтримував намір Марії вступити до консерваторії, однак після одруження у 1875 р. заявив: «Призначення жінки бути доброю дружиною, хазяйкою й матір'ю» (Богомолець-Лазурська, 1961, с. 13). Тож замість консерваторії Марія опинилась у фортеці міста Бендери, де проходив службу її чоловік. Тут певною розрадою для неї стала участь у гуртку аматорів драматичного мистецтва, де й відбулася історична зустріч з офіцером Миколою Тобілевичем, який незабаром прибрав собі сценічний псевдонім Садовський. Опинившись незабаром зі своїм чоловіком на території Великого князівства Фінляндського (у фортеці Свеаборг), М. Заньковецька мала змогу їздити до Гельсінгфорса (тепер Гельсінкі) і брати уроки співу в місцевому відділенні Петербурзької консерваторії, у професора Гржималі, який був захоплений голосом і музичальністю своєї учениці. Визначивши у Марії Костянтинівни меццо-сопрано, професор з великою любов'ю почав працювати з нею, «пророкуючи їй блискуче майбутнє оперної співачки» (Богомолець-Лазурська, 1961, с. 14).

Символічно, що перший вихід Марії Заньковецької на професійну сцену 27 жовтня 1882 р. збігся з днем народження професійного українського театру. Артистка-початківець взяла сценічний псевдонім Заньковецька, віддаючи данину своєму селу Заньки і тій благодатній землі, на якій пройшло її щасливе дитинство, де вона черпала сили і мріяла стати артисткою. М. Заньковецька не могла мати на українській сцені достойних попередниць, на яких могла б орієнтуватися, оскільки сама була біля витоків українського професійного театру. Заручив молоду артистку з українською сценою батько українського театру Марко Кропивницький. Подруга і біограф артистки Н. Богомолець-Лазурська (1961) так описала це заручення: «На одній з останніх репетицій п'єси "Невольник" він [Кропивницький. – Авт.] так розчулився, що заплакав, зняв бірюзовий перстень і зі словами "заручаю тебе, Марусю, зі сценою, тепер мені є для кого писати драми", надів його на палець Марії Костянтинівни» (с. 18).

Музично-драматична специфіка українського театру потребувала самотнього, синтетичного актора, який однаковою мірою володіє акторською майстерністю, українським сценічним словом, мистецтвом танцю, музично-вокальною культурою співу, а також засвоїв культурні традиції та фольклорну спадщину українського народу, має міцне здоров'я для гастрольних поїздок. М. Заньковецька володіла всіма необхідними якостями, щоб виступати ще й у різних амплуа, стати символом і окрасою цього театру.

Акторська гра Марії Заньковецької відзначалася органічністю та природністю. За свідченням Василя Василька (1950), усе, що робила на сцені М. Заньковецька, було просте й зрозуміле, але за цією простотою ховалася велика, уперта робота майстра. У творчості артистки «діяв закон: мінімум засобів і максимум впливу на глядача» (с. 118).

Одним із секретів творчого методу М. Заньковецької було «уміння розгадати, розкрити не лише ідейний зміст п'єси, а й світорозуміння автора, манеру його письма, спосіб компанування образу, всі відтінки його творчої індивідуальності» (Василько, 1950, с. 116). Навіть беручись за створення образів, виписаних доволі схематично, скупю, вона своєю творчою уявою, інтуїцією наповнювала їх повнокровним життям, виявляла підтексти, спонукаючи глядача, затамувавши подих, спостерігати за дійством. Отже, таким довершеним мистецтвом М. Заньковецька розсувала межі своєї ролі, а для цього треба було розширювати також і межі своєї свідомості.

Хоча за плечима Марії Заньковецької не було спеціальної акторської освіти, однак певною акторською школою для неї стали навички опанування танців і співу в пансіоні, згодом основ академічного вокалу на заняттях у консерваторії, набуття досвіду участі із самого дитинства у різноманітних аматорських концертах та виставах. Під час перебування у фортеці Свеаборг вона неодноразово виїздила до Петербурга для перегляду вистав столичних театрів, познайомилася там зі знаменитою російською артисткою українського походження М. Г. Савіною. Отже, у М. Заньковецької ще в дитинстві проявились ознаки природженого таланту, було закладено передумови формування навичок акторської майстерності.

Важливим складником акторської майстерності М. Заньковецької була пластична виразність і пластична культура. Однак ці поняття нерідко ототожнюють. Наприклад, пластичну виразність актора розуміють «як комплекс спеціальних навичок і вмінь актора, що сприяє художньому втіленню образу» (Никоненко, 2023, с. 123), а пластичну культуру актора – як «комплекс спеціальних теоретичних знань та практичних навичок хореографічно-пластичного та рухового характеру, необхідних актору для творчого осмислення пластичного образу персонажа» (Абрамович & Кудренко, 2020, с. 170). Насправді ж пластична культура актора є значно ширшим поняттям, аніж його пластична виразність.

Пластична культура актора – це, на нашу думку, органічний вияв всебічно розвиненої особистості актора, що ґрунтується на розумінні ним тілесності як божого творіння, на пластичності, музикальності, власній екзистенції та менталітеті, морально-духовних цінностях, філософському коді епохи, соціальних установах та передбачає сценічну свободу, бездоганне володіння своїм тілом (його координацією, гнучкістю, виразністю), жестами, мімікою, відчуттям часопростору, темпо-

ритмом ролі, образним мисленням, танцювальною технікою з метою формування пластичного малюнка ролі та створення повнокровного сценічного образу персонажа, розкриття його психології, національної самобутності, соціального статусу, особливостей характеру, передання його думок, намірів, емоційних переживань, а також з метою формування цілісної особистості актора-громадянина, акторської харизми, соціальної адаптації актора. Тобто пластична культура актора виявляється не тільки у творчій діяльності, а й у повсякденному житті актора, є своєрідним дзеркалом його душі, світогляду, світосприйняття та громадянської позиції.

Працювати М. Заньковецькій над пластичною виразністю створюваного образу допомагали її художній смак, уява, розуміння психології персонажа та його мотивації, бездоганне володіння своїм тілом й емоціями, уміння використовувати свої природні дані для розкриття характеру персонажа тощо. Пластична культура знадобилася М. Заньковецькій не тільки для акторської діяльності, а й для того, щоб, наприклад, з'явитися на аудієнцію до губернатора і добитися дозволу на вистави української трупи або ж домогтися подолання цензурних перепон для українських п'єс, що неодноразово доводилося їй робити. Якщо Микола Садовський, як відставний офіцер у такому разі міг надіти Георгіївський хрест, здобутий за хоробрість, та срібну медаль «На згадку про російсько-турецьку війну 1877–1878», то Марія Костянтинівна, не маючи жодних державних нагород, могла постати перед високопосадовцем хіба що в «короні» цариці української сцени (принаймні М. Грушевський офіційно визнав за нею царствений статус) (рис. 3).



Рис. 3. Марія Заньковецька в житті –
«цариця української сцени», 1889 р.
(Рулін, 1929, с. 51)

Рельєфному виявленню пластичної культури М. Заньковецької сприяли п'єси М. Кропивницького та М. Старицького, насичені іскрометними танцями та вокальними номерами. Корифеї «збagnули специфічні закони і синтетичну природу сценічного мистецтва, в якому слово, музика, спів і танець є лише різні за своєю драматургічною функцією барви єдиної виконавської палітри» (Мудренко, 2013). Пластичність М. Заньковецької відзначало чимало її сучасників. Наприклад, В. Василько (1950) зазначав: «Вся постать трохи похилена вперед, рухлива, пластично виразна, особливо кисті рук» (с. 106).

Творчість Марії Заньковецької можна пізнати набагато глибше, якщо зрозуміти її філософське підґрунтя, яке, на нашу думку, спирається на «філософію серця» Г. Сковороди і П. Юркевича або ж, інакше кажучи, на кордоцентризм. Для філософсько-антропологічного вчення П. Юркевича (1984) *серце* – це «охоронець і носій усіх

тілесних сил людини ... осереддя морального життя людини ... місце всіх пізнавальних дій душі ... зосередження різноманітних душевних почувань, хвилювань і пристрастей ... осереддя морального життя людини ... джерело всього доброго

і злого в словах, думках і вчинках людини, це скарбниця добра, або зла людини» таблиця, на якій написаний природний моральний закон (с. 75–78).

«Філософія серця» стала, по суті, методологічною основою акторської праці М. Заньковецької. Акторський всесвіт містився в її серці та взаємодіяв з космосом. Велике, трепетне серце геніальної артистки було засобом пізнання дійсності, осердям жертвовної акторської творчості, скрижалями, на яких написано моральний закон життя і самовідданого, безкорисливого служіння своєму народу. Саме в скарбницю свого чулого серця збирала вона сльози українських жінок, що лилися в горі і неволі, «зогріла теплом свого почуття і як живі самоцвіти повернула народів, винесла на подив усього світу» (Тобілевич, 2019, с. 18) (рис. 4).



Рис. 4. Марія Заньковецька в житті
(Корнійчук, 2015, с. 2)

Вчення Г. Сковороди про людину, щастя і мораль ґрунтується на принципі «сродної», або «спорідненої», праці як найповнішого розкриття природних здібностей людини. Тож людина, яка не пізнала себе, не відчула своє земне призначення, не може обрати той рід професійних занять, ту «споріднену» працю, яка дасть змогу розкритися її талантам і виконати свою місію. Однак для цього М. Заньковецькій довелося кинути виклик тодішньому суспільству – піти на розірвання церковного шлюбу, що вважалося ганьбою як для неї самої, так і для її родини.

Марія Заньковецька під час роботи над роллю надавала пріоритет «логіці серця» на відміну від поширеної «логіки голови» (розуму). Тобто спочатку вона все пізнавала серцем і лише потім осмислювала за допомогою раціонального розуму. Унікальна здатність пізнавати та гостро відчувати духовні й моральні аспекти світу допомагала у творчості й нерідко заважала їй у житті. Картина світу геніальної артистки також ґрунтувалася значною мірою на «філософії серця», що відображало суто український національний світогляд, оскільки саме «сердечність» притаманна українській вдачі. Саме тому творчість М. Заньковецької має глибоко національний характер, оскільки в її основі національний світогляд, національний характер, національна воля.

Марія Заньковецька передусім відчувала роль у цілому (всім своїм великим серцем). Про кордоцентричний підхід артистки до роботи над роллю свідчить спогад Б. Романицького (2015): «Як я отут почую роль, – показувала на груди Заньковецька, – то тоді я її зіграю, а як ні, то й братись не хочу». До речі, характерно: «отут почувала» М[арія] К[остянтинівна] майже виключно ті ролі, ті соціальні образи, які завжди несли протест проти ладу, що тоді існував. Але «почувши отут» роль, Заньковецька цим не обмежувалась, а починала її детально проробляти. Насправді, вона провадила копітку і складну роботу аналізу ролі» (с. 101).

Геніальність М. Заньковецької полягала, зокрема, у почутті міри. Артистка ніколи не передавала куті меду, тобто не перегравала. Власне, «почуття міри,

знання тих меж, що їх не слід переступати, щоб не порушити художнє вражіння – одна з найкращих рис акторської її вдачі» (Рулін, 1929, с. 92). М. Заньковецька мала широкий акторський діапазон драматичних і комічних ролей, що притаманно лише великим артистам.

Реалістична гра М. Заньковецької ніколи не скочувалася до натуралізму. Навіть прояви найбільш емоційних моментів ролі не перетворювались у їх натуралістичне відображення, а були естетичними та сценічними. Допомогала цьому також безмежна сценічна віра артистки та її сугестивний вплив на глядача. Вона інтуїтивно відчувала ту межу, за якою мистецтво перетворюється на свою протилежність. Артистка Александринського театру Н. Тираспольська (1950), яка ще в дитячі роки захопилася грою М. Заньковецької і мала можливість спостерігати за нею протягом тривалого часу, відзначала: «Я милувалась типовою грацією її танців, дуже любила її спів і була в захопленні від мовної подачі, де кожне слово котилося одне за одним, немов перлини» (с. 184). Коли ж Н. Тираспольська (1950) ознайомилася з технікою гри М. Заньковецької, то усвідомила, «що це шедевр технічної, але невидимої майстерності» (с. 184). Водночас у грі М. Заньковецької її вражала скупість жестів і м'якість інтонаційної палітри в проявах навіть найтрагічніших переживань. Абсолютний реалізм виконання ніколи не виходив за межі благородної реалістичної правди й ніколи не переходив у натуралізм. Навіть у виставі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького «створений нею образ дівчини, яка втратила розум, був зворушливий і реальний, але зовсім не клінічний» (с. 185).

Борис Романицький (2015) відзначав, що Марія Заньковецька багато працювала над правдивою і точною подачею переживань свого персонажа. Однак «саме ця частина роботи була грайливо легкою, настільки вправний був її виконавський апарат: рухлива постать, руки, очі, гра обличчя, голос і т. д.» (с. 105).

Описуючи постать Марії Заньковецької, коли за її плечима вже було близько 50 років, Іван Мар'яненко (1950) визнавав її «ще зовсім юною» (с. 54). Він яскраво описує природні дані артистки:

На зріст вона була середня, мала прекрасну, зовсім дівочу постать, тонкі риси обличчя, темні, середні на розмір, надзвичайно виразисті очі, які і в житті, і на сцені яскраво відображали найтонші зміни її внутрішнього стану. Танцювала вільно, легко, ніби жартуючи, з природною грацією. Мала міцний грудний, оксамитовий голос широкого діапазону, яким віртуозно володіла на всіх регістрах. (с. 54)

Призначення Марії Костянтинівни на роль Цвіркунки в опереті «Чорноморці» М. Старицького (музика М. Лисенка) у декого з трупи викликало занепокоєння, чи вистачить їй для цього сил. Колись це була коронна роль артистки, яка вимагала значних фізичних зусиль, однак тепер, коли їй було навіть трохи більш ніж 60 років, таке призначення сприйняли неоднозначно. Партнером М. Заньковецької у першій дії був молодий актор Н., який грав роль козачка Ілька. Цей амбітний актор прагнув вразити публіку своїм іскрометним танцем, а тому був не дуже задоволений, що доведеться танцювати з такою немолодою артист-

кою. Тож він вирішив під час прем'єрного показу вистави перетанцювати свою, літнього віку, партнерку. Однак на репетиціях Марія Костянтинівна не співала і не танцювала, а в дуеті з Ільком лише тихим голосом проговорювала речитативом свої слова (Василько, 1950, с. 111–112).

В. Василько, який був свідком цього сценічного протиборства, яскраво описує чудо акторської майстерності та пластичної виразності М. Заньковецької:

Увечері на виставі вона в хорошому творчому стані, роль проводить у бадьорому темпі, яскраво, з гумором, з вогнем в очах. Доходить до найважливого місця ролі – дуета з Ільком. Наче й не було тих старих літ! Заньковецька співає на повний голос, танцює з експресією, з жаром, з таким запалом, що нам, хто раніше не бачив її в цій ролі, стає ясно: дійсно це одна з найцікавіших ролей Марії Костянтинівни. Музично-драматичний жанр твору давав можливість актрисі показати зовсім інші сторони свого таланту. Я був свідком чуда акторської майстерності. Куди зникла старість? Де взялася ця сила? (с. 112)

Дует знаменитої артистки і молодого актора мав шалений успіх у публіки, яка відреагувала оплесками, оваціями, вигуками «біс» та проханням повторити цю сцену. Яким же було здивування всіх акторів, коли Марія Костянтинівна раптом подала знак диригентові повторити дует Цвіркунки та Ілька. Це викликало в акторів неабияке занепокоєння. Проте «вона й вдруге провела дует на повну силу і чудово грала роль до самого кінця» (Василько, 1950, с. 112). Тож самовпевнений актор «Н., що в своїй заздрості задумав переграти Заньковецьку, опинився в ролі жаби з відомої байки Крилова» (с. 112).

Здатність М. Заньковецької філігранно працювати зі своїми емоціями свідчить не тільки про її темперамент, а й про емоційний інтелект. Визначають *емоційний інтелект* як «здатність сприймати і розуміти емоційні вияви особистості, керувати власними емоціями на основі інтелектуальних процесів» (Огороднічук & Виборнова, 2023, с. 82). Високий рівень *емоційного інтелекту* М. Заньковецької пов'язаний безпосередньо з високою духовною організацією внутрішнього світу артистки й полягав у здатності розпізнавати позитивні та негативні почуття; керувати власними та чужими емоціями; задіяти весь арсенал емоцій для вирішення творчого завдання; проявляти емпатію; виявляти стійкість до стресових ситуацій та впливу негативних емоцій; правильно оцінювати ту чи ту ситуацію, залишатися врівноваженою у будь-якій ситуації; розпізнавати зв'язок між думками й емоціями, використовувати емоції для стимуляції мислення; у професійній діяльності створювати довершені образи своїх героїнь; вибудовувати перспективу кожної ролі; продуктивно розподіляти свою творчу енергію, здійснювати самоконтроль; відчувати реакцію глядача й адекватно реагувати на неї; ефективно працювати в команді (колективі); налагоджувати комунікацію з людьми за допомогою вербальних і невербальних засобів; уважно слухати і висловлювати свої думки; знати свої недоліки та переваги й уміло використовувати їх у повсякденному житті та в сценічній діяльності; виробити власний

стиль життя та акторський стиль; постійно вчитися і пізнавати саму себе, сформувати власну картину світу.

Рівень емоційного інтелекту безпосередньо впливав на мотивацію та невтомну і продуктивну акторську діяльність М. Заньковецької, допомагав долати різноманітні труднощі, займатися громадсько-культурною діяльністю.

Зі спогадів І. Мар'яненка (1950), зокрема, довідуємося, що для М. Заньковецької завжди було вирішальним перше враження від прочитаної п'єси, бо «якщо п'єси і образ певного персонажа схвилювали її своєю тематикою, драматичною колізією, вона зразу ж уся запалювалась прагненням відтворити цей образ» (с. 56).

Марія Костянтинівна завжди ретельно готувалася до репетицій, шукала виразальні засоби, аналізувала психологію свого персонажа. Наприклад, для правдивого відтворення сцени божевільня Олени у виставі «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького артистка консультувалася з вченим-психологом П. Ковалевським і навіть відвідала разом з ним психіатричну лікарню, де спостерігала за проявами стану пацієнтів лікарні. Вона знаходила цікаві акторські пристосування, які допомагали глибше розкрити образ своєї героїні. Зокрема, у ролі Олени всіх вразило використання звичайного поліна, яке вона обігрувала як свою дитину. По суті, це було перетворення, велику увагу якому приділяв згодом Лесь Курбас.

Очі М. Заньковецької завжди були одним з найбільш дієвих засобів впливу на глядача. Наприклад, І. Нечуй-Левицький (2015) відзначав майстерну гру артистки своїми чималими темними очима, що «виявляють дуже виразно страждання й муки душі» (с. 191).

Людмила Старицька-Черняхівська (1994) виділяє три домінуючі риси творчої сили М. Заньковецької. Перша і «головна сила її таланту – непорівнянний, стихійний, безпосередній темперамент, що опановує всім, і одним подихом своїм настроює всіх глядачів на один тон» (с. 12). До другої сили вона зараховує міміку артистки, яка лише однією мовою своїх очей може передати найглибші порухи людської душі. Третя сила таланту артистки – «се голос, непорівнянний голос Заньковецької ... він дає нам і найглибші тони в трагічні моменти, разом з тим, може бриніти так радісно, так легко, як щебет веселої пташки ясного весняного дня» (с. 12–13). Якщо ж додати до цього ще й чудову сценічну вроду артистки, «її граціозний стан, легкі, гарні рухи – і ми зрозуміємо, з чого складається таємна сила її чар» (с. 13).

Петро Рулін (1929) відзначав розвинену міміку, «гру очима» М. Заньковецької, оскільки саме очі «найкраще відбивали переживання великої акторки» (с. 79). Намагаючись з'ясувати метод її акторської гри, він стверджував, що артистка не розбивала виконання ролі на окремі шматки, а охоплювала її цілком. Саме ця суцільність і була найхарактернішою акторською рисою Марії Костянтинівни, яка весь час «жила на сцені, і кожний крок її, кожний рух, відтінки міміки – все це випливало з одного імпульсу, тобто з того образу живої людини, який існував в уяві акторки і що його на протязі всієї ролі живо відчувала вона в собі» (с. 88).

Іван Мар'яненко (2015), якому пощастило працювати з Марією Заньковецькою, спробував визначити засоби, за допомогою яких артистка створювала образи

своїх героїнь. Насамперед він виділив виключну акторську інтуїцію, чудову пам'ять, спостережливість, колоритне мовлення. Однак «найголовніше – це стихійне акторське начало, уява, уміння швидко і легко перевтілюватись ... вроджена благородність, почуття міри, ціла гамма найскладніших і найтонших психологічних візерунків, що втілювались в художньо-правдиву, виразну і разом економну форму» (с. 73). До того ж «Марія Костянтинівна якось відразу глибоко охоплювала роль в цілому, а в процесі роботи вже з'являлися нові й нові деталі» (с. 73). Особливо важливим є визнання того факту, що М. Заньковецька була «глибоко національна по формі артистка» (с. 73).

Благодатним матеріалом для виявлення і пластичної культури, і голосових даних, і темпераменту М. Заньковецької була роль Ази з вистави «Циганка Аза» М. Старицького (рис. 5):

Смуглий грим, костюм, темпераментний говір, очі, що палахкотять вогнем, оцей танець кохання й ненависті, коли в Ази вібує кожний нерв, промовляє кожний рух, безмірний гнів, коли вона вимагає помсти, і жагуча ніжність у виявах кохання – усе це Заньковецька передала так художньо, що глядачі після «Циганки Ази» розходилися буквально приголомшені. (Богомолець-Лазурська, 1961, с. 32)

У ролі Харитини («Наймичка» І. Карпенка-Карого) вражала простота М. Заньковецької, «щирість, безпосередність, правдивість і разом величезна глибина почуття при економії голосового звучання й пластичного виразу» (Мар'яненко, 1950, с. 51). У п'ятій дії збезчещена Цокулем Харитина не бачить сенсу жити на цьому жорстокому світі. Припавши до землі та викликаючи померлу матір, вона гірко тужить, і в цьому тужинні є елементи ритму й мелодії народного голосіння, що виривалися з глибини серця (с. 52). Проникненню в глибини душі створюваного образу допомагало добре знання сільського життя, людської психології, а також інтуїція та аналітичний розум.

Надзвичайно вимогливий театральний критик О. Суворін (Суворинь, 1907), аналізуючи роль Харитини у виконанні М. Заньковецької у виставі «Наймичка» І. Карпенка-Карого, зазначає (рис. 6):



Рис. 5. Марія Заньковецька в ролі Ази.
«Циганка Аза» М. Старицького, 1894 р.
(Старицький, 1964)



Рис. 6. Марія Заньковецька
в ролі Харитини.
«Наймичка» І. Карпенка-Карого
(Богомолець-Лазурська, 1961)

І всі ці відтінки почуття, що звучать то ніжністю, то горем, то благанням, то одчаєм, то дитячою наївністю, передаються п. Заньковецькою, її чудовим голосом, з такою досконалістю, що не знаєш, чи є які-небудь вади в її грі. Я прямо кажу, іншої такої актриси я ніколи не бачив. (с. 19)

О. Суворін неодноразово спонукав М. Заньковецьку перейти на російську сцену, де її очікувала слава і великі гонорари.

Під час гастролей трупи М. Кропивницького (11.11.1886 – 15.02.1887) у Петербурзі відбувся триумф гнаного і переслідуваного українського слова, а «М. К. Заньковецька, цей велетень і талант, розгорнула перед публікою такі дивні риси простоти й мистецтва, в яких ця столична публіка ... потонула» (Садовський, 1930, с. 20). Тож вистави української трупи, яку преса навіть означила як «наші мейнінгенці», 4 січня 1887 р. виявив бажання переглянути імператор Олександр III.

Після першої дії вистави «Назар Стодоля» Т. Шевченка оплески імператора підхопила вся зала, а водевіль «Як ковбас та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького він перервав «оплесками, кричав "браво" і зажадав повторити танець і кінець водевіля» (Дурилін, 1955, с. 167). Очевидно, зачарований грою М. Заньковецької російський цар звернувся саме до цариці української сцени зі словами: «Где ігралі?» (Садовський, 1930, с. 25). На що відповіді не отримав, а тому рятувати ситуацію і відповідати довелося М. Садовському. Його імператорська високість спробував ще з'ясувати у М. Заньковецької секрет блискучого поєднання пластики та співу: «Та-а-к. Ну, а скажіте ... мне кажется, что это довольно трудна в одно і то же время танцевать и петь» (с. 25). Оскільки відповіді знову не пролунало, а пауза затягнулася до неможливого, то М. Садовському нічого не залишалось як знову відповісти за свою партнерку. Досі факт згаданого мовчання М. Заньковецької залишається загадкою: чи то вона була ображена вимогою до акторів негайно з'явитися перед «цареві очі» у гримі та костюмах, чи, може, обурена дією сумнозвісного Емського указу, що продовжував дискримінацію українського театру. Очевидно, що цю німу сцену артистки можна було б вважати першим українським перформансом, який на початку ХХІ ст. показують у вигляді заклеєного рота або зав'язаних очей як свідчення відсутності свободи. Адже наприкінці ХІХ ст. український народ хотіли позбавити його рідної мови і національного театру, тобто свободи слова.

Драматург Іван Кочерга (2004, с. 128), спостерігаючи за грою Марії Заньковецької вже на схилі її літ, стверджував, що «досі вражає гнучкість і витонченість її пластики». Водночас драматург зазначав:

А міміка Заньковецької – це не проста гра лицьових м'язів; хіба можна назвати мімікою рухливий і слухняний пломінь її обличчя? Ви бачите, як її щокі і чоло спалахують гнівом, зневагою або любов'ю і, наче вогні в далеких вікнах, спалахує і переливається жива кров під її шкірою. Так – це вона і тільки вона єдиний і справжній автор низки лагідних і пристрасних образів, які вона викликала до життя силою свого таланту (Кочерга, 2004, с. 128)

Великого значення М. Заньковецька надавала сценічному костюму, його відповідності епосі, соціальному становищу персонажа. Тож зовнішність своїх героїнь вона студіювала так само уважно, як і їхній психологічний стан, звертаючись за порадою «до художників, до знавців української старовини» (Богомолець-Лазурська, 2015, с. 144).

Симон Петлюра (1907) відзначав талант Марії Заньковецької не лише як «розумної, досвідченої, але й надзвичайно вражливої, з тонкою психічною організацією, з нервовим темпераментом, з широкою амплітудою переходів і підйомів» (с. 60). Артистка, на його переконання, заражає глядача, приковує його увагу «своєю появою на сцені, вона владичиця на ній: її горе викликає відповідний психічний процес у публіки; театр сміється, радується, плаче, ридає, сумує слідом за нею» (с. 60). Він із жалем констатував, що творчість М. Заньковецької обмежена лише українським репертуаром, а тому геніальна артистка не має можливості створювати чудові образи світової драматургії, виявляти нові грані свого могутнього таланту.

Марія Костянтинівна була досить самокритичною, а брат Євтихій навіть називав її «самогризом» (Богомолець-Лазурська, 2015, с. 145). Артистці було притаманне почуття незадоволення, а тому вона «глибоко вникала в життя, вивчала найдрібніші деталі людської психології, щоб перетворити їх на сцені в правдиві, реальні образи» (с. 145). Після вистави артистка довго не могла заснути, аналізуючи всі нюанси виконання своєї ролі.

На жаль, М. Заньковецька не залишила по собі ґрунтовних спогадів, аналізу роботи над створенням образів, визначення специфіки методу своєї акторської гри. У цей час утверджувалися засади акторського існування за методом К. Станіславського, що культивувалися на сцені Московського художнього театру. У зв'язку з цим цікавими видаються спогади відомого мхатівського актора О. Дикого, який спеціально пішов на виставу «Глитай, або ж Павук», щоб переконатись у тому, що М. Заньковецька грає не по-мхатівськи. Однак молодого актора надзвичайно потрясла сцена молитви. Спочатку М. Заньковецька в ролі Олени «звертається до Бога звичним, глибоко релігійним началом, непогрішимим у своїй церковній правді пози, жеста, інтонації, благоговійних почуттів» (Дикий, 2015, с. 135). Однак «молитовні слова: "Боже... Боже..." поступово перетворюються на щось інше, і раптом, несподівано вони переходять на бурю гніву» (с. 135). О. Дикий (2015) описує різку зміну емоційного стану артистки, вияву її вибухового темпераменту:

В цьому ніжному створінні, дівчині, не можна було припустити такої сили, такого безмежного темпераменту у виявленні гніву, болю, обурення й заперечення «правди Божої». Все змінилося в ній: інший голос, інші ритми – рвані, різкі, інший жест і несподівано повне, безконтрольне самозабутнє віддання почуттю – такої сили і такої спрямованості, яке зразу піднесло п'єсу до звучання високої трагедії ... глядач був приголомшений ... публіка ніби завмерла. (с. 135–136)

Саме ця сцена геніальної української артистки перевернула свідомість мхатівського актора та спонукала переосмислити деякі аспекти акторської гри. Недарма після однієї вистави за участі М. Заньковецької К. Станіславський ви-

гукнув: «Та це ж сама правда!» (Козловський, 2015, с. 138). К. Станіславський (2015) високо оцінював акторське мистецтво М. Заньковецької та інших корифеїв українського театру, які за його словами «увійшли золотими літерами на скрижалі світового мистецтва» (с. 232).

Очевидно, що можна говорити про вироблений протягом десятиліть *стиль акторської гри* М. Заньковецької. В. Любарт (2015), учениця геніальної артистки, зазначала, що під час виконання ролі відчувалася ціла гама почуттів. Водночас її обличчя «ледь помітно рухалось, але рух цей був специфічно заньковчанський» (с. 169). Однак у пластиці М. Заньковецької особливо вражав один рух тілом, який вона робила в дуже драматичних або трагічних сценах. Складалося враження, ніби її героїню пронизала наскрізна куля і «цей разючий засіб вияву душевного спустошення знову ж таки був специфікою Заньковецької» (с. 169–170).

Марія Заньковецька завжди мала чітку громадянську позицію, була цілісною людиною, у якій гармонійно взаємодіяли і душа, і тіло, і емоції, і все її єство прагнуло гармонії. Акторським мистецтвом М. Заньковецької захоплювалися видатні політичні та культурні діячі, письменники, вчені, зокрема Л. Толстой, А. Чехов, К. Станіславський, О. Суворін, І. Франко, М. Грушевський, С. Петлюра, Д. Дорошенко, С. Єфремов, Олена Пчілка, Леся Українка, Г. Хоткевич і багато інших.

Високо оцінювали творчість М. Заньковецької також корифеї українського театру. М. Кропивницький у листі від 09.04.1898 р. зазначав:

У Вас я завжди уособлював всю мою любиму Україну і ніколи ні одної з артисток я не поставив навіть на перший підніжок того п'єдесталу, на якому Ви завжди стояли у моїх мріях ... в душі Ви були для мене: Дузе, Беланчіоллі, Сара Бернар – Ви були для мене вся Україна. (Листи М. Л. Кропивницького, 2015, с. 243)



Рис. 7. Марія Заньковецька
у зрілому віці (б.д.)

Людмила Старицька-Черняхівська (1994), порівнюючи Марію Заньковецьку, зокрема, з такими талановитими зірками європейської сцени, як Сара Бернар, Елеонора Дузе, блискучими артистками російської сцени – Поліною Стрепетовою, Гликерією Федотовою, Марією Ермоловою, стверджувала, що українська артистка «випереджає всіх силою свого темпераменту» (с. 12) (рис. 7).

Для створення на наукових засадах «Літопису життя і творчості М. Заньковецької» «необхідно провести величезну роботу ...», – стверджував Р. Пилипчук (1994). – Дальшого вивчення вимагає творчий метод М. Заньковецької у зіставленні з найвидатнішими її сучасниками у слов'янських і неслов'янських європейських театральних культурах» (с. 5).

Наукова новизна. Уперше науково осмислено пластичну культуру М. Заньковецької, переду-

мови формування та основні ознаки її акторської геніальності, філософське підґрунтя творчої діяльності, креативність, емоційний інтелект.

Висновки

Природа геніальності М. Заньковецької крилася насамперед в її генетичних задатках, щасливому дитинстві та величезній, невтомній праці над собою. Артистка, по суті, втілила в життя принцип «сродної праці» Г. Сковороди, оскільки пізнала себе, відчула своє земне призначення і вповні розкрила свої природні здібності, поклавши 40 років свого життя служінню українському театралізованому мистецтву і своєму народові. Акторська діяльність М. Заньковецької була справжніми духовними ліками для поневоленого українського народу. Театр був для неї насамперед храмом, а тому й сценічна праця геніальної артистки була своєрідним священнодійством.

Методологічною основою акторської праці М. Заньковецької стала, по суті, «філософія серця» Г. Сковороди та П. Юркевича. Кордоцентричний підхід артистки до роботи над образом полягав у цілісному осягненні ролі всім своїм великим серцем, яке було засобом пізнання дійсності, осердям жертвовної акторської творчості, скрижальми, на яких написано моральний закон життя і самовідданого, безкорисливого служіння своєму народу.

Високий рівень *емоційного інтелекту* М. Заньковецької пов'язаний безпосередньо з високою духовною організацією внутрішнього світу артистки й полягав насамперед у здатності керувати власними та чужими емоціями; проявляти емпатію; створювати довершені образи своїх героїнь; здійснювати самоконтроль; відчувати реакцію глядача й адекватно реагувати на неї.

Пластична культура М. Заньковецької виявлялась у гармонійному поєднанні фізичних, психологічних, емоційних та інтелектуальних чинників, що сприяли втіленню пластичного малюнка сценічного образу за допомогою *зовнішніх складників*: жестів, міміки, ходи, очей, костюма, всього тіла як цілісної складної системи, органічного поєднання мовлення та руху, а також *внутрішніх складників*: енергетики, темпераменту, відчуття темпоритму ролі, миттєвої реакції, фантазії, уваги, музичного слуху, фізичного самопочуття, внутрішнього монологу, самодисципліни, встановлення контакту з глядачем і передання йому свого емоційного заряду. Матеріалом для виявлення пластичної культури М. Заньковецької були п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого й інших українських драматургів, насичені іскрометними танцями та вокальними номерами.

Творчий метод акторської гри М. Заньковецької можна означити як *сповідально-кордоцентричний*, що відповідає не тільки менталітету артистки, а й ментальності українського народу. Артистка була цілісною людиною, у якій гармонійно взаємодіяли і душа, і тіло, і емоції, і все її єство прагнуло гармонії. Протягом чотирьох десятиліть сценічної діяльності в М. Заньковецької сформувався власний *стиль акторської гри*. Серед засобів, які допомагали артистці створювати образи своїх героїнь, можна виділити акторську інтуїцію, чудову пам'ять, спостережливість, почуття міри, колоритне мовлення, уяву, уміння швидко і легко перевтілюватися.

Креативність Марії Заньковецької виявлялася не тільки в акторській творчості, а й у повсякденному житті, у її світосприйнятті. Артистка також завжди мала чітку громадянську позицію, добивалася дозволу на вистави української трупи, допомагала долати цензурні утиски. Отримавши від церкви епітимію, вона водночас добровільно наклала на себе сценічну епітимію, здобувши право причащатися на олтарі української культури. Вона мужньо несла свій хрест протягом 40 років самовідданої, жертвової сценічної праці. Масштаб творчої діяльності М. Заньковецької долає національні кордони й ставить її в один ряд з низкою всесвітньо відомих актрис.

Акторська геніальність М. Заньковецької ґрунтується на синтезі вроджених природних задатків, умов розвитку, кордоцентричності, системі цінностей, емоційному інтелекті, креативності, волі, наполегливій праці, жертвовності, інтуїції. Геніальність пов'язана не тільки з її акторським талантом, а й зі світоглядом та світосприйняттям. Українському глядачеві особливо була близька саме така інтерпретація образу своїх героїнь, а тому її творчість є глибоко національною.

Список посилань

- Абрамович, О., & Кудренко, А. (2020). Теоретико-методологічні аспекти пластичної виразності в майстерності актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 3(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280>
- Бабанська, Н. (2015). Марія Заньковецька і суспільно-мистецькі проблеми кінця XIX – початку XX ст. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 361–366). Криниця.
- Богомолець-Лазурська, Н. М. (1961). *Життя Марії Заньковецької*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Богомолець-Лазурська, Н. М. (2015). Творець народного театру. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 140–146). Криниця.
- Василько, В. С. (1950). Правда мистецтва. В О. Ватуля, П. Долина, & П. Перепелиця (Упоряд.), *Вінок спогадів про Заньковецьку* (с. 103–120). Мистецтво.
- Дикий, О. Д. (2015). Незабуті. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 134–136). Криниця.
- Дурилін, С. М. (1955). *Марія Заньковецька. 1860–1934: життя і творчість*. Мистецтво.
- Козловський, І. С. (2015). Світлий геній. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 136–139). Криниця.
- Корнійчук, В. П. (Упоряд.). (2015). *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид.). Криниця.
- Кочерга, І. А. (2004). Гастрольні виступи М. Заньковецької в Чернігові (рецензії з газети «Черниговское слово»). В Г. В. Самойленко (Ред.), *Література та культура Полісся: Вип. 25. Марія Заньковецька - видатний театральний діяч України* (с. 126–128). Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя.

- Листи М. Л. Кропивницького. (2015). В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 243–245). Криниця.
- Любарт, В. А. (2015). Мій учитель. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 168–170). Криниця.
- Мар'яненко, І. О. (1950). Мої зустрічі і спільна творча праця з М. К. Заньковецькою. В О. Ватуля, П. Долина, & П. Перепелиця (Упоряд.), *Вінок спогадів про Заньковецьку* (с. 45–90). Мистецтво.
- Мар'яненко, І. О. (2015). М. Заньковецька – геніальна артистка. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 72–73). Криниця.
- Марія Заньковецька у зрілому віці* [Фото]. (б.д.). (Фонд фотографій 56596). Музей театального, музичного та кіномистецтва України, Київ.
- Мудренко, А. В. (2013). Пісенно-танцювальний фольклор у виставах корифеїв українського театру (друга половина XIX – перша третина XX ст.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19(1), 44–48.
- Нечуй-Левицький, І. (2015). Марія Заньковецька, українська артистка. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 188–193). Криниця.
- Никоненко, Р. (2023). Формування понятійно-категоріального апарату в дослідженнях з пластичної режисури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 6(2), 119–126. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288149>
- Огороднійчук, З., & Виборнова, Є. (2023). Емоційний інтелект як предмет дослідження в психологічній літературі. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 12. Психологічні науки*, 22, 82–90. [https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series12.2023.22\(67\).08](https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series12.2023.22(67).08)
- Петлюра, С. (1907). До юбілея М. К. Заньковецької. В *Україна* (Т. IV, кн. 11–12, с. 35–63). Друкарня Н. Т. Корчак-Новицького. https://shron1.chtyvo.org.ua/Petliura_Symon/Do_iubileiu_MK_Zankovetskoi.pdf
- Пилипчук, Р. (1994). Марія Заньковецька: підсумки і перспективи вивчення життя і творчості. *Український театр*, 4, 2–5.
- Романицький, Б. В. (2015). Про сценічну творчість М. Заньковецької. В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 100–103). Криниця.
- Рулін, П. (1929). *Марія Заньковецька: життя і творчість*. Рух.
- Садовський, М. К. (1930). *Мої театральні згадки, 1881–1917*. Державне видавництво України. <https://library.kr.ua/wp-content/elib/sadovskiy/mteatrzhghad.pdf>
- Станіславський, К. С. Про М. К. Заньковецьку. (2015). В В. П. Корнійчук (Упоряд.), *Марія Заньковецька. Світова велич генія національного: мистецтвознавче дослідження* (3-тє вид., с. 232). Криниця.
- Старицька-Черняхівська, Л. (1994). 25 років сценічної діяльності М. К. Заньковецької. *Український театр*, 4, 11–13.
- Старицький, М. П. (1964). *Твори: Т. 3. Драматичні твори*. Дніпро. https://chtyvo.org.ua/authors/Starytskyi/Tvory_v_8_tomakh_Tom_3_Dramatychni_tvory/

- Суворинь, А. С. (1907). *Хохлы и хохлушки*. Типографія А. С. Суворина. https://library.kr.ua/wp-content/elib/suvorin/Suvorin_khohl.pdf
- Тираспольська, Н. Л. (1950). Спогади про першу народну артистку. В О. Ватуля, П. Долина, & П. Перепелиця (Упоряд.), *Вінок спогадів про Заньковецьку* (с. 183–186). Мистецтво.
- Тобілевич, С. (2019). *Корифеї українського театру*. Центр навчальної літератури.
- Чаговець, В. (1956). Марія Заньковецька. В *Життя і сцена: нариси про майстрів театру* (с. 7–57). Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Шлемко, О. Д. (2015). Добродійність Марії Заньковецької в контексті добродійності нації. *Мистецтвознавчі записки*, 27, 348–360.
- Юркевич, П. Д. (1984). *Вибрані твори. Ідея – Серце – Розум і досвід* (С. Ярмусь, пер.). Колегія Св. Андрея в Вінніпезі. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2000/file.pdf>

REFERENCES

- Abramovych, O., & Kudrenko, A. (2020). Teoretyko-metodolohichni aspekty plastychnoi vyraznosti v maisternosti aktora [Theoretical and Methodological Aspects of Plastic Expression in the Actor's Skill]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 3(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280> [in Ukrainian].
- Babanska, N. (2015). Mariia Zankovetska i suspilno-mystetski problemy kintsia XIX – pochatku XX st. [Mariia Zankovetska and social and artistic problems of the late 19th – early 20th centuries] In V. P. Korniiichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznavche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 361–366). Krynytsia [in Ukrainian].
- Bohomolets-Lazurska, N. M. (1961). *Zhyttia Marii Zankovetskoi* [The Life of Mariia Zankovetska]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Bohomolets-Lazurska, N. M. (2015). Tvorets narodnoho teatru [Creator of the National Theater]. In V. P. Korniiichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznavche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 140–146). Krynytsia [in Ukrainian].
- Chahovets, V. (1956). Mariia Zankovetska [Mariia Zankovetska]. In *Zhyttia i stsena: narysy pro maistriv teatru* [Life and Scene: Essays on Theater Masters] (pp. 7–57). Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [in Ukrainian].
- Durylin, S. M. (1955). *Mariia Zankovetska. 1860–1934: zhyttia i tvorchist* [Mariia Zankovetska. 1860–1934: life and work]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Dyki, O. D. (2015). Nezabuti [Unforgettable]. In V. P. Korniiichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznavche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 134–136). Krynytsia [in Ukrainian].
- Kocherha, I. A. (2004). Hastrolni vystupy M. Zankovetskoi v Chernihovi (retsenzii z hazety "Chernykhovskoe slovo") [Tour performances of M. Zankovetska in Chernihiv (reviews from the newspaper "Chernigovskoe slovo")]. In H. V. Samoilenko (Ed.), *Literatura ta kultura Polissia: Vyp. 25. Mariia Zankovetska – vydatnyi teatralnyi diiach Ukrainy* [Literature and

- culture of Polissya: Issue 25. Mariia Zankovetska – a prominent theatrical figure of Ukraine] (pp. 126–128). Nizhyn Mykola Gogol State University [in Ukrainian].
- Korniichuk, V. P. (Comp.). (2015). *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznachche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed.). Krynytsia [in Ukrainian].
- Kozlovskiy, I. S. (2015). Svitlyi henii [The Bright Genius]. In V. P. Korniichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznachche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 136–139). Krynytsia [in Ukrainian].
- Liubart, V. A. (2015). Mii uchytel [My teacher]. In V. P. Korniichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznachche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 168–170). Krynytsia [in Ukrainian].
- Lysty M. L. Kropyvnytskoho [Letters of M. L. Kropyvnytsky]. (2015). In V. P. Korniichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznachche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 243–245). Krynytsia [in Ukrainian].
- Mariia Zankovetska u zrilomu vitsi* [Maria Zankovetska in adulthood] [Photo]. (n.d.). (Photograph Fund 56596). Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine, Kyiv.
- Mariianenko, I. O. (1950). Moi zustrichi i spilna tvorcha pratsia z M. K. Zankovetskoiu [My meetings and joint creative work with M. K. Zankovetska]. In O. Vatulia, P. Dolyna, & P. Perepelytsia (Comps.), *Vinok spohadiv pro Zankovetsku* [Wreath of Memories of Zankovetska] (pp. 45–90). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Mariianenko, I. O. (2015). M. Zankovetska – henialna artystka [M. Zankovetska – a brilliant artist]. In V. P. Korniichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznachche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 72–73). Krynytsia [in Ukrainian].
- Mudrenko, A. V. (2013). Pisenno-tantsiuvalnyi folklor u vystavakh koryfeiv ukrainskoho teatru (druha polovyna XIX – persha tretyna XX st.) [Song and Dance Folklore in the Performances of the Greats of the Ukrainian Theater (Second Half of the 19th – First Third of the 20th Centuries)]. *Ukrainian culture: The past, modern ways of development*, 19(1), 44–48 [in Ukrainian].
- Nechui-Levytskyi, I. (2015). Mariia Zankovetska, ukrainska artystka [Mariia Zankovetska, Ukrainian artist]. In V. P. Korniichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznachche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 188–193). Krynytsia [in Ukrainian].
- Nykonenko, R. (2023). Formuvannia poniatiino-katehorialnoho aparatu v doslidzhenniakh z plastychnoi rezhysury [Formation of the Conceptual and Categorical Apparatus in Research on Plastic Directing]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 6(2), 119–126. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288149> [in Ukrainian].
- Ohorodniichuk, Z., & Vybornova, Ye. (2023). Emotsiyni intelekt yak predmet doslidzhennia v psykholohichnii literaturi [Emotional intelligence as the subject of study in psychological literature]. *Scientific journal of Mykhailo Dragomanov State University of Ukraine. Series 12. Psychological Sciences*, 22, 82–90. [https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series12.2023.22\(67\).08](https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series12.2023.22(67).08) [in Ukrainian].

- Petliura, S. (1907). Do yubileia M. K. Zankovetskoï [To the anniversary of M. K. Zankovetskoï]. In *Ukraina* [Ukraine] (Vol. IV, book 11–12, pp. 35–63). Drukarnia N. T. Korchak-Novitskoho. https://shron1.chtyvo.org.ua/Petliura_Symon/Do_iubileiu_MK_Zankovetskoï.pdf [in Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (1994). Mariia Zankovetska: pidsumky i perspektyvy vyvchennia zhyttia i tvorchosti [Mariia Zankovetska: results and prospects of studying life and creativity]. *Ukrainskyi teatr*, 4, 2–5 [in Ukrainian].
- Romanytskiy, B. V. (2015). Pro stsenichnu tvorchist M. Zankovetskoï [On the stage work of M. Zankovetska]. In V. P. Korniiichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznavche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 100–103). Krynytsia [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929). *Mariia Zankovetska: zhyttia i tvorchist* [Mariia Zankovetska: life and work]. Rukh [in Ukrainian].
- Sadovskyi, M. K. (1930). Moi teatralni zghadky, 1881-1917 [My theatrical memories, 1881-1917]. Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. <https://library.kr.ua/wp-content/elib/sadovskyi/mteatrzhghad.pdf> [in Ukrainian].
- Shlemko, O. D. (2015). Dobrochynnist Marii Zankovetskoï v konteksti dobrochynnosti natsii [The charity of Mariya Zan'kovetska in the context of the charity of the nation]. *Notes on Art Criticism*, 27, 348–360 [in Ukrainian].
- Stanislavskiy K. S. Pro M. K. Zankovetsku [Stanislavsky About M. K. Zankovetska]. (2015). In V. P. Korniiichuk (Comp.), *Mariia Zankovetska. Svitova velych heniiia natsionalnoho: mystetstvoznavche doslidzhennia* [Mariia Zankovetska. The world greatness of the national genius: an art historical study] (3rd ed., pp. 232). Krynytsia [in Ukrainian].
- Starytska-Cherniakhivska, L. (1994). 25 rokiv stsenichnoi diialnosti M. K. Zankovetskoï [25 years of stage activity of M. K. Zankovetska]. *Ukrainskyi teatr*, 4, 11–13 [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. P. (1964). *Tvory: T. 3. Dramatychni tvory* [Works: Vol. 3. Dramatic Works]. Dnipro. https://chtyvo.org.ua/authors/Starytskyi/Tvory_v_8_tomakh_Tom_3_Dramatychni_tvory/
- Suvorin, A. S. (1907). *Khokhly i khokhlushki* [Khokhly and Khokhlushky]. Tipografiia A. S. Suvorina. https://library.kr.ua/wp-content/elib/suvorin/Suvorin_khohl.pdf [in Russian].
- Tobilevych, S. (2019). *Koryfei ukrainskoho teatru* [Coryphei Ukrainian theater]. Tsentr navchalnoi literatury [in Ukrainian].
- Tyraspolska, N. L. (1950). Spohady pro pershu narodnu artystku [Memories of the first national artist]. In O. Vatulia, P. Dolyna, & P. Perepelytsia (Comps.), *Vinok spohadiv pro Zankovetsku* [Wreath of Memories of Zankovetska] (pp. 183–186). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Vasylo, V. S. (1950). Pravda mystetstva [The Truth of Art]. In O. Vatulia, P. Dolyna, & P. Perepelytsia (Comps.), *Vinok spohadiv pro Zankovetsku* [Wreath of Memories of Zankovetska] (pp. 103–120). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Yurkevych, P. D. (1984). *Vybrani tvory. Ideia – Sertse – Rozum i dosvid* [Selected Works. Idea – Heart – Mind and Experience] (S. Yarmus, Trans.). Kolehiia Sv. Andreia v Vinnipezi. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2000/file.pdf> [in Ukrainian].

Надійшла: 10.07.2025; Прийнято: 11.08.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

**MARIIA ZANKOVETSKA'S PLASTIC EXPRESSIVENESS
AS A MANIFESTATION OF THE CORDOCENTRIC
CONFESSIONAL NATURE OF A GENIUS ACTRESS****Olha Shlemko^{1a}, Volodymyr Shlemko^{2b}**¹ *PhD in Art Studies, Associate Professor;**e-mail: olgateren@ukr.net; ORCID: 0000-0002-3431-4521*² *e-mail: volodymyrshlemko@ukr.net; ORCID: 0009-0004-6053-9355*^a *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*^b *Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the study is to determine the prerequisites for the formation and specific features of the plastic expressiveness of the genius actress Mariia Zankovetska, its philosophical foundations, and its influence on the embodiment of stage characters. **The research methodology** is based on the unity of systemic, theatrical, and cultural approaches, as well as on the use of a range of methods, including cultural-historical, historical-biographical, hermeneutic, and phenomenological ones. **The scientific novelty** lies in the systematic comprehension of Zankovetska's plastic expressiveness, the identification of her acting genius, the philosophical basis of her creative activity, and the determination of the peculiarities of her emotional intelligence. **Conclusions.** Mariia Zankovetska embodied Hryhorii Skovoroda's principle of 'congenial labour,' as she discovered herself, realised her earthly mission, and fully revealed her natural talents. The methodological foundation of Zankovetska's acting was the 'philosophy of the heart.' The cordocentric approach to role creation consisted of a holistic comprehension of the character with her great heart, which served as a means of perceiving reality, the core of her self-sacrificial artistic creativity, and the moral law of devoted, altruistic service to her people. Zankovetska's high level of emotional intelligence was directly related to the high spiritual organisation of her inner world and was primarily manifested in her ability to manage both her own and others' emotions. Her plastic expressiveness was revealed in the harmonious combination of physical, psychological, emotional, and intellectual factors that contributed to the embodiment of vibrant and full-blooded stage images. The creative method of the genius actress Mariia Zankovetska can be defined as confessional and cordocentric, which reflects not only her personal mentality but also the mentality of the Ukrainian people. The scale of Mariia Zankovetska's creative activity transcends national boundaries and places her among the world's most renowned actresses.

Keywords: Mariia Zankovetska; genius actress; theatre; philosophy of the heart; cordocentrism; plastic expressiveness; stage image



DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342060

УДК 792.027.2:821.161.2-21Винниченко]:792.028.4(091)

**СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ П'ЄСИ «ПРИГВОЖДЕНІ»
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: РЕЖИСЕРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ТА ТЕАТРАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ****Катерина Юдова-Романова^{1а}, Марина Сорока^{2а}, Юлія Цивата^{3а}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

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

² кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: marysya-@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508

³ e-mail: yuliyatsyvataya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5288-0714^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Метою дослідження є аналіз історії сценічних інтерпретацій п'єси Володимира Винниченка «Пригвожені» з акцентом на режисерський підхід, художні засоби втілення центрального конфлікту, акторські трактування персонажів та рецепцію вистав у театральному й критичному контекстах, щоб переосмислити потенціал твору в умовах ХХ століття й оцінити його актуальність для сучасного глядача. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-культурний, компаративний, мистецтвознавчий, герменевтичний і рецептивний методи. Історико-культурний аналіз дає змогу дослідити контекст постановок п'єси «Пригвожені» у різні періоди. Компаративний метод використано для зіставлення режисерських і акторських інтерпретацій. Мистецтвознавчий аналіз охоплює вивчення художніх засобів (сценографії, музики, костюма, пластики), що формують сценічний образ. Герменевтичний підхід допомагає розкрити глибинні смисли драматургічного конфлікту. Рецептивний аналіз дає змогу оцінити сприйняття вистав глядачами та критикою в різні історичні періоди. **Новизна дослідження** полягає в міждисциплінарному поєднанні історико-культурного аналізу, театрознавчого розгляду та рецептивної критики, спрямованих на осмислення актуальності та сценічного потенціалу п'єси «Пригвожені» в сучасному театральному дискурсі. **Висновки.** П'єса Володимира Винниченка «Пригвожені» має складну сценічну історію, що відображає зміну театральних підходів (від акторсько зорієнтованих постановок початку ХХ століття до символічних і психологічних інтерпретацій кінця століття). Її сценічні втілення по-різному акцентували соціально-побутові, морально-психологічні та філософські виміри конфлікту, що підтверджує багатозаровість драматургії. Попри суперечливу й часто політизовану критику, «Пригвожені» залишаються важливим явищем українського театру, адже зберігають актуальність і відкривають нові можливості для сучасних інтерпретацій.

Ключові слова: Володимир Винниченко; «Пригвожені»; історія театру; акторська гра; режисура; сценографія; театральна критика; ХХ століття

Постановка проблеми

У XXI столітті інтерес до драматургії Володимира Винниченка активізувався як у літературознавчому, так і в театральному середовищі, зумовлюючи нові інтерпретації його творів у сценічному просторі. Увага театральної спільноти до творів автора зумовлена як пошуками нестандартних сюжетів і конфліктів, так і потребою осмислення особистісної свободи та морального вибору в умовах сучасності.

Зміна культурно-історичних координат, зростання уваги до психологічної глибини персонажів й амбівалентності морального вибору посприяли актуалізації драми «Пригвождені». У драмі «Пригвождені» порушено тему глибокого внутрішнього конфлікту на тлі суспільних норм і психологічних обмежень. Зміна суспільної чутливості й переоцінка уявлень про шлюб, сексуальність та емансипацію особистості відкривають для цієї п'єси нові горизонти прочитання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Серед значущих досліджень, присвячених творчості Володимира Винниченка, окрему увагу привертають наукові праці, що комплексно висвітлюють його літературну та філософську діяльність. Показовим є видання бібліографічного покажчика (Тронза & Резанова, 2010), що систематизує дослідницьку базу, сформовану від кінця XIX століття, відображаючи еволюцію наукового інтересу до постаті митця. Дослідження В. Панченка (2004), О. Ковальчука (2008), С. Присяжнюк (2006), С. Михиди (2002), В. Гуменюка (2001) та інших авторів засвідчують прагнення осмислити ідейну структуру драм, внутрішні суперечності персонажів, засоби психологізації дії, а також зв'язки творів В. Винниченка з європейськими філософськими дискурсами.

Театрознавчий сегмент досліджень фокусується на постановочній історії драматургії В. Винниченка. Г. Веселовська аналізує вплив його п'єс на трансформацію театральної мови початку XX століття, відзначаючи нетиповість тем і формальних рішень для свого часу (1998, 2003). Важливим доповненням до загального корпусу є і студії, присвячені конкретним сценічним утіленням, зокрема постановкам драм «Над», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (Веселовська, 2003), а також сучасним спробам прочитання «Закону» (Сорока, 2024), де акценти зміщуються на етичні дилеми та естетичні засоби їх вираження.

Дисертація Марини Сороки стала першим комплексним дослідженням інтерпретації творів Володимира Винниченка в українському театрі та кіно, охоплюючи період від початку XX століття до початку XXI століття. Авторка детально аналізує специфіку інсценізацій та екранізацій його творів, зокрема роль митця в модернізації української драматургії та театру, порушуючи питання морально-етичних колізій і психологізму в п'єсах В. Винниченка (Сорока, 2021).

Отже, сучасна наукова думка демонструє тенденцію до поглибленого міждисциплінарного осмислення драматургії Володимира Винниченка, що створює необхідне підґрунтя для аналітичного розгляду сценічних інтерпретацій, зокрема вистави «Пригвождені».

Мета дослідження – проаналізувати історію показових сценічних інтерпретацій п'єси Володимира Винниченка «Пригвождені», зосередивши увагу на особливостях режисерського підходу до драматургічного матеріалу, художніх засобах сценічного втілення центрального конфлікту п'єси – боротьби інстинкту й розуму, на акторських трактуваннях ключових персонажів, рецепції вистави в сучасному театральному та критичному контекстах, щоб переосмислити потенціал Винниченкової драматургії в умовах пізнього ХХ століття та визначити, наскільки актуальною вона залишається для сучасного глядача.

Виклад основного матеріалу

У драмі «Пригвождені» Володимира Винниченка порушено проблему сімейних цінностей та формування інституту сім'ї, зокрема визначення ролі й відповідальності кожного в цьому процесі. Автор акцентує на моральних і соціальних аспектах так званого пробного шлюбу (цивільного або громадянського). Герой п'єси Антипич зазначає: «Пригвождені, значить, котрі нещасливі» (Винниченко, б.д.). Центральний персонаж Родіон, виступаючи за нові принципи подружніх стосунків, стикається з трагічним відкриттям. Він має обтяжену спадковість і схильність до психічної хвороби, що порушує складне питання: чи має Родіон право передати дітям такий тягар. Усвідомивши неможливість цього, головний герой обирає самогубство.

Драма В. Винниченка «Пригвождені» має невелику історію сценічного втілення. Драму ставили в різних містах, зокрема в Москві й Петербурзі на сценах театрів антрепренера К. Незлобіна, у Саратові (Театр ім. О. Островського), у театрах М. Синельникова в Києві та Харкові, у Самарі (Театр В. Лебедева), Тбілісі (Театр Гітаєвої) тощо (Цуркан, 1999).

Г. Веселовська (1998), аналізуючи сценічну історію драматургії В. Винниченка, зауважує, що «деякі з творів написані з установкою на комерційний успіх ..., безпричинно забороняли для виконання українськими трупами зокрема "Пригвождені"» (с. 19). У цій же статті, посилаючись на Л. Гуревич, дослідниця пише про постановки «Пригвождених» у сезоні 1916–1917 років на сценах двох провідних приватних театрів Петрограда та Москви під антрепризою Костянтина Незлобіна (с. 21). Водночас вона зазначає, що схвальні оцінки В. Немировича-Данченка та К. Станіславського, висловлені ще у 1914–1915 рр., так і не матеріалізувалися в постановку на сцені Московського художнього театру (с. 19), хоча інтерес до п'єси був значним. Зокрема, із записів у щоденнику драматурга відомим став епізод його переговорів з В. Немировичем-Данченком, у ході яких В. Винниченко висловив думку, що справжнім завданням театру має стати участь у моральній трансформації людини й реформуванні інституту шлюбу. «Злякав я Немировича ідеєю, – згадував В. Винниченко (1980) розмову, – сказав, що Художній театр зробить велике діло, коли візьме під свою оборону справу перетворення людини й перебудови шлюбу» (с. 277).

Г. Веселовська, аналізуючи діяльність Незлобінського театру, відзначає, що сезон було відкрито постановкою «Пригвождених» у «легендарному приміщенні на Офіцерській». Дослідниця підкреслює: «Твір В. Винниченка було обрано прем'єр-

шою трупи Вірою Юренєвою». А ставили його під «безпосереднім керівництвом самої актриси». Виконавиця, яка зазвичай тяжіла до інших амплу, «обрала собі у "Пригвождених" незвичну для неї роль курсистки-медички, селянської дочки Калерії Прокопенкової». Звертаючись до рецензії Б. Вітицької, Г. Веселовська (1998) подає характеристику гри Юренєвої: «Юренєва "своїми інтонаціями скрашує ходульність фраз і дає їм блиск безпосередності", інші додавали, що "актриса не змогла відійти від своїх особливостей в ролі життєрадісної курсистки, і цільного художнього образу в неї не вийшло"» (с. 21). Загальне враження від постановки, «зіграної в "банальних дешевих декораціях"», за свідченнями сучасників, виявилось суперечливим. Недоліки драматургічного матеріалу, зокрема «відсутнє в ній поступове наростання напруги», не вдалось компенсувати сценічними засобами. Водночас «лише завдяки зіграності основних виконавців ... "Пригвождені" були визнані певним досягненням традиційного театру» (с. 21).

У своєму історичному дослідженні Г. Веселовська (1998) також згадує участь М. Андрєєвої в постановці «Пригвождені» у Незлобінському театрі в Москві, де актриса у гостродраматичному ключі втілила образ Настасі. Саме завдяки її майстерній грі ця роль набула центрального значення у виставі. Персонаж Настасі у виконанні М. Андрєєвої постає як сильна, темпераментна й пристрасна жінка, втягнута в драматичне протистояння з колишнім чоловіком і родиною, яка зрештою через долю сина змушена повернутися до чоловіка. Цей спектакль за твором В. Винниченка отримав схвальні відгуки та викликав жвавий інтерес у публіки (с. 21).

Бурхливі події 1917 року зупинили повноцінну діяльність як театральних колективів, так і окремих митців, змушуючи їх шукати нові можливості для творчої реалізації. Відтак і доля М. Андрєєвої, головної виконавиці провідної ролі у виставі, безпосередньо позначилася на подальшій історії постановки – «у містечку Стара Руса була зіграна остання в передреволюційну добу вистава "Пригвождених" у режисурі легендарного Колі Петера – Миколи Петрова» (Веселовська, 1998, с. 21).

16 вересня 1917 року в Троїцькому народному домі свою діяльність виставою за п'єсою В. Винниченка «Пригвождені» розпочав Український національний театр, нині – Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. Постановку здійснив Микола Вороний. За свідченням Дмитра Антоновича, перші вистави колективу не мали успіху: «сезон театральний зовсім не удався», а після невдалої постановки Вороний покинув театр і «виїхав зовсім із Києва до Ростова, та до кінця сезону і не повернувся» (Антонович, 1925, с. 208).

Очевидно, складнощі з рецепцією «Пригвождених» у Петербурзі, Москві й Києві були пов'язані з несприйняттям глядачами та критиками модерністської театральної естетики В. Винниченка. Як зазначалося, «п'єси його тлумачилися в пресі і на сцені як психологічні драми з актуальним сюжетом та яскравими ролями» (Веселовська, 1998, с. 21).

У 1990-х роках в Україні відбулося активне повернення до творчої спадщини Володимира Винниченка. Театри знову зацікавилися його драматургією, зокрема й п'єсою «Пригвождені».

4 березня 1989 виставою «Пригвожені» в режисурі В. Оглобліна відкрилася сцена Київського національного академічного Молодого театру (у 1989 році – Київський молодіжний театр) (рис. 1) у новому приміщенні на вулиці Прорізній. Історія не зберегла багато відомостей про цю виставу, але на сторінках «Театрально-концертного Києва» є деяка фрагментарна інформація: «художник – Я. Нірод, музичне оформлення – Г. Саська, костюми – Г. Самодій, Т. Соловйової». У виставі брали участь М. Досенко (Лобкович), Л. Филимонова (Устина Макарівна), О. Ганноченко (Родіон), І. Кравченко, Г. Розстальна (Настасія), С. Бочарова, О. Швець (Ольга), Л. Дементьева, Т. Шуран (Ліма), Я. Гаврилюк, В. Суржа (Вовчанський), М. Вороненко, І. Щербак (Шелудько), М. Аугуст, В. Сланко (Голубець), В. Легін, А. Петров (Гордий), В. Андреев, Я. Чорненький (Вукул), В. Авдєєнко, С. Золотько (Прокопенко), В. Шевченко (Антипович), Г. Левченко, В. Сова (Няня) (Київський молодіжний театр, 1989, с. 60).



Рис. 1. Г. М. Досенко (Лобкович), Л. Филимонова (Устина Макарівна).

Сцена з вистави «Пригвожені» В. Винниченка, реж. В. Оглоблін, Київський молодіжний театр, 1989 р.

Фото – Я. Чорненький. Приватна колекція Я. Чорненького

Ось як згадує про роботу над виставою «Пригвожені» в інтерв'ю для цієї публікації від 11 травня 2025 року один з її учасників – актор Київського національного академічного Молодого театру Анатолій Петров (К. В. Юдова-Романова, особисте спілкування, 11 травня 2025). (рис. 2):

– У 1988–1990 роках Володимир Оглоблін очолював Молодий театр – цей період був тісно пов'язаний із розвитком у творчості колективу традиційної психологічно-реалістичної театральної школи. Саме тоді театр переїхав у нове приміщення на вулиці Прорізній, 17 – до історичної будівлі, де у 1920-х роках працював «Молодий театр» Леся Курбаса. Колектив активно шукав драматургію, яка б відповідала «перебудов чим» реформаторським настроям часу. Драматургія Володимира Винниченка, зокрема п'єси «Пригвожені», якнайкраще відповідала викликам доби. Її постановка стала справжнім відкриттям і для театру, і для глядача. Попри те, що вистава була реалізована у межах традиційного театрального стилю, новаторство режисерського підходу Володимира Оглобліна полягало насамперед у самому зверненні до драматургії Винниченка – автора, який довгий час залишався на маргінесі радянського

театрального процесу. Родинна драма, покладена в основу сюжету, отримала символічне наповнення: назва «Пригвождені» постає як метафора – розп'яття людської волі, пригніченість особистості, персонажі якої немов «прикуті» до власних обставин. Генетичні вади Родіона, що у фіналі призводять до трагедії, у сценічному прочитанні набували ширшого значення – як алюзія на глибинні соціальні та ментальні вади радянського суспільства, що неминуче вели до його занепаду. Варто наголосити, що новаторською у ті радянські роки була ідея запрошувати на умовах ангажементу у постановку виконавців з інших театрів. В. Оглоблін запросив на виконання ролі професора Лобковича Миколу Досенку – актора нині Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки. Варто наголосити, що робота у російськомовному театрі не завадила Миколі Досенку успішно виступати в україномовній виставі «Пригвождені» В. Винниченка.



Рис. 2. А. Петров (Гордий) у виставі «Пригвождені» В. Винниченка,
реж. В. Оглоблін, Київський молодіжний театр, 1989 р. Фото – Я. Чорненький.
Приватна колекція Я. Чорненького

Згадуючи репетиції вистави, Анатолій Петров розповів:

– Застольний період репетицій був незвично тривалим – протягом кількох місяців. Володимир Оглоблін приділяв надзвичайну увагу покроковому аналізу кожної сцени, глибоко занурюючись у психологію персонажів і відшуковуючи індивідуальність кожного образу. Принципова увага режисера була зосереджена на ансамблевій акторській взаємодії: він вибудовував сценічну партитуру, у якій жоден образ не залишався периферійним. Другорядних ролей для нього не існувало – кожна була глибоко пропрацьована й набувала виразної художньої ваги. Оглоблін вимагав від акторів відмовитися від «крапкових» інтонацій у кінці реплік, натомість надаючи перевагу відкритим, запитальним інтонаціям, що підсилювали діалогічну напругу. Як високопрофесійний режисер, він, здавалося, переживав кожну роль разом з виконавцем – проживав її на рівні тілесної і емоційної участі. Завжди підтримував доречні акторські ініціативи.

На запитання щодо особливостей сценографії «Пригвождених» А. Петров розповів про художнє вирішення вистави, що здійснив Ярослав Нірод:

– Це був білосніжно стерильний кабінет на сцені. На білому сценічному горизонті з'являлися сонячні відблиски, що доповнювали зображення будинків у стилі київського модерну¹, виконаних у світлих тонах. Уся обстановка – меблі, рояль, картини – теж були абсолютно білими (рис. 3). Білий колір, імовірно, символізував надзвичайно світлі, чисті наміри персонажів, які керують їхніми діями на початку п'єси. Декорації створювали атмосферу київського маєтку, ймовірно, розташованого на Подолі, з виходом у сад чи інший відкритий простір: за сценічним горизонтом залишалося ще близько трьох-чотирьох метрів.



Рис. 3. Сцена з вистави «Пригвождені» В. Винниченка, реж. В. Оглоблін, Київський молодіжний театр, 1989 р. Дія І. Т. Шуран у ролі Ліми. Фото – Я. Чорненький. Приватна колекція Я. Чорненького

У другій дії внаслідок докорінної перестановки, здійсненої під час антракту, сценічний простір трансформувався: декорація руйнувалася, залишаючи лише окремі фрагменти й уламки (рис. 4). У такий спосіб художник візуально втілював ідею руйнування стерильного ідеального світу героїв. Загалом сценографія вистави була реалізована традиційними театральними засобами, без використання інноваційних технологій. Костюми персонажів відтворювали історичний контекст початку ХХ століття. Зокрема, героїні були в довгих сукнях. Кольорова палітра костюмів протягом вистави змінювалася – від білосніжної у першій дії до більш стриманих, нейтральних і навіть темніших тонів у фіналі.

А. Петров підсумовує:

– Вистава «Пригвождені» мала певний успіх у глядачів. Хоча й без великого ажіотажу – на тлі загального зростання інтересу до театру в період «перебудови». Проте сценічне життя вистави було недовгим – приблизно до 1990 року. Причиною її зняття з репертуару став відхід Володимира Оглобліна з посади художнього керівника, після чого театр залишили деякі провідні актори, зокрема О. Ганноченко та С. Золотько.

¹ Київський модерн (б.д.) – це архітектурний стиль, який став популярним на межі ХІХ–ХХ століть. Він вирізняється асиметричними фасадами, плавними лініями, багатством декору та використанням природних матеріалів у дизайні. Київський модерн часто доповнюється національними елементами, такими як орнаменти чи символіка, що підкреслювало його унікальність. У Києві яскравими прикладами модерну є Будинки з химерами та Будинки удови, яка плаче.



Рис. 4. Г. Розстальна (Настасія), І. Щербак (Шелудько), Я. Гаврилюк (Вовчанський), С. Бочарова (Ольга), О. Ганноченко (Родіон). Сцена з вистави «Пригвождені» (1989) В. Винниченка, реж. В. Оглоблін, Київський молодіжний театр. Дія II

10 липня 1996 року режисер Микола Яремків поставив п'єсу «Пригвождені» під назвою «В лабіринті» на сцені Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Сценографію та костюми до вистави виконала заслужена діячка мистецтв України Тетяна Медвідь. Музичне оформлення – Володимир Філатов. Ролі виконували: професор Лобкович – народний артист СРСР Л. Тарабарінов та заслужений артист України В. Висовець; його дружина Устина Макарівна – заслужена артистка України Л. Стілик; їхні діти: Родіон – О. Стефанов та С. Бережко², Настасія – І. Кобзар та Г. Євсюкова, Ольга – Н. Головіна та О. Зінченко, Ліма – Т. Турка; Вовчанський – заслужений артист України П. Рачинський та В. Борисенко; Шелудько – Є. Романенко та Ю. Горбунов; Голубець – О. Гава та Р. Жиров; Гордий – О. Ковшун; Вукул – А. Борисенко та І. Арнаутов; Прокопенкова – О. Приступ і Т. Грінік та інші (рис. 5).

169

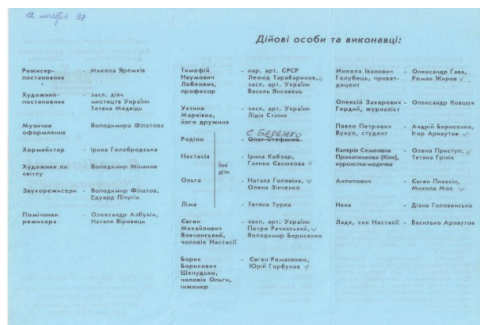
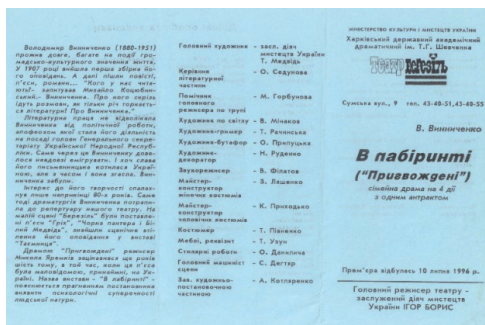


Рис. 5. Програма вистави «В лабіринті» («Пригвождені») В. Винниченка.

Харківський академічний український драматичний театр імені Тараса Шевченка.

Мала сцена «Березіль». 1997 р. Фото К. Юдової-Романової³.

² Через рік із-за від'їзду з Харкова виконавця головної ролі сина Родіона – Олега Стефанова на його місце запрошено Сергія Бережку, який вніс у виставу нові ноти до психоемоційних переживань героя.

³ Автори висловлюють особливу подяку Харківській спеціалізованій музично-театральній бібліотеці за надані архівні матеріали.

Як зазначає М. Цуркан (1999), у постановці п'єси В. Винниченка в Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка у 1996 році режисер М. Яремків здійснив переосмислення твору крізь призму досвіду кінця XX століття. Вистава отримала символічну назву «В лабіринті», яка узагальнювала внутрішній стан усіх персонажів, що, кожен по-своєму, опиняються в пастці власних думок, почуттів та обставин. Режисер наголошував на тому, що сучасна людина, як і сто років тому, не має чітких відповідей на фундаментальні запитання людського співжиття, зокрема щодо стосунків, індивідуальної свободи та моральної відповідальності.

Центральним візуальним образом вистави стало коло – пластична метафора лабіринту, у якому постійно перебуває головний герой Родіон. Простір сцени, де він безпорадно борсається, символізує його замкнутість у власному світі, тоді як інші персонажі, байдужі й відсторонені, механічно рухаються довкола. Така організація дії створює враження фатальної самотності, де не тільки Родіон, а й інші персонажі приречені на відчуження. Триразове виведення героя до центрального кола простору акцентує ключові моменти вистави – галюцинації, смерть і фінальне усвідомлення неможливості виходу з лабіринту. Водночас постановка підкреслює, що навіть ті персонажі, яких можна вважати «нормальними», поведяться не менш суперечливо й ірраціонально, ніж сам Родіон (Цуркан, 1999).

Дії Вовчанського й Насті, які в розпачі викрадають дитину одне в одного, професор Лобкович, що все життя жив у страху за своїх дітей, або Гордий, який шукає любов поза шлюбом – усі вони, за задумом режисера, є не менш загубленими в «лабіринті» життя, ніж головний герой. Усі персонажі стикаються з внутрішнім конфліктом між природними інстинктами й розумом, але жоден не знаходить виходу (Цуркан, 1999).

Режисерська інтерпретація М. Яремківа й акторське втілення образу Родіона (О. Стефанов, С. Бережко) зосереджувалися передусім на демонстрації душевної хвороби героя – не фізіологічної, а моральної. Вистава розкривала трагічну неспроможність героя поєднати почуття з раціональною схемою життя. Родіон постає як особа, одержима ідеєю розумного шлюбу, що унеможливорює прояв емоцій і призводить до внутрішнього краху. Його смерть інтерпретують як останній бунт проти сили почуттів, що все ж проникають у його замкнений світ через стосунки з Прокопенковою (Цуркан, 1999).

Отже, харківська постановка п'єси В. Винниченка, ґрунтуючись на досвіді й культурних трансформаціях XX століття, актуалізує тему екзистенційної самотності, невпинного блукання людини у власному внутрішньому лабіринті, де розум і почуття не можуть знайти гармонії.

Критик Дмитро Коробов у своїй рецензії на виставу «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка, яку поставив Микола Яремків у Харківському театрі ім. Т. Шевченка, дає неоднозначну оцінку, виставивши їй середній бал – три з п'яти. Він зазначає, що це один з найнетиповіших спектаклів режисера, адже в ньому відчутно менше фантазії й свободи, ніж у попередніх роботах М. Яремківа. Замість звичної експресивності домінує академічний психологізм, зосереджений більше на емоційних реакціях, ніж на глибокому розкритті характерів. Д. Коробов вважає, що режисер занадто відсторонився від матеріалу, а це не властиво його стилю.

Однак режисерові вдалося зберегти улюблений прийом – рух від приватного до загального (через конкретні образи до художньої ідеї). Але, на думку критика, постановці бракує цілісності та чіткого концептуального спрямування: з багатолінійної, складної, але не дуже глибокої п'єси можна було створити витонченішу драму, як це частково вдалося в березільській версії.

Головну роль Родіона у виставі виконував Олег Стефанов, який, за словами критика, став центром вистави – її енергетичним і смисловим ядром. Він грав із самовіддачею, але, на думку Д. Коробова, занадто підкреслюючи патологічну характеристику героя. Критик вважає, що було б доречнішим показати Родіона як людину із загостреною чутливістю, а не майже психічно хворого. Особливо це важливо на тлі інших персонажів, які створюють контраст, зокрема прагматичного Голубця, байдужого Вукула, іронічного Шелудька.

Окрему увагу Д. Коробов звертає на соціальний аспект образу Родіона, який підкреслює тезу про «право» чи «неправо» народжувати дітей для «дефективних» людей. Ця лінія втілена через прямолінійну, навіть надто театралізовану сцену, де герой звертається до глядачів із засліпленої світлом авансцени. Критик вважає, що режисер та актор не розкрили головного – людського виміру образу. Родіон випромінює доброту, але Стефанов ніби стримує її, боячись сентиментальності, хоч саме вона була б доречною для мелодраматичної інтерпретації п'єси. Найкращою сценою рецензент називає момент радості з приводу примирення Насті та Євгена – теплий, зворушливий, пронизаний щирим людським почуттям.

Серед акторських робіт критик особливо відзначає Єлену Приступ (Прокопенкова) та Олександра Ковшуна (Гордий), назвавши їх найкращими виконавцями ролей. Їхня сценічна взаємодія, особливо у сценах закоханості, є переконливою, живою, щирою. Навпаки, сцена кохання Прокопенкової з Родіоном виявилася слабкою: актриса ніби відсторонена, а партнер (Стефанов) у цій ситуації не є переконливим романтичним героєм.

Там, де між акторами виникає справжнє творче партнерство, сцени наповнюються емоційною напругою і резонують у залі. Там, де взаєморозуміння бракує, сцени стають затягнутими й нудними, як, наприклад, початкова сцена або діалог Родіона з батьком. Деякі талановиті актори, на думку критика, не змогли проявити себе у цій виставі, зокрема Л. Стилук, Н. Головіна, Т. Турка.

Д. Коробов (1996) також відзначає, що В. Філатов вдало підібрав музику, проте називає надто стриманою, традиційною, без творчої «родзинки» сценографію Т. Медвідь. Загалом виставу він характеризує як акцентовану на соціально-моральних і патологічних аспектах драми В. Винниченка. У кращих сценах постановка викликає емоційний відгук, співчуття та змушує замислитися. Висновок рецензента: попри недоліки, глядачі мали змогу побачити справжніх, душевно близьких, хоча й суперечливих людей, і полюбити їх за щирість.

Художниця-постановниця, заслужений діяч мистецтв України Т. Медвідь вибудувала сценічний простір у чорно-білих тонах, наповнивши його відчуттям вишуканого родинного затишку (рис. 6). Особливого символізму надали сім колон із різним мереживом у капітелях, що стали своєрідними безсловесними персонажами вистави. Н. Руденко-Краєвська (2021) так описує сценографічне рішення вистави:

Т. Медвідь розташувала в просторі сцени, на колі, яке оберталось, сім різновисоких колон, висотою від 3 до 5 м. Вони спиралися на білу ажурну базу і були увінчані такими ж прозорими металевими капітелями, виконаними в стилі модерн. Колони височіли над деталями інтер'єру: меблями, прозорими сходами, світильниками, музичними інструментами, заповнюючи весь простір і надаючи місце для дії кожної сцени узагальненого спрямування. Кожна колона між базою та капітеллю мала металевий каркас, у який вмонтовано тригранні призми. Конструкція нагадувала середньовічні теларії або античні періакти, з тією різницею, що до їх функції не належало зазначення місця дії, як це було в ігрових театрах Європи та Давньої Греції. Тетяна Дмитрівна прикрасила кожну грань різними фактурами: чорним оксамитом, білим тюлем та дзеркальною плівкою. Коли призми розверталися тим чи іншим боком, колони або розчинялися і ніби зависали в повітрі, зливаючись з чорним оксамитовим задником, або білими стрімкими вертикалями підкреслювали піднесеність сцени, або зчиняли емоційний хаос світловими відблисками від дзеркальної поверхні призми. Таким чином, за допомогою архітектурного сценографічного персонажа формувалась атмосфера сцени і доносився її зміст. (Руденко-Краєвська, 2021, с. 114)

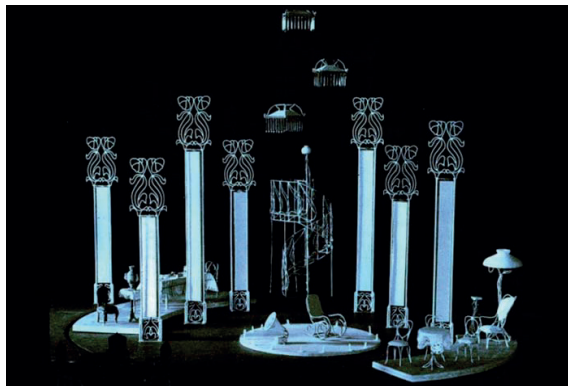


Рис. 6. Т. Медвідь. «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвожені». Фото макета вистави.
Архів музею театру «Березіль», 1996 р. (Руденко-Краєвська, 2021, с. 117)

Учасниця постановки Олена Приступ в інтерв'ю для цього дослідження від 25 травня 2025 року згадувала про стриману кольорову гаму костюмів персонажів, зазначаючи, що сіро-біло-коричневі відтінки та фасони відповідали історичній достовірності відтворюваного періоду (К. В. Юдова-Романова, особисте спілкування, 25 травня 2025).

Серед цікавих сценічних деталей вона відзначила епізод першої дії, коли її персонаж – Прокопенкова – разом із партнерами їздили на велосипедах по сцені. Цей прийом мав надзвичайно оригінальний вигляд, додаючи виставі динаміки та образної виразності. Варто підкреслити використання старовинних роверів, що цілком відповідало стилістиці епохи, відтвореної в сценографії постановки.



Рис. 7. Родіон – С. Бережко; Устина Марківна – Л. Стілик.

Сцена з вистави «Пригвождені» театру ім. Т. Г. Шевченка. Фото – С. Проскурня.
Архів Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка



Рис. 8. Антипович – М. Мох (ліворуч); Наумович – Л. Тарабаринів (праворуч).

Сцена з вистави «Пригвождені» театру ім. Т. Г. Шевченка. Фото – С. Проскурня.
Архів Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка



Рис. 9. Родіон – С. Бережко (ліворуч); Антипович – М. Мох (праворуч).

Сцена з вистави «Пригвождені» театру ім. Т. Г. Шевченка. Фото – С. Проскурня.
Архів Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка

Аналіз світлин з вистави (рис. 7, 8, 9) засвідчує, що сценічне оформлення виконано в реалістичній манері з уважним дотриманням стилістики епохи.

Новизна дослідження. Підсумовуючи викладений матеріал, варто підкреслити, що п'єса Володимира Винниченка «Пригвождені» досі не отримувала належної театрознавчої уваги в контексті її сценічної долі. У цьому дослідженні вперше здійснено системний аналіз конкретних режисерських інтерпретацій цього твору, що дає змогу простежити еволюцію його сценічного осмислення впродовж пізнього ХХ століття. Особливу увагу приділено взаємодії драматургічного конфлікту з його художнім утіленням на сцені, що дало підстави для глибшого розуміння природи внутрішніх суперечностей п'єси та засобів їхньої театральної репрезентації. У процесі аналізу акторських трактувань персонажів виявлено різні підходи до розкриття психологічної структури образів залежно від культурного, історичного та сценічного контекстів. Уперше здійснено зіставлення сценічних рішень із критичним сприйняттям вистав у різні історичні періоди, що дає змогу оцінити динаміку рецепції п'єси та її відгук у суспільстві. До наукового обігу залучено рідкісні архівні світлини, які надають дослідженню візуально-документального виміру та слугують цінним джерелом для реконструкції сценографічних і режисерських рішень, що могли б залишитися поза увагою дослідників. Зібрані інтерв'ю від учасників постановок доповнюють дослідження суб'єктивно-професійним баченням, дозволяючи зафіксувати внутрішній творчий процес і його динаміку безпосередньо з перспективи виконавців і режисерів.

Отже, новизна роботи полягає в міждисциплінарному поєднанні історико-культурного аналізу, театрознавчого розгляду та рецептивної критики, спрямованих на осмислення актуальності й сценічного потенціалу п'єси «Пригвождені» в сучасному театральному дискурсі.

Висновки. Драматургічна спадщина Володимира Винниченка характеризується значною тематичною й художньою багатогранністю, серед якої особливе місце належить п'єсі «Пригвождені», що неодноразово була втілена на українській сцені. Сценічні рішення п'єси в різні історичні періоди демонструють еволюцію інтерпретацій від акторсько зорієнтованого класичного театру початку ХХ століття до метафоричних і символічних прочитань кінця століття. Якщо ранні постановки підкреслювали соціально-побутову драму й акторську виразність, то сучасніші версії спрямовували увагу на психологічні й філософські виміри конфлікту, розкриваючи багатозаровість тексту В. Винниченка та його актуальність у нових культурних умовах.

Загалом творчість драматурга привертала увагу талановитих режисерів й акторів своїм модерним способом відображення життя та проблеми звичайних людей, зокрема й інтелігенції. Критика, хоча часто політизована, визнавала його популярність, адже вистави спричиняли широкі дискусії та надихали театральні колективи на творчість. Винниченків внесок у розвиток українського театру полягав у введенні новизни, модернізації та актуальності до сюжетів і проблем, що порушували на сцені. Доробок драматурга відкривав шлях для глибоких роздумів над життям і сенсами буття.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні інтеграції творчості В. Винниченка й сучасного театального процесу, що дасть змогу переосмислити її актуальність для глядача ХХІ століття.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру, 1619-1919*. Український Громадський Видавничий Фонд.
- Веселовська, Г. (1998). Петроградські та московські прем'єри п'єс В. Винниченка [1907–1917]. *Український театр*, 4, 19–23.
- Веселовська, Г. (2003). Граємо Винниченка. *Український театр*, 4, 2–6.
- Винниченко, В. (1980). *Щоденник: Т. 1. 1911-1920 рр.* (Г. Костюк, Ред.). Видання Канадського Інституту Українських Студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка
- Винниченко, В. (б.д.). *Пригвожені*. УкрЛіб. Взято 15 квітня 2025 з <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4093>
- Гуменюк, В. І. (2001). *Сила краси: проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка*. Сімферопольська міська друк.
- Київський модерн*. (б.д.). Київ зараз. Взято 15 квітня 2025 з <https://kyiv.jetzt/uk/kyivskyj-modren/>
- Київський молодіжний театр. (1989). Винниченко В. Пригвожені [Програма]. В Л. І. Жиліна (Ред.), *Театральнo-концертний Київ*, (№ 19, с. 58–60). Видання Міністерства культури УРСР і спілки театральних діячів. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=9571>
- Ковальчук, О. (2008). *Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902-1920 рр.)*. Ніжинський державний університет ім. Миколи Гоголя.
- Коробов, Д. (1996, 20 юлія). Из клетки выпустить добро. *Событие*, 11.
- Михида, С. (2002). *Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. Центральнo-Українське видавництво.
- Панченко, В. Є. (2004). *Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: книга розвідок та мандрівок*. Твім інтер.
- Присяжнюк, С. С. (2006). *Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів)* [Дисертація кандидата філологічних наук, Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка].
- Руденко-Краєвська, Н. (2021). Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь. Предметні, архітектурні та фактурні атрибути. *Культура України*, 71, 111–117. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.14>
- Сорока, М. В. (2021). *Інтерпретація творів Володимира Винниченка в українському театрі і кіно XX – початку XXI століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв]. https://shron1.chtyvo.org.ua/Soroka_Maryna/Interpretatsiia_tvoriv_Volodymyra_Vynnychenka_v_ukrainskomu_teatri_i_kino_KhKh_pochatku_XXI_stolit.pdf?
- Сорока, М., Юдов, М., & Чепура, К. (2024). П'єса «Закон» Володимира Винниченка: колізії сценічного втілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 7(1), 16–28. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301826>
- Сцена з вистави: «Пригвожені» В. Винниченка, Київський молодіжний театр. (1989). [Фото]. *Український театр*, 3, 18. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3886>
- Тронза, О. Є., & Резанова, Т. М. (Уклад.). (2010). *Володимир Винниченко – письменник, філософ, публіцист, політик (До 130-річчя від дня народження)* [Бібліографічний

покажчик]. Наукова бібліотека Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Цуркан, М. І. (1999, 22–23 грудня). Боротьба інстинкту і розуму у героїв В. Винниченка (втілення п'єси «Пригвождені» на Харківській сцені за зламі століть). В *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство* [Матеріали конференції] (с. 86–89). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

REFERENCES

- Antonovych, D. (1925). *Trysta rokiv ukrainskoho teatru, 1619-1919* [Three hundred years of Ukrainian theater, 1619-1919]. Ukrainskyi Hromadskyi Vydavnychiy Fond [in Ukrainian].
- Humeniuk, V. I. (2001). *Syla krasy: problemy poetyky dramaturhii Volodymyra Vynnychenka* [The Power of Beauty: Problems of the Poetics of Dramaturgy by Volodymyr Vynnychenko]. Simferopolska miska druk [in Ukrainian].
- Korobov, D. (1996, July 20). Iz kletki vypusti dobro [Release the Good from the Cage]. *Sobytie*, 11 [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2008). *Krasa i syla u praktykakh povsiakdennia (tvorchist V. Vynnychenka 1902-1920 rr.)* [Beauty and Power in Everyday Practices (V. Vynnychenko's Work 1902-1920)]. Nizhyn Mykola Gogol State University [in Ukrainian].
- Kyiv Art Nouveau. (n.d.). Kyiv Now. Retrieved April 15, 2025, from <https://kyiv.jetzt/uk/kyivskyj-modren/> [in Ukrainian].
- Kyivskyi molodizhnyi teatr [Kyiv Youth Theater]. (1989). Vynnychenko V. Pryhvozheni [Vynnychenko V. Nailed] [Program]. In L. I. Zhylina (Ed.), *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, (No. 19, pp. 58–60). Vydannia Ministerstva kultury URSR i spilky teatralnykh diiachiv. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=9571> [in Ukrainian].
- Mykhyda, S. (2002). *Slidamy yoho eksperymentiv: zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka* [In the footsteps of his experiments: semantic dominants and poetics of conflict in the dramaturgy of Volodymyr Vynnychenko]. Tsentralno-Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Panchenko, V. Ye. (2004). *Volodymyr Vynnychenko: paradoksy doli i tvorchosti: knyha rozvidok ta mandrivok* [Volodymyr Vynnychenko: paradoxes of fate and creativity: a book of explorations and travels]. Tvim inter [in Ukrainian].
- Prysiazhniuk, S. S. (2006). *Psykhologizm dytiachykh opovidan Volodymyra Vynnychenka (pryntsyipy i zasoby zobrazhennia kharakteriv)* [Psychologism of children's stories by Volodymyr Vynnychenko (principles and means of character depiction)] [PhD Dissertation, Kirovohradskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Volodymyra Vynnychenka] [in Ukrainian].
- Rudenko-Kraievska, N. (2021). Stsenohrafichni personazhi Tetiany Medvid. Predmetni, arkhitekturni ta fakturni atrybuty [Scenographic Characters of Tetiana Medvid. Figural, Architectural and Textural Attributes]. *Culture of Ukraine*, 71, 111–117. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.14> [in Ukrainian].
- Soroka, M. V. (2021). *Interpretatsiia tvoriv Volodymyra Vynnychenka v ukrainskomu teatri i kino XX – pochatku XXI stolit* [Interpretation of Volodymyr Vynnychenko's works in Ukrainian theater and cinema of the 20th and early 21st centuries] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts]. https://shron1.chtyvo.org.ua/Soroka_Maryna/Interpretatsiia_tvoriv_

- Volodymyra_Vynnychenka_v_ukrainskomu_teatri_i_kino_KhKh__pochatku_XXI_stolit.pdf? [in Ukrainian].
- Soroka, M., Yudov, M., & Chepura, K. (2024). Piesa "Zakon" Volodymyra Vynnychenka: kolizii stsenichnoho vtilennia [Volodymyr Vynnychenko's Play "The Law": Collisions of Stage Performance]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 7(1), 16–28. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301826> [in Ukrainian].
- Stsena z vystavy: "Pryhvozhdeni" V. Vynnychenka, Kyivskiy molodizhnyi teatr [Scene from the play: "Nailed" by V. Vynnychenko, Kyiv Youth Theater]. (1989). [Photo]. *Ukrainskyi teatr*, 3, 18. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3886> [in Ukrainian].
- Tronza, O. Ye., & Riezanova, T. M. (Comps.). (2010). *Volodymyr Vynnychenko – pysmennyk, filosof, publitsyst, polityk (Do 130-richchia vid dnia narodzhennia)* [Volodymyr Vynnychenko – writer, philosopher, publicist, politician (To the 130th anniversary of his birth)] [Bibliographic index]. Naukova biblioteka Kirovohrads'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka [in Ukrainian].
- Tsurkan, M. I. (1999, December 22–23). Borotba instynktu i rozumu u heroiv V. Vynnychenka (vtilennia piesy "Pryhvozhdeni" na Kharkivskii stseni za zlami stolit) [The struggle of instinct and reason in the heroes of V. Vynnychenko (the embodiment of the play "Pryhvozhdeni" on the Kharkiv stage at the turn of the century)]. In *Aktualni problemy muzychnoho i teatralnoho mystetstva: mystetstvoznavstvo, pedahohika ta vykonavstvo* [Current problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance] [Conference proceedings] (pp. 86–89). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (1998). Petrohradski ta moskovski premieri pies V. Vynnychenka [1907–1917] [Petrograd and Moscow premieres of V. Vynnychenko's plays [1907–1917]]. *Ukrainskyi teatr*, 4, 19–23 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2003). Hraimo Vynnychenka [Playing Vynnychenko]. *Ukrainskyi teatr*, 4, 2–6 [in Ukrainian].
- Vynnychenko, V. (1980). *Shchodennyk: T. 1. 1911-1920 rr.* [Diary: Vol. 1. 1911–1920] (H. Kostiuk, Ed.). Canadian Institute of Ukrainian Studies and the Vynnychenko Commission of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S. [in Ukrainian].
- Vynnychenko, V. (n.d.). *Pryhvozhdeni* [Nailed]. UkrLib. Retrieved April 15, 2025, from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4093> [in Ukrainian].

Надійшла: 10.08.2025; Прийнято: 11.09.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

**STAGE INTERPRETATIONS OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S PLAY
PRYHVOZHDENI (THE NAILED): DIRECTORIAL APPROACHES AND
THEATRICAL RECEPTION****Kateryna Iudova-Romanova^{1a}, Maryna Soroka^{2a}, Yuliia Tsyvata^{3a}**¹ PhD in Art Studies, Associate Professor;

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

² PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: marysya-@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508

³ e-mail: yuliyatsyvataya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5288-0714^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the study is to analyse the history of stage interpretations of Volodymyr Vynnychenko's play *Pryhvozhdeni* [The Nailed] with an emphasis on the director's approach, artistic means of embodying the central conflict, actors' interpretations of characters, and the reception of performances in theatrical and critical contexts, in order to rethink the potential of the work in the context of the 20th century and assess its relevance for contemporary audiences. **Research methodology.** The work uses an interdisciplinary approach that combines historical-cultural, comparative, art history, hermeneutic, and receptive methods. Historical-cultural analysis lets us explore the context of the play *Pryhvozhdeni* production in different periods. The comparative method is used to compare directorial and acting interpretations. Artistic analysis covers the study of artistic means (set design, music, costumes, plastic arts) that shape the stage image. The hermeneutic approach helps to reveal the deeper meanings of the dramatic conflict. Receptive analysis makes it possible to evaluate the perception of performances by audiences and critics in different historical periods. **The novelty of the study** lies in the interdisciplinary combination of historical and cultural analysis, theatre studies and receptive criticism, aimed at understanding the relevance and theatrical potential of the play *Pryhvozhdeni* in contemporary theatrical discourse. **Conclusions.** Volodymyr Vynnychenko's play *Pryhvozhdeni* has a complex stage history that reflects the change in theatrical approaches (from actor-oriented productions of the early 20th century to symbolic and psychological interpretations of the end of the century). Its stage incarnations have emphasised the social, moral, psychological and philosophical dimensions of the conflict in different ways, confirming the multi-layered nature of the drama. Despite controversial and often politicised criticism, *Pryhvozhdeni* remains an important phenomenon in Ukrainian theatre, as they remain relevant and open up new possibilities for contemporary interpretations.

Keywords: Volodymyr Vynnychenko; *Pryhvozhdeni* (The Nailed); theatre history; acting; directing; scenography; theatre criticism; 20th century



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

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342068

УДК 808.55:792.028.3

**ЦІЛІСНЕ СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ: ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ
СТІЙКИХ МОВЛЕННЄВИХ НАВИЧОК У ПІДГОТОВЦІ АКТОРА****Владислав Браворіченко***e-mail: 1002vlad@gmail.com; ORCID: 0009-0001-9263-4080**Товариство з обмеженою відповідальністю «Київський ліцей "Кі Скул"»,
Київ, Україна***Анотація**

Мета дослідження – визначити основні проблеми у викладанні сценічної мови в закладах вищої мистецької освіти та розробити шляхи їх вирішення для формування цілісної системи підготовки майбутніх акторів. **Методологія дослідження** базується на системному підході до аналізу педагогічних процесів у театральній освіті. Застосовано такі методи: теоретичний аналіз наявних педагогічних практик; узагальнення педагогічного досвіду; структурно-функціональний аналіз – для систематизації виявлених проблем; синтез – для розробки комплексних рекомендацій; описовий метод – для характеристики методичних особливостей викладання сценічної мови. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше здійснено комплексний аналіз проблем викладання сценічної мови у закладах вищої мистецької освіти через призму системного підходу. Виявлено вісім взаємопов'язаних проблемних аспектів, згрупованих у три тематичні блоки: методологічно-педагогічні помилки, психофізіологічні особливості, мовна культура. Запропоновано нове розуміння послідовності формування мовленнєвих навичок за принципом: «тіло – голос – дикція». Обґрунтовано необхідність інтеграції психологічного складника в процес навчання сценічного мовлення. Розроблено концептуальні засади цілісного підходу до сценічного мовлення як багатокомпонентного явища, що виходить за межі традиційного дикційно-орфоепічного розуміння. **Висновки.** Виявлено системні недоліки у викладанні сценічної мови, що перешкоджають формуванню стійких професійних навичок у майбутніх акторів. Ефективність освітнього процесу залежить від правильної методичної послідовності; урахування психологічних особливостей студентів; комплексного розуміння природи сценічного мовлення. Запропоновані рекомендації спрямовані на переорієнтацію педагогічного процесу з демонстраційно-ефектного показу на практичне формування навичок, що можуть бути органічно інтегровані у професійну діяльність актора. Реалізація запропонованих підходів може суттєво підвищити якість підготовки акторів та сприяти розвитку театрального мистецтва загалом.

Ключові слова: сценічна мова; методика викладання; мовленнєве дихання; майстерність актора

179

Постановка проблеми

У процесі підготовки акторів виникає потреба в переосмисленні підходів до формування сценічного мовлення як складного психофізіологічного й мовно-

культурного явища. Проблема полягає у відсутності цілісної методики, яка поєднувала б технічні, тілесно-голосові, психологічні та мовленнєві компоненти, забезпечуючи стале впровадження мовленнєвих навичок у професійну практику й повсякденне мовлення студента. Ця проблема пов'язана з важливими практичними завданнями підготовки актора, зокрема з формуванням стійких мовленнєвих навичок, здатністю вільно використовувати голос у сценічних і побутових умовах, а також з розвитком мовної виразності як інструменту професійної комунікації. Розв'язання зазначеної проблеми є важливим для студента-актора, оскільки сприяє розвитку професійної мовленнєвої витривалості, психофізіологічної розкутості та здатності свідомо керувати голосом у різноманітних комунікативних обставинах. Водночас для закладу вищої мистецької освіти це створює підґрунтя для вдосконалення змістового наповнення та структури освітньо-професійної програми, її адаптації до актуальних потреб майбутніх фахівців і загального підвищення якості професійної підготовки в галузі сценічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У сучасних дослідженнях увагу акцентують на потребі комплексного підходу до формування сценічного мовлення. І. Сорока та К. Голуб (2020) зазначають, що «система навчання майстерності сценічної мови має багато удосконалених і новаторських методик» (с. 215). О. Винар та О. Мошкіна (2022) вказують на важливість просодичних засобів як основи сценічної виразності. О. Завальський (2021) підкреслює: «... поєднання зовнішньої техніки з тренінгом внутрішньої психотехніки сприятимуть активізації підсвідомості й вдосконаленню сценічно-мовної дієвості» (с. 56). Актуальним є і зарубіжний досвід. Б. Хаусман (2022) зазначає, що голосова свобода починається з тілесного усвідомлення, дихання та присутності в моменті. Вона наголошує на важливості усвідомленого дихання для внутрішньої рівноваги й голосової свободи, зазначаючи, що «практика Coherent Breathing протягом 5–20 хвилин глибоко заспокоює, занурюючи в теперішній момент». Також Б. Хаусман (Houseman, 2022) підкреслює, що «голосова гнучкість виникає з діалогічної взаємодії актора та аудиторії, а не лише з технічних вправ». Ці підходи підтверджують потребу поєднання технічних, психофізіологічних і комунікативних аспектів для розвитку виразного голосу.

Однак попередні дослідження недостатньо осмислюють такі критичні аспекти: розрив між демонстраційною вправністю та справжніми мовленнєвими навичками; неефективність самостійної роботи в умовах Болонської системи; спотворене уявлення про «опору» й порушення тілесно-голосової послідовності в навчанні; психофізіологічні бар'єри як першопричина мовленнєвих проблем; ігнорування мовленнєвої культури як повсякденної етичної та професійної практики актора.

Мета статті – розкрити сучасні проблеми формування сценічного мовлення у майбутніх акторів, зокрема подолати формалізм і недостатню інтеграцію навичок у практику, а також запропонувати педагогічну концепцію, що базується на цілісному, природному, психофізіологічно обґрунтованому підході до роз-

витку внутрішньо вмотивованого і виразного сценічного мовлення як основи професійної майстерності та мовної культури актора.

Виклад основного матеріалу дослідження

Методологічно-педагогічні помилки у викладанні сценічної мови становлять одну з найглибших перешкод у формуванні цілісного сценічного мовлення, оскільки саме на цьому рівні закладаються засади практичної ефективності або формального імітування професійної мовної дії. Спостереження за результатами показів упродовж 2023–2024 рр. дало змогу визначити першу проблему – відрив сценічного мовлення як «номера для показу» від реального функціонального мовлення актора у виставі. Студенти демонструють техніку сценічного мовлення на показах зі сценічної мови, але в реальній виставі повертаються до невиразного, нечіткого мовлення. Це свідчить про відсутність внутрішнього засвоєння та інтеграції навичок у практику. Під час показів увага акторів спрямована на чітке механічне вимовляння звуків, слів, скоромовок. А у виставі з'являються пропоновані обставини, наскрізна дія, текст і вся увага актора спрямована вже на це. Відповідно до цього дикційна та орфоепічна нормативність, яка не стала навичкою, не вкорінилася, втрачається, слово стає бездумним й куцим.

Одним із пріоритетних завдань викладання сценічної мови має стати переорієнтація педагогічного акценту з візуально-ефектного показу на формування стійких, практичних мовленнєвих навичок у студентів. Педагог має формувати в студента розуміння, що робота над сценічною мовою – це не разова демонстрація на занятті чи показі, а процес поступового перетворення набутих знань у стабільні мовленнєві навички, які стають частиною його особистості, професійної техніки й повсякденного мовного існування. Дослідження В. Мізяка (2022) підтверджує, що лише глибоке усвідомлення звуку, фонемі й інтонаційної лінії забезпечує органічне мовлення, що працює не тільки на показі, а й у драматичному контексті.

Такий системний підхід дає змогу забезпечити органічну наявність якісного мовлення не тільки в навчальних показах, а й у сценічній практиці та повсякденному спілкуванні актора.

Другою проблемою є порушена методологічна послідовність. Часто заняття починаються з артикуляції, дикції або скоромовок, тоді як тіло лишається «сонним». Г. Гринчак (2022) наполягає, що саме вільне, розслаблене тіло запускає ефективний голосовий інструмент.

Отже, у формуванні сценічного мовлення важливо дотримуватися психофізіологічної послідовності тренінгу, що ґрунтується на принципі: «Звучимо тілом, а не лише ротом». Якість мовлення залежить від стану тілесного апарату: м'язові затиски й внутрішні блоки обмежують звучання та спричиняють мовленнєві дефекти. Тому заняття варто починати з тілесної розминки, яка пробуджує дихання та активізує голосовий апарат. Лише після цього доцільно переходити до зняття затисків гортані, розігрівання голосових зв'язок, а згодом – до артикуляції та дикції. Порушення цієї логіки (тіло – голос – дикція) призводить до штучного, недостатньо глибокого звучання.

Важливою є третя проблема – поверхнева робота зі скоромовками. Студенти прагнуть швидкості, але часто не мають розвиненого артикуляційного апарату, що тільки закріплює неточності. Педагогічна практика демонструє, що швидкість без усвідомлених фонемних форм і «логічного руху» звуку спричиняє мовні деформації. А. Коленко (2020) доводить необхідність поступової підготовки – спочатку повільної й усвідомленої, лише потім інтенсифікації. Важливо сформувати у студента стійкі навички чистого, усвідомленого, нарочитого, повільного вимовляння звуків, складів і слів.

Четвертою методологічно-педагогічною проблемою у формуванні сценічного мовлення є невідповідність між вимогами Болонського процесу та реальними потребами професійної підготовки актора. Самостійна робота, що становить більшу частину навчального навантаження, малоефективна для оволодіння сценічною мовою, яка потребує регулярної практики, фахового супроводу та педагогічного контролю. У більшості студентів мистецьких спеціальностей, особливо на молодших курсах, бракує навичок самодисципліни та розуміння мовлення як професійного інструменту, що унеможливує ефективне засвоєння техніки поза межами структурованих занять. Згідно із силабусом дисципліни «Сценічна мова» (Сухорукова & Завальський, б.д.) Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв загальна кількість годин з курсу становить 180 (6 ECTS). З них 60 годин відведено на практичні заняття, а решту становлять лекції та самостійна робота – близько 120 годин. Відповідно до цього дисципліна «Сценічна мова» передбачає дві аудиторні пари на тиждень, що є мінімально необхідним, але недостатнім для повноцінного формування стійких мовленнєвих навичок без інтенсивного фахового супроводу. У зв'язку з цим постає нагальна потреба в перегляді організації освітнього процесу. Дисципліна «Сценічна мова» має бути прирівняна до базових професійних предметів та включена в щоденний розклад, бажано у форматі ранкових розминок і регулярних практичних занять. Лише така модель дасть змогу сформувати в студентів стійкі мовленнєві навички, що інтегруються в сценічну практику, побуту комунікацію та професійне самовираження.

П'ятою методологічною помилкою у викладанні сценічної мови залишається використання застарілого поняття «говорити на опорі», запозиченого з вокальної практики. У мовленнєвому контексті це поняття часто інтерпретується як потреба напружувати тіло, утримувати наповнений живіт, стискати гортань чи піднімати плечі. Такий підхід суперечить природній фізіології мовленнєвого акту і призводить до затиснення голосу, що не має справжньої дихальної підтримки. Основна методологічна помилка полягає в отождествленні вокального та мовленнєвого дихання. У мовленні ключову роль відіграє не вдих, а контрольований, вільний видих – саме він є носієм голосу, забезпечує його плавність, силу й інтонаційну виразність. Мовлення має спиратися на діафрагмально-костальний тип дихання, без зайвого м'язового напруження (Сухорукова, 2020). Напруження ж, яке виникає внаслідок хибного розуміння «опори», призводить до м'язових затисків, зменшення звучності голосу та втрати емоційної виразності. Недостатня увага до пояснення природи мовленнєвого дихання в освітньому процесі зумовлює нездатність студентів оволодіти тривалим і керованим звучанням.

Саме тому в сучасній педагогіці сценічної мови все більше дослідників (Коленко, 2018; Сухорукова, 2020) наголошують на потребі формування дихального механізму, орієнтованого на вільний, природний видих, що активізує голосові ресурси без надмірного фізичного зусилля.

Психофізіологічний аспект сценічного мовлення є невід'ємним складником успішної акторської майстерності, адже якість голосового виразу залежить не тільки від технічної підготовки, а й насамперед від внутрішнього стану актора. Погане мовлення студентів часто пов'язане з глибшими психологічними проблемами – неприйняттям себе, комплексами, страхами та внутрішньою невпевненістю, що є шостою проблемою. Голос і слово народжуються у вільному тілі та вільних думках, тому неможливо потужно оволодіти словом без прийняття свого голосу та впевненості в собі. Викладач сценічної мови має володіти не тільки методикою тренінгу, а й базовими психологічними знаннями для виявлення індивідуальних бар'єрів студентів. Однією з основних причин невпевненого, тихого мовлення є психологічна неготовність до володіння голосом. Самооцінка, внутрішні страхи та затиски суттєво впливають на якість мовлення. Педагог має уважно спостерігати за студентом не тільки під час занять, а й у повсякденному спілкуванні, де часто проявляються справжні труднощі, які під час демонстраційних виступів можуть ховатися або компенсуватися. Для подолання цих бар'єрів доцільно впроваджувати психологічні тренінги, особливо на першому курсі, коли формується професійна особистість майбутнього актора. Такі заняття сприяють внутрішній розкритості та поступовому усуненню блоків, що створює основу для досягнення технічної досконалості мовлення.

Після подолання психологічних бар'єрів і досягнення психофізичної свободи в мовленні наступним важливим етапом професійної підготовки актора є формування високої мовної культури. Вона не обмежується технічною досконалістю, а передбачає усвідомлене ставлення до слова як до інструменту етичного й естетичного самовираження. Саме мовна культура стає віддзеркаленням особистої відповідальності актора перед собою, глядачем і мистецтвом загалом. Варто розглянути цей аспект детальніше. Сьоомою проблемою є те, що сценічне мовлення часто зводиться до дикції та орфоепії, що зводить його до технічного рівня й нівелює цілісність мовленнєвого образу. Такий підхід ігнорує інтонацію, логіко-смыслову побудову фрази, темп, ритм, паузування та очищення мовлення від слів-паразитів. Натомість сценічне мовлення – це не просто правильне вимовляння слів, а вираз думки, емоцій і стану, заснований на мовній культурі й досвіді. Актор має володіти багатим лексиконом, точністю вислову, інтонаційною гнучкістю та мовною чистотою. Завдання педагога – не тільки навчити техніки, а й сформувати в студента здатність осмислено говорити й поважно ставитися до кожного звуку як до носія сенсу й художньої сили (Винар & Мошкіна, 2022). Викладач сценічної мови сам має виступати безумовним зразком мовної культури: бути точним, виразним, чистим у мовленні, уникати мимрення, бурмотіння, зайвих вигуків та пауз-замінників. Доцільно також інтегрувати в курс сценічної мови елементи ораторського мистецтва, оскільки сучасний актор працює не лише в художньому просторі вистави, але й у публічній, комунікативній, соціальній площині. Відтак оволодіння технікою переконливого,

виразного та грамотного мовлення з урахуванням паузування, підтекстуальної гри, комунікативної виразності та емоційного забарвлення є ключовим елементом професійної підготовки актора.

Восьма проблема полягає в тому, що сценічне мовлення не обмежується виключно виступом на сцені. Студенти часто не інтегрують набуті мовленнєві навички у повсякденне життя, що призводить до зниження якості їхнього мовлення поза сценою. Мовлення має становити внутрішній стан особистості, автоматизовану звичку та життєву необхідність, оскільки повсякденне спілкування є основною репетицією, що формує мовленнєву культуру і забезпечує якість звучання на сцені. Викладання сценічної мови має виходити за межі суто технічного опанування дикції та голосу, сприяючи формуванню у студентів глибокої поваги до слова і власного голосового апарату як унікального інструменту самовираження. Любов до слова охоплює не тільки шанування рідної мови, а й увагу до тембру, інтонаційної виразності та естетики звукового оформлення думки. Голос має стати об'єктом щоденної уваги та догляду, подібно до фізичної гігієни чи зовнішнього вигляду, що забезпечує перенесення навичок мовлення в повсякденність. Усвідомлене ставлення до мовлення як до постійного особистого тренажера є важливою метою педагогічного процесу. Уміння якісно озвучувати навіть найпростіші висловлювання має стати настільки ж природним, як і виконання сценічної ролі.

Отже, тільки комплексний підхід, що охоплює методологічну послідовність «тіло – голос – дикція», психологічну розкутість, щоденну практику та мовну культуру, може сформувати професійне сценічне мовлення.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі й систематизації педагогічних, психофізіологічних і мовних аспектів формування сценічного мовлення, що дає змогу запропонувати нову цілісну концепцію навчання. Уперше акцентовано увагу на послідовності розвитку навичок – від тілесної свободи до виразної дикції – з урахуванням психологічних бар'єрів. Запропоновано критичний перегляд традиційних методик, зокрема щодо роботи зі скоромовками та розуміння дихання, що дає змогу уникнути формалізму і сприяє становленню природного, органічного сценічного мовлення, упровадженого в повсякденну мовну практику актора.

Висновки

Сучасне викладання сценічної мови у вищих мистецьких закладах освіти охоплює низку системних проблем, які мають не тільки технічний, а й методологічний, психофізіологічний і культурно-етичний характер.

По-перше, сценічну мову мають розглядати не як набір вправ або підготовку до семестрового показу, а як цілісний процес формування мовної особистості, де голос, інтонація, дихання, культура слова й тілесна свобода – єдине ціле. Формула «тіло – дихання – голос – мовлення» має стати основою щоденної практики, а не винятком. По-друге, психоемоційна свобода мовця виявляється не менш важливою, ніж технічна майстерність. Замовчувані страхи, внутрішні затиски, низька самооцінка студента часто блокують звучання сильніше, ніж будь-який

мовний дефект. Саме тому педагог сценічної мови має володіти не тільки методикою, а й базовими знаннями з психології, уміти бачити не тільки артикуляційні помилки, а й внутрішній стан студента. По-третє, мовна культура актора – це етична і професійна відповідальність, а не лише технічна компетенція. Актор не тільки вимовляє текст, а й демонструє рівень власної мовної культури. Його мовлення має бути прикладом виразності, точності, інтонаційного багатства, вільного від слів-паразитів і звукових «заповнювачів». Нарешті, педагогічна стратегія має змінити фокус: від «яскравого результату тут і зараз» до тривалої системної роботи, яка формує стабільні, вмотивовані мовленнєві навички. Заняття мають відбуватися регулярно, бажано щодня, з тілесно-голосового розігріву, з поступовим переходом до дикційної точності. Лише у такий спосіб мовлення стає не інструментом моментального ефекту, а частиною повсякденного життя актора.

Подальші дослідження доцільно зосередити на експериментальній перевірці ефективності альтернативних підходів до викладання сценічної мови, зокрема тілесно-голосової послідовності тренінгів, психологічної розкутості студентів та інтеграції мовних навичок у повсякденне спілкування. Експериментальний підхід дасть змогу не лише теоретично обґрунтувати запропоновані зміни, а й практично оцінити їхній вплив на формування стійких і якісних мовленнєвих навичок майбутніх акторів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Винар, О., & Мошкіна, О. (2022). Особливості використання просодичних засобів сценічної мови у створенні сценічного образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 92–99. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509>
- Гринчак, Г. С. (2022). Сценічна мова під час роботи над постановкою п'єси в перекладі з англомовного оригіналу. *Мистецтвознавчі записки*, 42, 138–144. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.42.2022.270352>
- Завальський, О. В. (2021). Особливості мовно-голосового тренінгу на старших курсах мистецьких навчальних закладів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 27–28, 56–62. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238790>
- Коленко, А. В. (2018). Формування навичок професійного фонаційного дихання на основі методичних прийомів та комплексної системи вправ у класі сценічної мови. *Освітній дискурс. Гуманітарні науки*, 5, 96–108.
- Коленко, А. В. (2020). Удосконалення фонематичного слуху в системі зовнішньої техніки мовлення акторів. *Освітній дискурс*, 28(11), 82–89. [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.28\(11\)-7](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.28(11)-7)
- Мізяк, В. Д. (2022). Сценічне мовлення як важлива складова професійних навичок у процесі опанування професії актора. *Культура України*, 76, 144–149. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.16>
- Сорока, І., & Голуб, К. (2020). Специфіка техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету*

культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 3(2), 210–220. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219283>

Сухорукова, К. С. (2020). Інтегративні засади освоєння мовно-голосових навичок акторами драматичного театру й кіно. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 43, 141–146. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220236>

Сухорукова, К. С., & Завальський, О. В. (б.д.). *Сценічна мова: силабус навчальної дисципліни*. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. Взято 27 січня 2025 з https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/sczenichna-mova.pdf?utm_source

Houseman, B. (2022). Coherent Breathing, Alternate Nostril Breathing and Breath of Love work. *Barbara Houseman*. <https://barbarahouseman.com/coherent-breathing-alternate-nostril-breathing-and-breath-of-love-work>

REFERENCES

Houseman, B. (2022). Coherent Breathing, Alternate Nostril Breathing and Breath of Love work. *Barbara Houseman*. <https://barbarahouseman.com/coherent-breathing-alternate-nostril-breathing-and-breath-of-love-work> [in English].

Hrynchak, H. S. (2022). Stsenichna mova pid chas roboty nad postanovkoiu piesy v perekladi z anhlo movnoho oryhinalu [Stage Speech Training in Producing English Plays in Ukraine]. *Notes On Art Criticism*, 42, 138–144. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.42.2022.270352> [in Ukrainian].

Kolenko, A. V. (2018). Formuvannia navychok profesiinoho fonatsiinoho dykhannia na osnovi metodychnykh pryimov ta kompleksnoi systemy vprav u klasi stsenichnoi movy [Formation of skills of a professional phonational breathing on the basis of methodical techniques and a complex system of exercises in the class of stage speech]. *Educational discourse. Humanities sciences*, 5, 96–108 [in Ukrainian].

Kolenko, A. V. (2020). Udoshkonalennia fonematychnoho slukhu v systemi zovnishnoi tekhniki movlennia aktoriv [Improvement of phonematic hearing in the system of external speech technique of actors]. *Educational discourse*, 28(11), 82–89. [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.28\(11\)-7](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.28(11)-7) [in Ukrainian].

Miziak, V. D. (2022). Stsenichne movlennia yak vazhlyva skladova profesiinykh navychok u protsesi opanuvannia profesii aktora [Stage speech as a important component of professional skills in mastering the profession of actor]. *Culture of Ukraine*, 76, 144–149. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.16> [in Ukrainian].

Soroka, I., & Holub, K. (2020). Spetsyfika tekhniky stsenichnoho movlennia v aktorskomu mystetstvi pochatku XXI stolittia [Specifics of Stage Speech Technique in the Acting Art of the Beginning of the XXI Century]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 3(2), 210–220. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219283> [in Ukrainian].

Sukhorukova, K. S. (2020). Intehratyvni zasady osvoienntia movno-holosovykh navychok aktoramy dramatychnoho teatru y kino [Integrative principles of speech and voice skills mastering by drama theatre and film actors]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 43, 141–146. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220236> [in Ukrainian].

Sukhorukova, K. S., & Zavalskyi, O. V. (n.d.). *Stsenichna mova: sylabus navchalnoi dystsypliny* [Stage speech: syllabus of the academic discipline]. Kyiv Municipal Academy of Circus and

Performing Arts. Retrieved January 27, 2025, from https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/sczenichna-mova.pdf?utm_source [in Ukrainian].

Vynar, O., & Moshkina, O. (2022). Osoblyvosti vykorystannia prosodychnykh zasobiv stsenichnoi movy u stvorenni stsenichnoho obrazu [Features of Using Stage Speech Prosodic Means in the Stage Character Building]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 92–99. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509> [in Ukrainian].

Zavalskyi, O. V. (2021). Osoblyvosti movno-holosovoho treninhu na starshykh kursakh mystetskykh navchalnykh zakladiv [Specificities of speech-voice training on last years of studying of artistic educational institutions]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 27–28, 56–62. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238790> [in Ukrainian].

Надійшла: 07.07.2025; Прийнято: 05.08.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

**COMPREHENSIVE STAGE SPEECH: PROBLEMS OF FORMING
STABLE SPEECH SKILLS IN ACTOR TRAINING****Vladyslav Bravorichenko***e-mail: 1002vlad@gmail.com; ORCID: 0009-0001-9263-4080**Kyiv Lyceum 'Key School' Limited Liability Company,
Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the study is to identify the main problems in teaching stage speech in higher art education institutions and to develop ways to solve them in order to form a comprehensive system for training future actors. **The research methodology** is based on a systematic approach to the analysis of pedagogical processes in theatre education. The following methods were used: theoretical analysis of existing pedagogical practices; generalisation of pedagogical experience; structural and functional analysis to systematise the identified problems; synthesis to develop comprehensive recommendations; descriptive method to characterise the methodological features of teaching stage speech. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that, for the first time, a comprehensive analysis of the problems of teaching stage speech in higher art education institutions has been carried out through the prism of a systematic approach. Eight interrelated problem areas were identified and grouped into three thematic blocks: methodological and pedagogical errors, psychophysiological characteristics, and linguistic culture. A new understanding of the sequence of speech skill formation based on the principle of 'body – voice – diction' was proposed. The necessity of integrating the psychological component into the process of teaching stage speech is substantiated. The conceptual foundations of a holistic approach to stage speech as a multi-component phenomenon that goes beyond the traditional understanding of diction and orthoepy have been developed. **Conclusions.** Systemic shortcomings in the teaching stage of speech have been identified, which hinder the formation of stable professional skills in future actors. The effectiveness of the educational process depends on the correct methodological sequence, taking into account the psychological characteristics of students, and a comprehensive understanding of the nature of stage speech. The proposed recommendations are aimed at reorienting the pedagogical process from demonstrative and spectacular displays to the practical formation of skills that can be organically integrated into the professional activity of an actor. The implementation of the proposed approaches can significantly improve the quality of actor training and contribute to the development of theatrical art in general.

Keywords: stage speech; teaching methodology; speech breathing; acting skills



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

РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342069

УДК 792.024:687.16"19/20"

Тетяна Бойко

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент;
e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

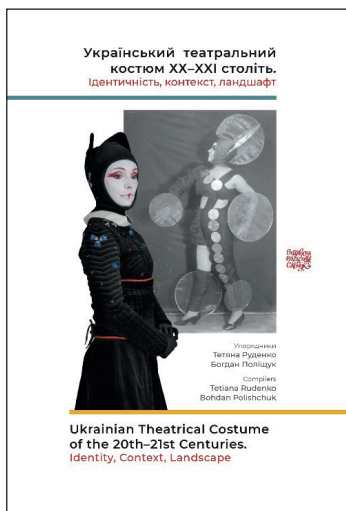
Художня траєкторія українського театрального костюма XX – першої чверті XXI століть

Tetiana Boiko

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Associate Professor;
e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The Artistic Trajectory of Ukrainian Theatre Costume of the Nineteenth – First Quarter of the Twentieth Centuries

189



Руденко, Т., & Поліщук, Б. (Упоряд.). (2024).
*Український театральний костюм XX–XXI ст.
Ідентичність, контекст, ландшафт.* (В. Скрибка,
Є. Скрибка, С. Олексюк, О. Мацюпа, & Г. Листвак,
пер.). Видавець Олександр Савчук

Rudenko, T., & Polishchuk, B. (Comps.). (2024).
*Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI st. Identychnist,
kontekst, landshaft* [Ukrainian Theatrical Costume of the
20 th –21 st Centuries. Identity, Context, Landscape].
(V. Skrybka, Ye. Skrybka, S. Oleksiuk, O. Matsiupa, &
H. Lystvak, Trans.). Publisher Oleksandr Savchuk

Український театральний костюм XX–
XXI століть. Ідентичність, контекст, ландшафт /
Б. Жарінов, Д. Клочко, Т. Руденко, Б. Поліщук ;
упоряд.: Т. Руденко, Б. Поліщук. Львів ; Київ ;
Харків : Видавець Олександр Савчук, 2024. 132 с.

© Тетяна Бойко, 2025

У липні-жовтні 2024 року за підтримки Українського культурного фонду реалізовано міжнародний проєкт «Український театральний костюм XX–XXI століть. Ідентичність, контекст, ландшафт», що пізніше закарбувався на сторінках однойменного науково-популярного видання, яке упорядкували Тетяна Руденко та Богдан Поліщук (2024). Це видання особливо корисне для сучасної театрознавчої царини та вкрай актуальне для розуміння концептосфери українського театрального костюма XX – першої чверті XXI століть. Оскільки вагомих досліджень українського народного костюма та регіональних строїв у вітчизняному мистецтвознавчому полі досить багато, а от феномен вітчизняного театрального костюма донині недостатньо висвітлено. До того ж спрацьовує ще й стереотипне уявлення про театральний костюм як частку сценографічного оформлення, а не самодостатній елемент образної лексики вистави. Тому комплексний підхід упорядників, що сфокусували увагу як на легендарних, так і абсолютно нових театральних костюмах, спонукає до нового осмислення сценічних строїв і біографій їх творців в історичній ретроспекції та в дзеркалі сучасності.

У процесі реалізації проєкту ГО «Галерея сценографії» в партнерстві з Музеєм театального, музичного та кіномистецтва України і Фондом розвитку територіального маркетингу «PLACE ID» (Польща) провели три публічні виставки творів українських художників-сценографів у Києві, Львові та Любліні, презентуючи костюми легендарних театральних постановок XX–XXI століття. Ці виставки мали гучний резонанс у пресі, соціальних мережах та мистецьких інтернет-платформах; їх відвідало чимало зацікавлених фахівців і різночинних поціновувачів театального мистецтва. А для тих, хто не мав змоги відвідати ці події, нині є чудова можливість ознайомитися з проєктом фундаментально й глибоко саме через науково-популярне видання «Український театральний костюм XX–XXI століть. Ідентичність, контекст, ландшафт», що зачаровує детальними поясненнями-конотаціями фахівців та колірними ілюстраціями високої якості. Власне, зміст цього видання дуже чітко структурований і, по суті, відсилає читача-споглядача до цікавої мандрівки островами концептуального театального костюма, який з початку XX століття не тільки став предметом гардероба певної епохи, а й ніс смислове навантаження, ставав візуальним символом акторства й режисури.

Отже, книга складається з трьох частин: частину I присвячено авангардному костюму першої третини XX століття та знаковим роботам сучасних митців-адептів цього напрямку, частину II – футуристичним пошукам сценічної презентації театального вбрання, а частину III – сучасним студентським роботам. Кожній з цих частин передують статті фахівців, де розтлумачено, чому і як той чи той костюм перетворився на презентацію художника-творця, вистави, епохи тощо. Наприклад, стаття головної зберігачки Театального музею в Києві Тетяни Руденко (2024) під назвою «Авангардний театральний костюм: знак, функція, послання» знайомить читача з процесами сценічної реалізації авангардного театального костюма першої третини XX століття. Науковиця пов'язує ці моменти з мистецькою діяльністю Леся Курбаса та його образною інтелектуальною режисерською лексикою, конструкти якої й відбилися в концептуальній твор-

чості театральних художників Анатолія Петрицького та Вадима Меллера. Вони обидва були як сценографами, так і творцями театральних убрань, що своєю чергою стали символами тієї буремної епохи та піднесеного націєтворення. Дослідниця через призму важливих біографічних епізодів цих митців розтлумачує: їх освіта, досвід та специфіка творчості були співмірні стрімким, подекуди трагічним соціокультурним перетворенням, що вимагали нової сценічної динаміки та самодостатності театального костюма. Зокрема, Тетяна Руденко (2024) наголошує:

На перший погляд, саме явище театального костюма є надзвичайно простим, оскільки на театральне вбрання покладають дві фундаментальні функції: засіб перевтілення актора та ідентифікацію персонажа. Цим можна вдовольнитися лише за умови примітивного погляду на сам театр як на джерело розваги, проте в українських реаліях його суспільно-політична функція переважала. (с. 10)

Цей меседж червоною ниткою проходить крізь першу частину книги, де мовиться про експерименти з костюмом, дослідницький хист та перманентне звернення до національних підвалин А. Петрицького й В. Меллера в царині драматичного та музичного театру. Саме цю тезу органічно розвинули спостереження та умовиводи мистецтвознавиці Діани Ключко (2024), яка простежила рецепції авангардного костюма в сучасній театральній практиці. Її стаття «Ескіз театального костюма як самодостатній твір мистецтва» переводить погляд читача на постать Олександри Екстер, її емансиповані сенси, покладені у створення театального костюма, та зв'язок мисткині з іншими видатними художниками. Особливим чином Діана Ключко віднаходить паростки авангардного мистецтва у творчості художників радянської доби та сучасних творців театального костюма. Відтак читач може уважно роздивитися ескізи Алли Горської до вистави за Кулішевою комедією «Отак загинув Гуска» (1962–1963) та насолодитися ескізами костюмів Євгена Лисика до балету А. Хачатуряна «Спартак» (1965) або ескізами талановитих сучасників: Людмили Нагорної, Наталі Ридванецької, Олени Поліщук та інших. Отже, геометризація сценічних строїв, карикатуризація тілесності та звернення до прадавньої символіки й народницьких мотивів стали неодмінними ознаками форм, фактури та колористики сучасного театального костюма авангардного спрямування.

Змістове й ілюстративне наповнення частини II порушує перед читачами абсолютно несподівані питання щодо функціоналу сучасного театального костюма. Чи можливо через театральний костюм спрогнозувати майбутнє? Чому багато митців бачать майбутнє як постапокаліптичне? Таке, що покликане покарати людство за війни, екологічні катастрофи й споживацтво. Саме ці важливі теми й зачіпає у статті «Образи постапокаліпсису у польських та українських сценографічних реалізаціях» польська дослідниця театру Барбара Жарінов (2024). На прикладі сучасних резонансних польських вистав театрознавиця розповідає про сценічні елементи гриму, реквізиту та косметики, що доповнюють театральні костюми багатьох героїв і мають кожен своє кон-

кретне смислове поле. Наприклад, вистава «(A)pollonia» знаного польського режисера Кшиштофа Варліковського сублімувала в собі тексти драматургів античності та сучасних авторів, але у виставі немає давньогрецьких плащів і лаврових вінків. Навпаки, усі костюми дуже сучасні, прості й уніфіковані. Лише штрихи червоної помади на обличчі акторок, їх одязі або елементах декорацій говорять про невпинність боротьби за владу, порожні амбіції тиранів, що породжують руїни та потоки крові. Звичайно, розповіді про польські театральні костюми підкріплено фотокартками з вистав, що дає можливість читачеві краще зрозуміти зарубіжний контекст. Цікавим моментом є те, що польська дослідниця подивилася й українські вистави: «Пер Гюнт» Івана Уривського, «Косачку» Юлії Лопати, «Dance Macabre. Безсмертний танок» Богдана Поліщука. Її висновки про ці вистави суголосні з проблемами війни, яку Росія веде з Україною вже три роки поспіль. На думку дослідниці, не випадково в перелічених виставах багато саме жіночих образів, бо жінка в Україні вимушено стала справжньою захисницею, а театр своєю чергою – не тільки храмом мистецтва, а й могутнім bastіоном.

Тему футуризму й інопланетних персонажів продовжено в статті «Покажи свого марсіянина, і я скажу хто ти, або театральний костюм в контексті футуристичних візій» художника Богдана Поліщука (2024). Власне, пан Богдан акцентує на запотребованості наукової фантастики XX століття та епізодів її реалізації в царині українського театального костюма. Репрезентативним прикладом такого вбрання може бути карикатурний костюм Марсіянина з вистави «Вій» (1925), який виконав А. Петрицький, або збережений нині костюм космонавта Ярослава з вистави 1960 року «Фауст і смерть», що зробив видатний художник Мирон Кипріян. Костюм Ярослава, з одного боку, фантазійний, з іншого – цілком наближений до стереотипних костюмів космонавтів кінця XX століття. Він філігранно виконаний за формою і колірною гамою й значною мірою став передвісником схожих персонажів вже нашої цифрової доби. У цьому ж контексті Богдан Поліщук звертає увагу й на костюми Ганни Іпат'євої до українсько-британського балету «System AI» (2021). Цікаво те, що мисткиня спромоглася зробити костюм штучного інтелекту: «Основним виразним засобом у її рішенні є декор, виконаний у техніці аплікації. Він водночас є і фактурою, і абстрактним орнаментом, що безперечно створює асоціації з характерним малюнком і структурою мікросхем та плоских шлейфів-кабелів» (Поліщук, 2024, с. 75). Сам Богдан Поліщук 2019 року так само мав досвід створення футуристичного костюма у виставі «Android. Номер на твоїй спині» за п'єсою Галини Листвак. За сюжетом вистави дівчину Андроїд Мур замовив собі один добродій як робота-помічницю. Ким саме виявилася ця дівчина у фіналі вистави? Сподіваємося, читач дізнається самотужки, а головне, роздивиться цей унікальний оксамитовий костюм, який максимально «олюднено» й позбавлено звичної металевої технологічності (рис. 1). Зокрема, Богдан Поліщук детально розповідає про перебіг створення цього костюма та всілякі стилістичні деталі, що утворюють ядро його концепту. Саме костюм Андроїда Мур можна побачити на обкладинці цієї книги як данину сучасним тенденціям та варіаціям мультинаціонального стилю. Адже на завершення статті Богдан Поліщук (2024) наголошує:

Поява живого художнього образу є результатом справжнього симбіозу між костюмом і актором, перформером чи танцівником. Саме цей образ бачить перед собою глядач. Театральний костюм є частиною перформансу чи вистави, але його також можна розглядати як самодостатній твір образотворчого мистецтва, втілений у графічному ескізі або презентований як артоб'єкт у галереї на манекені чи на живій моделі на показі. (с. 79)



Рис. 1. Андроїд Мур (на фото Л. Шелоумова). Вистава «Android. Номер на твоїй спині»
Г. Листвак. Український малий драматичний театр (Київ, 2019), реж. і худ. костюмів Б. Поліщук,
фотограф Б. Пошивайло (Руденко & Поліщук, 2024, с. 110)

По суті, весь арсенал зібраних театральних костюмів у частині II цієї книги як-раз і презентовано в ескізах, на манекенах, на живих акторах під час виконання ролей. Тут можемо побачити фото сценічних убрань як початку ХХ століття, так і абсолютно нових, тих, які створено нещодавно та які багато глядачів бачили саме під час перегляду вистав поточного репертуару. Наприклад, цікаво побачити саме ескізи костюмів Даниїли Колот до запотребуваних нині вистав Давида Петросяна «Земля» О. Кобилянської (рис. 2) та «Отелло» В. Шекспіра (рис. 3). Або ж ескізи Олега Татарінова до вистави Ігоря Матієва «П'ять пісень Полісся» за п'єсою Л. Тимошенко. Загалом у книзі можна довго роздивлятися ескізи та виконані за ними роботи; ґрунт для порівнянь – благодатний. Імена, відомі у своїй галузі, – Л. Нагорна, І. Кульчицька, Л. Душина, Ю. Заулична, О. Татарінов, О. Поліщук та інші. Деякі з них – учні Даниїла Лідера. І цим багато що сказано. Адже в українському театрі абсолютно очевидне творче спадкоємництво, яке й скеровує націєцентричні вектори сучасної художньої школи. На думку дослідниці Ольги Островерх (2004): «У сучасному українському театрі поняття "учень Лідера" складає абсолютно особливий

феномен. В театрі й поза ним, всі, хто в різні роки по-справжньому вчився в нього, володіють спільною, як печатка приналежності до таємного ордену, рисою – заго-стреною індивідуальністю та самостійністю мислення» (с. 11).



Рис. 2. Ескіз костюма Даниїли Колот до вистави «Земля» за О. Кобилянською. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької (Львів, 2023); реж. Д. Петросян; комп'ютерна графіка (Руденко & Поліщук, 2024, с. 114)



Рис. 3. Ескіз костюма Даниїли Колот до вистави «Отелло» В. Шекспіра. Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки (Київ, 2024); реж. Д. Петросян, комп'ютерна графіка (Руденко & Поліщук, 2024, с. 112)

На сучасному етапі серед художників, які створюють театральні костюми, зросла плеяда тих, хто навчається в колишніх учнів Д. Лідера, а нині видатних майстрів, і таким чином продовжує родовід національної школи сценографії. У цьому контексті не випадково завершують ескізний фонд цієї книги саме студентські роботи Василяни Бежеряну, Анни Машковської, Марії Чорношкур (Зайцевої), Катерини Марченко, Катерини Тищенко. З цих робіт стає зрозуміло, що креативність, різноманіття матеріалів та стилістичні орієнтири в них високого ґатунку. І дуже хотілося б, щоб аванс довіри, що полягає в приєднанні їхніх імен до найкращих творців українського театрального костюма, виправдовувався в майбутніх успішних сценічних утіленнях своїх ескізів.

Отже, вихід цієї книги на широкого читача відбувся завдяки чималій творчій команді: упорядникам Т. Руденко та Б. Поліщук, дизайнерці О. Поліщук, літредакторці Г. Листвак, науковій редакторці О. Стаднік. Окремим рядком варто зазначити, що книга двомовна: усі тексти подано українською та англійською мовою (перекладачі: В. та Є. Скибки, С. Олексюк, О. Мацюпа, Г. Листвак). Ця опція розширює коло реципієнтів видання, оскільки воно може бути поширене в різноманітних представництвах України за кордоном задля популяризації вітчизняного сценічного мистецтва. Варто звернути увагу й на те, що видання вийшло друком за допомогою видавця з Харкова Олександра Савчука, підприємство якого «Видавець Олександр Савчук» спеціалізується на виданні книжок саме мистецького спрямування. Видавець нині ставить гриф «видано під час війни» на всі книги, які в нинішні важкі часи виходять для культури та заради культури. А запропонована читачеві книжка «Український театральний костюм XX–XXI століть. Ідентичність, контекст, ландшафт» має всі шанси зайняти гідне місце на «високих полицях» фахівців зі сценографії та широкого кола читачів, поціновувачів театрального мистецтва.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Жарінов, Б. (2024). Образи постапокаліпсису у польських та українських сценографічних реалізаціях. В Т. Руденко & Б. Поліщук (Упоряд.), *Український театральний костюм XX–XXI ст. Ідентичність, контекст, ландшафт* (В. Скрибка, Є. Скрибка, С. Олексюк, О. Мацюпа, & Г. Листвак, пер.; с. 60–70). Видавець Олександр Савчук.
- Клочко, Д. (2024). Ескіз театрального костюма як самодостатній твір мистецтва. В Т. Руденко & Б. Поліщук (Упоряд.), *Український театральний костюм XX–XXI ст. Ідентичність, контекст, ландшафт* (В. Скрибка, Є. Скрибка, С. Олексюк, О. Мацюпа, & Г. Листвак, пер.; с. 18–26). Видавець Олександр Савчук.
- Островерх, О. (2004). Нескінченна вистава Данііла Лідера. В О. Островерх (Упоряд.), *Данііл Лідер: Театр для себе* (с. 8–11). Факт.
- Поліщук, Б. (2024). Покажи свого марсіянина, і я скажу хто ти, або театральний костюм в контексті футуристичних візій. В Т. Руденко & Б. Поліщук (Упоряд.), *Український театральний костюм XX–XXI ст. Ідентичність, контекст, ландшафт* (В. Скрибка, Є. Скрибка, С. Олексюк, О. Мацюпа, & Г. Листвак, пер.; с. 71–79). Видавець Олександр Савчук.
- Руденко, Т. (2024). Авангардний театральний костюм: знак, функція, послання. В Т. Руденко & Б. Поліщук (Упоряд.), *Український театральний костюм XX–XXI ст.*

Ідентичність, контекст, ландшафт (В. Скрибка, Є. Скрибка, С. Олексюк, О. Мацюпа, & Г. Листвак, пер.; с. 10–17). Видавець Олександр Савчук.

Руденко, Т., & Поліщук, Б. (Упоряд.). (2024). *Український театральний костюм XX–XXI ст. Ідентичність, контекст, ландшафт* (В. Скрибка, Є. Скрибка, С. Олексюк, О. Мацюпа, & Г. Листвак, пер.). Видавець Олександр Савчук. https://ddf11cf1-eb24-4bca-9f4b-9eeee12d7184.usrfiles.com/ugd/ddf11c_cf3db114e4a4433d878597da7378b5e6.pdf

REFERENCES

- Klochko, D. (2024). *Eskiz teatralnoho kostiума yak samodostatnii tvir mystetstva* [A Sketch of a Theater Costume as a Self-Sufficient Work of Art]. In T. Rudenko & B. Polishchuk (Comps.), *Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI st. Identychnist, kontekst, landshaft* [Ukrainian Theatrical Costume of the 20 th –21 st Centuries. Identity, Context, Landscape] (V. Skrybka, Ye. Skrybka, S. Oleksiuk, O. Matsiupa, & H. Lystvak, Trans.; pp. 18–26). Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Ostroverkh, O. (2004). *Neskinchenna vystava Daniila Lidera* [The endless performance of Daniel Leader]. In O. Ostroverkh (Comp.), *Daniil Lider: Teatr dlia sebe* [Daniel Leader: A theater for himself] (pp. 8–11). Fakt [in Ukrainian].
- Polishchuk, B. (2024). *Pokazhy svoho marsiiannya, i ya skazhu khto ty, abo teatralnyi kostium v konteksti futurystychnykh vizii* [Show Me Your Martian and I'll Tell You Who You Are, or A Theatrical Costume in the Context of Futuristic Visions]. In T. Rudenko & B. Polishchuk (Comps.), *Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI st. Identychnist, kontekst, landshaft* [Ukrainian Theatrical Costume of the 20 th –21 st Centuries. Identity, Context, Landscape] (V. Skrybka, Ye. Skrybka, S. Oleksiuk, O. Matsiupa, & H. Lystvak, Trans.; pp. 71–79). Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Rudenko, T. (2024). *Avanhardnyi teatralnyi kostium: znak, funktsiia, poslannia* [Avant-garde Theater Costume: Sign, Function and Message]. In T. Rudenko & B. Polishchuk (Comps.), *Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI st. Identychnist, kontekst, landshaft* [Ukrainian Theatrical Costume of the 20 th –21 st Centuries. Identity, Context, Landscape] (V. Skrybka, Ye. Skrybka, S. Oleksiuk, O. Matsiupa, & H. Lystvak, Trans.; pp. 10–17). Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Rudenko, T., & Polishchuk, B. (Comps.). (2024). *Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI st. Identychnist, kontekst, landshaft* [Ukrainian Theatrical Costume of the 20 th –21 st Centuries. Identity, Context, Landscape] (V. Skrybka, Ye. Skrybka, S. Oleksiuk, O. Matsiupa, & H. Lystvak, Trans.). Publisher Oleksandr Savchuk. https://ddf11cf1-eb24-4bca-9f4b-9eeee12d7184.usrfiles.com/ugd/ddf11c_cf3db114e4a4433d878597da7378b5e6.pdf [in Ukrainian].
- Zharinov, B. (2024). *Obrazy postapokalipsysu u polskykh ta ukrainskykh stsenohrafichnykh realizatsiiakh* [Images of Post-Apocalypse in Polish and Ukrainian Scenographic Creations]. In T. Rudenko & B. Polishchuk (Comps.), *Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI st. Identychnist, kontekst, landshaft* [Ukrainian Theatrical Costume of the 20 th –21 st Centuries. Identity, Context, Landscape] (V. Skrybka, Ye. Skrybka, S. Oleksiuk, O. Matsiupa, & H. Lystvak, Trans.; pp. 60–70). Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].

Надійшла: 03.06.2025; Прийнято: 30.06.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025



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

РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342070

УДК 792.01(477)"20"

Олександр Клековкін

*доктор мистецтвознавства, професор;**академік Національної академії мистецтв України**e-mail: olehander@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3481-2790**Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна***Історіософія українського театру
XXI століття**

Olexandr Klekovkin

*Doctor of Art Studies, Professor;**Academician of the National Academy of Arts of Ukraine**e-mail: olehander@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3481-2790**Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine***Historiosophy of the 21st Century
Ukrainian Theatre**

Корнієнко Н. Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів). Київ : Дух і Літера, 2025. 464 с.

Корнієнко, Н. (2025). *Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів)*. Дух і Літера.

Korniienko, N. (2025). *Teatr maibutnoho – traiektoriia kvantu. Poriadok, vidkrytyi dlia vypadkovosti (teatroznavstvo inshykh vymiriv)* [The Theater of the Future – the Trajectory of the Quantum. Order Open to Chance (Theater Studies of Other Dimensions)]. Dukh i Litera.

© Олександр Клековкін, 2025

Анотація

У монографії Неллі Корнієнко узагальнено, доповнено та розширено концепцію *іншого*, *нелінійного*, *квантового*, *синергійного* театрознавства або *театрознавства майбутнього*, що базується на уявленні про наявність кількох поверхів – *цокольного* (класичне театрознавство), *горішнього* (*іншого*, *нелінійного театрознавства*) і проміжних форм. Основні ознаки *іншого* театрознавства у концепції авторки – узгодження стратегій театрознавчих досліджень із сучасними уявленнями про світ, сформованими природничими науками, а також імплементація їхніх методів у практику театрознавства.

Цей текст друкується у рубриці рецензій лише тому, що в жанровій номенклатурі наукових оглядів, роздумів про книгу і діалогів з її автором іншої назви немає.

Насправді це не рецензія, це мислений діалог з авторкою праці, а частково, можливо, і *переклад* її нової книги власною мовою в межах обсягу, передбаченого рубрикою, її правилами й традиціями.

Наважившись на «*переклад*» праці Неллі Корнієнко мовою співрозмовника з *іншого*, лівого берега, автор усвідомлював проблему – відмінність власного світосприйняття, підтвердженням чого були дискусії, у яких, перебуваючи на різних берегах і розуміючи, що між ними тече спільна ріка, співрозмовники намагалися знайти точки перетину, спільну мову та повернути одне одного у свою *віру*. Вода у тій річці не була прозорою і змушувала замислюватися про те, що буде і з нею, і з усією навколишньою екологією завтра. Усвідомлення спільної проблеми розширювало територію згоди й мінімізувало розбіжності.

Тому ця умовна рецензія не тільки про саму книжку, а й (непомітним тлом) про розмови з її авторкою. Це також спроба лінійної розповіді про працю, предмет якої – нелінійний. На цей «*переклад*» автор наважився здебільшого через те, що, крім відмінностей, які неодноразово були предметом хоч і нечисленних, а все ж енергійних дискусій (що *нагадувало дует вірянина з атеїстом у лагідному Canto Ostinato*), побачив і спільне, і те, що спонукало його вийти за межі власних кордонів. На цих двох аспектах – *спільне і подолання кордонів* – і зосередив увагу. Спільного виявилось набагато більше, ніж здавалося на початку – увага до питань методології, до фахового словника (Неллі Миколаївна говорить про *глосарій*, *множинність і одночасся*, тоді як автор цих рядків – про *лексику*, *горизонтальний вимір* (Клековкін, 2023), *симультанність* (Клековкін, 2015) і т. ін.).

Упродовж кількох десятиліть (у численних статтях, виступах на конференціях, книжках) Неллі Миколаївна Корнієнко послідовно розвиває свою концепцію, а саме доповнює, варіює, скорочує, уточнює, дописує, переписує, одне слово, удосконалює, намагається зробити якомога *переконливішою* і, головне, *заразливішою*. Тому предметом аналізу має бути не тільки книга, представлена в попередніх дослідженнях, а й розвинена та вдосконалена у цій праці концепція *театру і театрознавства майбутнього*.

Читачеві, який ігнорує або неуважно читає передмови, структура цієї праці може видатися дивною, адже окремі її фрагменти, інколи значні за обсягом, повторюються; однак авторка попередила (Корнієнко, 2025) про те, що:

На цих сторінках читач зустрине фрагменти з моїх інших робіт ..., повторюваність відповідних цитат – тут свідоме і неминуче рішення ..., фрагменти-цитати-повтори не несуть лінійної інформації – вони одночасно належать кільком синхронізованим ресурсам, адже інколи доводиться говорити про одні і ті самі феномени, досліджуючи їх з різних точок нелінійних просторів. (с. 5)

І справді, читач і сам у цьому переконується: один і той самий опис під різним кутом зору, в іншому контексті сприймається інакше, бо в ньому акцентується інше (згадаймо «Merda d'artista» П'єро Мандзоні у музеї або банан, придбаний на продовольчому ринку й авторизований Мауріціо Каттелана під назвою «Comedian»; контекст визначає все: і значення, і вартість і таке інше).

Цю книжку важко сприймати крізь призму практики репертуарного театру та сформованої театральної свідомості: їй чинитиме опір і досвід багатьох бачених вистав, і особливо театральна освіта. Однак праця стає набагато зрозумілішою в контексті головної події останнього десятиліття – війни. І хоч авторка писала, переписувала, дописувала і самоцитувала цю працю довго, упродовж кількох десятиліть, однак видрукували її 2025 року, коли імовірно і неймовірно, зокрема подвиги наших захисників на фронті та побиття їх, що скоїли підлітки в цивільному житті, загострення національної самосвідомості та «дефіцит потреби в українському» (Корнієнко, 2025, с. 180), криза європейської мрії і ще багато чого іншого, сплелось в незбагненній абсурдній трагічній ризомі, для розплутування якої засоби лінійного мислення вже непридатні.

Головну ідею цієї концепції сформульовано кілька десятиліть тому, зокрема в одній з праць, видрукованих на початку ХХІ століття (Корнієнко, 2000). Це за-клик до:

... переосмислення багатьох категорій, зокрема, мистецтво- та театрознавства. Адже поняття процесу, простору, часу, підсвідомого, раціонального, ілюзії, реального, Я, енергії тощо – є структурними поняттями і «гештальтами» цих сфер знання, а категорії «ймовірнісного», «непередбачуваного» ірраціонального, інтуїтивного, на яких базуються всі творчі системи – одержує додатковий ґрунт коректності. (с. 8)

Епіграфом до нової праці обрано слова Гете: «Найкраще щастя мислячої людини – пізнати те, що можна пізнати, і спокійно шанувати те, чого пізнати не можна» (Корнієнко, 2025, с.11). Приблизно те саме, але набагато енергійніше, з викликом, було кинуте Вітгенштайном (1995), про якого ще доведеться згадати: «Все, що взагалі можна висловити, можна висловити ясно, а про те, про що не можна говорити, треба мовчати» (с. 22).

Слова Гете в епіграфі обрано немов для того, щоб нелінійним сюжетом цієї праці спростувати і шукати «щастя мислячої людини» в іншому – там, де (принаймні з погляду «традиційного театрознавства») досі здебільшого «спокійно шанували».

Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025) першою в Україні стала калатати у дзвони з приводу проблеми, яку вона м'яко називає методологічною «розгубленістю»

(с. 8) театрознавства, хоча насправді, якщо позбутися надлишкової делікатності й називати речі своїми іменами, йдеться не про розгубленість, а про *підміну* впродовж майже століття театрознавчої методології різноманітними симулякрами, адже «українське театрознавство, за винятком буквально кількох персоналій, продовжувало *ігнорувати запити і виклики часу*» (с. 3). Свідченням *ігнорування*, про яке пише Неллі Миколаївна, є, на думку автора, *тотальна відсутність методологічного дискурсу*, заблокованого владою ще у 1930-х роках, але й досі, за інерцією самого театрознавства, нерозблокованого. Водночас Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025) звертає увагу на «приховану, але від того не менш болісну полеміку в українському театрознавстві» (с. 7) саме стосовно найголовнішого питання – *методології*, адже «наука очевидно починається з того, що одержало назву *методу*, який є ключем до розпаковування смислів світового континуума текстів культури» (с. 8).

Спостереження про «*прихований характер*» цієї полеміки видається дуже точним, а тому ще драматичнішим, адже з цього виходить, що найголовніші питання театрознавства (методологія, предмет діяльності тощо) з якихось причин (етичних, адміністративних, комерційних або інших) замовчують, ігнорують, оминають, приховують. Плоди своєї мовчазної змови та методологічної розпусти театрознавство пожинає вже сьогодні. Закликаючи подолати цю «розгубленість», Неллі Миколаївна починає з базових понять і, хоч і не акцентує, пропонує розрізняти *типи або види театрознавства*, кордони між якими дуже хиткі.

На «*цокольному поверсі*» (Корнієнко, 2025, с. 7) розташувалося «*класичне театрознавство*» (с. 219) (очевидно, *йдеться про позитивізм і культурно-історичну школу*), до якого Неллі Миколаївна ставить співчутливо, що видно з апеляції до сформованої саме класичним театрознавством *критики джерел*, коли згадує (Корнієнко, 2025):

Завжди з пересторогою ставилась до понять «документ», «архів», «джерело». Маючи достатньо великий досвід роботи з «документом» в «архівах», ми не раз з'ясовували для себе, як саме за рахунок «чистого документу» робились свідомі чи несвідомі маніпуляції ... М'яко кажучи, інфантильною можна назвати позицію тих істориків, які підступно-довірливо продовжують ставитись до того, що нині називається документом. (с. 73)

Поверхом вище стоїть *критичне, інше або пошукове театрознавство* – «частину сучасного театрознавства, переважно пошукову, можна тимчасово віднести до *критичного* (або *іншого*) театрознавства, яке ставить ці проблеми і намагається їх вирішувати» (Корнієнко, 2025, с. 210). Це театрознавство, яке автор цих рядків у своїй системі виміру трактує, за аналогією з медициною, як *доказове театрознавство* або, порівнюючи з математикою, як *перший клас, арифметику*, без якої до вищих рівнів, отже, і до розуміння сьогоdnішнього мистецтва й справді не дістатися.

На найвищих поверхах методологічного хмарочосу, керуючись «багатоступінчастим принципом» (Корнієнко, 2025, с. 5) і піднімаючись все вище й вище,

розташовано або принаймні заброньовано місце, де має розташуватися розумне (с. 14), сучасне (с. 132), інше (с. 152), синергійне (с. 162), нелінійне, квантове (с. 208), новітнє (с. 210) театрознавство.

Пріоритетом квантового, нелінійного, розумного театрознавства, яке базується або принаймні мусить базуватися на «постнекласичній методології» (Корнієнко, 2025, с. 80), мусять бути «фундаментальні закони»:

... художні матерії, не забезпечені, сказати б, своїми кореневими системами – законами, не є, якщо хочете, «дійсними», «істинними». Вони не промовляють автентичними смислами. Таке театрознавство має справу з імітаціями, симулякрами, а ще точніше і коректніше – будучи неспроможним побачити систему комплексно, а не лише з точки зору верхньої частини айсберга, – їх породжує і ... вносить – не може не вносити – в дослідницьке поле *баласт і ентропію*. Інакше – наукові глюки. Воно неспроможне бути гідним партнером суттєво зміненому, новітньому театру. (с. 210)

Такі уявлення про завдання театрознавства збігаються і з очікуваннями самих практиків театру: «закони» Леся Курбаса або міркування Мейерхольда (Клековкін, 2014) про те, що «перше завдання так званого театрознавства – встановлення єдності термінології й формування азбучних істин» (с. 97). Тільки за такої умови воно може називатися наукою.

Ні в сих ні в тих десь між поверхами бігають або ганяють на ліфті колядники-безхатченки або, як їх називає Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025), «дослідники-традиціоналісти» (с. 106), які сповідують принципи «наративного неповороткого театрознавства» (с. 411), заякореного (у кращому разі) на «традиційному логоцентризмі» (с. 142). Це театрознавство, яке віддає перевагу «традиційному, класичному режисеру і драматургу» (с. 271), «традиційній семіосфері» (с. 310), «традиційній психологічній моделі театру» (с. 324). Воно базується на системі традиційних жанрів театральної журналістики і запитань, відповіді на які сьогодні вже нікого не цікавлять (та й раніше, мабуть, не багатьох цікавили); тільки раніше це були відповіді на питання: «впорався чи не впорався» з роллю актор, «повністю розкрив чи не повністю розкрив тему» режисер, а сьогодні на такі: наскільки «потужна» та чи та вистава, роль, мистецька постать. Інколи для характеристики цієї сфери Неллі Миколаївна вживає словосполучення «описово-емпіричне театрознавство» (с. 397), прийоми якого, за спостереженням автора, базуються на принципі «на городі бузина».

Звісно, Неллі Миколаївна про таку вертепну скриню не писала, вона утворила-ся в уяві автора у процесі читання самої праці. Перший поверх цієї роботи, як водиться, за міцними металевими решітками; на другому є балкон, а з горішнього, коли безхмарна погода, можна побачити навіть Європу.

Опис цієї будівлі розпочинається, без зайвих слів, у першому параграфі «Театрознавство: інше мовлення» (Корнієнко, 2025) присвяченому синдрому традиційного театрознавства, ознаками якого є:

– «неадекватність самого поняття "театрознавство", де "знавство-знання" не відповідає логіці дослідження предмету під назвою "театр"» (с. 11);

- емпіризм і «акинізм» («від акин – “що бачу, те співаю”») (с.11);
- відсутність методу і теорії, «експлуатація довільної смакової “аксіології”», «етика “остаточної істини”» тощо (с. 13);
- «радше журналістика, що видає себе за критику» (с. 12), а та своєю чергою претендує на статус театрознавства;
- «тотальна неточність глосарію» (с. 11); «маніпулює термінами, залишаючись в межах смакових категорій, намагаючись утримати за ними хоч якусь чуттєву конкретність» (с. 62); зрештою, це й висуває вимогу «наведення порядку в мові театрознавства і театральної аналітики, визначення їхнього сучасного узусу, кодифікація правил», що й «надасть можливість “не переплутати” професійність і відвертий дилетантизм та претензії на новизну» (і практично, і теоретично) (с. 361).

Самій Неллі Миколаївні важко дорікнути у термінологічній неточності, навпаки, вона дуже чутливо ставиться до «мерехтіння» термінів і акцентує відмінності між термінами там, де помічати їх не заведено. А розрізняючи, дуже часто дає влучні яскраві характеристики художнім явищам, як у цьому разі (Корнієнко, 2025):

Кітч стоїть «навитяжку» перед високою культурою ... Йому забракло свободи. Він – продукт погляду на культуру знизу, з глибокого низу – на виріст, для якого верх, гора – дух – онтологічно не відчутні, короткозоро розмиті, не вгадувані. Це версія “низу” щодо образливої для нього висоти. (с. 232)

Іншим разом звертає увагу на те, що «Вистави Жолдака (“Не боюся сірого вовка”, “Кармен”, “Ідіот”) – це своєрідні “роздуми”, “сни” попкультури з приводу культури класичної» (Корнієнко, 2025, с. 86), «культура “швидкого реагування”» (с. 136) та ін.

Поверхи театрознавства та діалог між ними визначають один з важливих, але не єдиний, популярний і справді актуальний сюжет цієї праці – *інституційну критику (Institutional critique)* – критику театру і, головним чином, театрознавства як інституції.

Притаманне будь-якій науці завдання «відкриття фундаментальних законів» висуває на перше місце проблему методу (Корнієнко, 2025, с. 12), який базується або принаймні мусить базуватися на «Культурі Запитань» (с. 8). Звісно, нових запитань, які кожен час висуває перед наукою, змінюючи її принципи, підходи й навіть саме предметне поле. Характер цих запитань залежить від функцій, за виконання яких бере на себе відповідальність якась галузь. Серед функцій театру Неллі Миколаївна виокремлює найголовніші: «діагностичну, прогностичну, страховку, провокації креативу тощо» (с. 107). Театрознавству, як складнику театральної культури, також притаманні або принаймні мусять бути притаманні ці функції, для реалізації яких і потрібен метод. Тут постають питання і про *соціальний капітал* театрознавства, і про накопичені теорії, концепції, закони, парадигми (якщо не брати до уваги авторських концепцій режисерів). Чи можна до них застосовувати попперівську фальсифікацію? На публіцистичному рівні, як суміш несумісних соціологічних, філософських та естетичних ідей, – так, але в кращому

разі це адаптація запозичених ідей, аніж власний капітал. І це не лише українська ситуація. Але можливо, у цьому й полягає особливість і навіть сила театрознавства, що воно не має та *не може мати* власних наукових теорій і законів?

Де шукати відповіді на поставлене питання *про метод сучасного театрознавства і про його можливості*?

Для кращого розуміння і характеру цих відповідей, і жанрової природи цієї праці варто звернути увагу на те, що серед рецензентів цього видання були не тільки мистецтвознавці, а й відомі філософи, що бувало й раніше, і навіть фізики, що зовсім незвично. І не випадково, адже інше театрознавство – *на межі природничих, точних і гуманітарних наук* або принаймні з урахуванням їхніх здобутків. Це є знаком прагнення зрушити не лише театрознавство, але й кілька взаємопов'язаних рядів уявлень *про світ, культуру, місце театру і театрознавства в новому світі*, ознаки якого сформульовано з опорою як на ідеї сучасних філософів, методологів, так і на відкриття природничих наук.

І дійсно, якщо квантову природу світу, у якому живемо, уже визнано, то чи може театр залишатися у світі класичної фізики, чи може театр доби постнекласичної науки експлуатувати вироблені попередніми століттями форми – *отже, способи опису і взаємодії з буттям*? Адже «сучасні критика і театрознавство у своїй переважній більшості намагаються описувати принципово новий феномен, що виник в останнє десяти-двадцятиліття ХХ ст., *“вичерпаною” мовою*» (Корнієнко, 2025, с. 187). *Тобто мовою, що не виділяє предмет, а лише направляє алузії до старого, уже минулого театрального досвіду.*

Найперше, що впадає в око «традиційному театрознавцеві» – зміна пріоритетів у формуванні театрознавчої бібліотеки, *отже, кола авторів, з якими спілкується і на яких посилається* Неллі Миколаївна. Годі шукати серед них класиків театрознавства (хіба що Ганс Тіс Леманн, Річард Шехнер і ще кілька). Головним чином, тут представлені філософи, методологи науки, представники природничих і точних наук (далі, керуючись власними пріоритетами, назвемо лише найулюбленіших з них: Жорж Баландье, Людвиг Вітгенштайн, Ірвінг Гофман, Маршал Маклюєн, Річард Рорті, Питирим Сорокін, Пол Фейєрабенд і ще низка інших, без діалогу з якими осмислене буття в сьогодиньшому світі неможливе (хоча й зрозуміло, що погляди цих авторів не в усьому збігаються або навіть навпаки – збігаються лише в чомусь і лише частково; наприклад, той самий Баландье, фундатор хаології, написав дуже жорстко структуровану «Політичну антропологію» і т. ін.). Саме вони, ці автори, допомагають створити на сторінках праці вербальну модель сьогодиньшого світу – нелінійного, квантового, у якому не тільки *об'єкт спостереження* (буття, театр), а й сам *спостерігач* (митець, глядач, дослідник театру) перебуває у *суперпозиції*.

Найголовнішим питанням і найголовнішою проблемою для автора, який опинився у такій *суперпозиції*, стає питання про мову опису – опису світу мистецтвом, опису мистецтва театрознавством тощо. Як одночасно сказати «так» і «ні», як плескати однією долонею тощо; одне слово, як здійснити звичайний японський коан і східний поворот, коли ще недостатньо засвоєно західний? Із цього зрозуміло ще одну відмінність праці Неллі Миколаївни від «традиційного театрознавства» – її присвячено не театрові, який був і є, а театрові й театрознавству, якими вони будуть або мусять бути. *Отже, футурологія.* І цим праця

нагадує маніфести середини XIX – початку XX століття: саме з такими назвами – *Театр Майбутнього, Майбутній Театр, Мистецтво Майбутнього* – виходили маніфести Ріхарда Ваґнера, Макса Райнгардта, Георга Фукса та багатьох інших митців. І не дивно, що сьогодні, на черговому зламі, коли й Україна, і сама людина опинилися в екзистенційній пастці, ці питання актуалізувалися знову.

Однак є істотна відмінність – замість звичної для маніфестів імперативності, ключем до цієї праці є словосполучення «пропозиція *Шляху*» (Корнієнко, 2025, с. 4) або більш традиційне, але неодноразово повторене *гіпотеза* (гіпотезу згадано у цій праці майже п'ятдесят разів). Цей термін не тільки в дискурсі про нелінійність квантового світу, а й з погляду здорового глузду (адже інтонація праці – недирективна, це *інтонація спокушання*) видається виправданим, адже й *сенса буття (а праця саме про це!)* є лише гіпотезою, доведенню якої й присвячено існування людини.

Водночас є ознаки, що об'єднують працю Неллі Миколаївни з іншим типом досліджень – працями авторів, які намагаються осмислити сучасний, *принаймні в межах останнього півстоліття, театр*. Наприклад, *Річард Шехнер* – крізь призму антропології і ритуалу, *Еріка Фішер-Ліхте* – крізь семантику перформативності, *Ганс-Тіс Леманн* – крізь систему прийомів постдраматичного театру, *Крістофер Бальме* – крізь систематизацію вдосконаленого «класичного» театрознавства.

Праця Неллі Миколаївни також про сучасний театр і про початки в ньому Театру Майбутнього. Це спроба осмислення, яким він є, яким він має бути, якою мусить бути мова опису театру з урахуванням уявлень про світ, що дали нам сучасні природничі науки, передусім квантова фізика, механіка, математика та соціологія. Крім того, ця праця не тільки про театр, а й про культуру і місце театру в ній. Про театр і культуру в *іншому* місці і часі. Тому серед аналізованих прикладів є не тільки «знакові» постаті «світового» театру та їхні вистави, а й українські режисери, у чийх виставах, на думку Неллі Миколаївни (Корнієнко, 2025), реалізуються

пошуки наших сучасників останніх двох поколінь: Гротовського і Барби; Някрошюса, Тумінаса, Вайткуса, Карбаускаса, Коршуноваса, Помра, Жанті й інших у Франції, Жолдака, Богомазова, Лазорка, Ліпцина в Україні, від Люпи до Яжини в Польщі, від Остермайера до Геббельса і Касторфа в Німеччині. (с. 269)

Аналізуючи їхні вистави, Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025) помічає, як ще два десятиліття тому, а подеколи й раніше, режисери *діагностували і прогнозували майбутнє, коли загострювали увагу на осатанінні жіночого начала* (с. 14) та інших проблемах сучасності.

Що ж таке *Театр Майбутнього*?

Передусім це *театр метафізичний* (Корнієнко, 2025, с. 328, 336), від якого нитка розповіді тягнеться до «*нової історіософської доктрини України*» (с. 104) і далі.

Одним із принципів, а можливо, і синонімом цього театру є *недіяння, театр недіяння* (це слово неодноразово трапляється на сторінках праці) – «конструктивного недіяння» (Корнієнко, 2025, с. 267), що передбачає нелінійність і «відсутність причинно-наслідкових зв'язків, верху і низу, ієрархії, добра і зла, переваги для когось чи для чогось, порівняння» (с. 216).

Цей театр, можливо, перегукується зі статичним театром і театром мовчання Моріса Метерлінка, з ідеями Арто і багатьма іншими.

Однак *недіяння* заперечує, здавалося б, сутнісну (?) ознаку театрального мистецтва – дію як інструмент конструювання вистави, отже, і звичну технологію роботи режисера й актора, що мусило б викликати спротив з боку практиків.

Але ж ні, ще сто років тому Курбас паралельно до зафіксованих у протоколах Режлабу лінійних сценаріїв діяльності режисера, саме як практик театру, ставив під сумнів *аристотелівський стандарт і постулат про дію* (Курбас, 2001):

Треба кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір. Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного. Дія потрібна на те, щоб освіжити здатність сприймання, це перчик, як танці або навіть більше дечого на сцені. (с. 742)

А що вже казати про Арто і діячів Другої реформи театру, які принципово змінили не тільки морфологію і синтаксис вистави, а й сам матеріал сценічного мистецтва. На перший погляд, між методом Курбаса, зафіксованим у протоколах Режштабу і Станції фіксації, і оголошеною його відмовою від дії є якась суперечність і непослідовність. Насправді – ні, різниця та сама, що й між арифметикою простих дій або класичною фізикою, з одного боку, і квантовою фізикою, з іншого.

Заперечуючи дію (так само, але з посиланням на І. Пригожину), піднімає Неллі Миколаївна руку і на «свята святих» теорії драми і режисерського аналізу – *подію*: всупереч настановам класичної теорії драми, вона пише (Корнієнко, 2025), що «народження Моцарта, безперечно, стало *подією* в історії західної музики» (с. 215). З погляду основ *традиційного* режисерського аналізу це «подія, котрої ніхто не помітив», отже, не подія; до речі, так само і народження будь-якого іншого генія або ж навіть християнське *Різдво*. Утім і це дуже важливо, що не тільки метафізичний театр, а й метафізичний світ влаштований інакше, ніж лінійний світ, за іншими законами.

Чи можливий такий театр в Україні? Так, зародки його Неллі Миколаївна бачить у творчості багатьох українських режисерів.

Чи можливе таке театрознавство в Україні? Так, якщо пригадаємо, що *умовною вихідною подією* для народження театрознавства стала Велика реформа театру, яка і сформувала *потребу в науці про театр*; а згадавши це, краще зрозуміємо саму функцію театрознавства та її зв'язок з потребами суспільства й театру.

Наприкінці книги Неллі Миколаївна пише (Корнієнко, 2025) про те, що, на її думку, «роботи теоретиків [представників природничих і точних наук], природно, *ґрунтовніші, глибші, гіпотези креативніші*» (с. 369). Це підтверджують і поодинокі (лише поодинокі) звернення до праць колег, і так само активний діалог з авторами, які належать до інших сфер, що дійсно змінили уявлення про світ. Здається, найсуперечливішим із них є анархіст Пол Фейєрабенд, якому присвячено гучний передфінальний акорд.

На перший погляд, праці Фейєрабенда та ідеї Неллі Миколаївни суперечать одна одній, адже Неллі Миколаївна закликає до оволодіння сучасною методологією, тоді як у назвах праць П. Фейєрабенда оголошено війну методу – «Прощай, розуме!», «Проти методу», «Як бути добрим емпіриком» та ін.

Однак перш ніж «розпрощатися з розумом» і оголосити анафему методу (лише у назвах своїх праць), П. Фейєрабенд (Feuerabend, 1995, р. 94) отримав базову освіту фізика, захистив дисертацію з філософії, був *вітгенштайніанцем*, його намагалися вихрестити на *попперіанця* (р. 98), докоряли, що був поганим попперіанцем (р. 109); захоплювався Брехтом і називав його своїм «дороговказом» (Feuerabend, 1978, р. 132), а відмову стати асистентом у Брехта вважав «*однією з найбільших помилок*» (р. 114). Його звинувачували у сексизмі за те, що в одній зі статей, де висміювалися попперіанські маніяки, не було жодної жінки (Feuerabend, 1995, р. 150). Він пройшов усі кола методологічного пекла й обговорень колег, але не втрачав гумору, згадуючи відгук на його праць, що іншого міг би вибісити, а його – ні; відгук написала одна з пропагандисток *Feminist Science* Гіларі Повз (Feuerabend, 1995): «Будь-який читач Феєрабенда мусить побачити, що його філософський припис “все дозволено” глибоко пов’язано з його розбещеним, сексистським уявленням про нову теорію як про чарівну куртизанку, єдина мета якої – його насолода...» (р. 148).

Уявляю себе в ролі студента, який не має уявлення ні про театрознавчу методологію, ні тим паче про Куна і Поппера, Вітгенштайна і Лакатоса. Та й узагалі такий собі життєрадісний неофіт, спудей, чия ерудиція не пішла далі кількох модних вистав, відзначених престижними і не дуже преміями. Уявляю, як, прочитавши назву «нарису анархістської теорії пізнання» Фейєрабенда, він зухвало заявляє викладачеві... Ні, досить. Збережемо і свою, і читача психіку, сподіваючись, що спудей прочитає не тільки назву книжки Фейєрабенда (Feuerabend, 1995), а й принаймні його автобіографію, у якій чітко означено: «Один із мотивів написання “Проти методу” полягав у тому, щоб звільнити людей від тиранії філософських *обфускаторів* (*obfuscators* – темних, неочевидних, заплутаних) та абстрактних понять, таких як “істина”, “реальність” або “об’єктивність”, які звужують бачення людей та їхні способи буття у світі» (р. 179).

В іншій праці (Feuerabend, 1978) підкреслював: «Цей нарис написано з переконанням, що анархізм, хоч, можливо, і не є найпривабливішою політичною філософією, безперечно є чудовими *ліками* для епістемології та філософії науки» (р. 126).

Лише вилікувавшись, тобто відмовившись від *обфускаторів*, можна повернутися до нормального життя.

Адже саме це мав на увазі Фейєрабенд (Feuerabend, 1995), коли згадував Вітгенштайна, який «*істотно зменшив незалежність теоретичних спекуляцій*» (р. 93).

Бути «*проти методу*» означало для нього не заперечення методів, а *заперечення тих методів*, які вже ні на які питання, принаймні на важливі питання, не відповідають або ж узагалі ніколи не відповідали.

У книзі Неллі Миколаївни (Корнієнко, 2025) неодноразово трапляється поняття Хаос, звісно, не у значенні безлад, любий богемі; хаос – це «“безструктурна” структура» (с. 27), яку ми ще не змогли розшифрувати, а завдання саме в тому й полягає, щоб «*упорядкувати хаос*» і «*відновити цілісність*» (с. 40)

Ця праця починається з Гете, з подиву, з Гамлета та його запитання: *To be... ?*

Колись Гете порівняв Гамлета з кремезним дубом, який розпирає порцеляновий глечик, у який його затиснуло життя.

У праці Неллі Миколаївни акцент змінено – вона, схоже, розмірковує більше про розбитий глечик (втрачену цілісність), ніж про самого Гамлета.

Однак насправді це все одно про Гамлета, про його життя в уламках і про тугу за втраченою цілісністю.

Втрачена цілісність – це і є те саме запитання, на яке в межах своїх епістемологічних систем, спираючись на власний методологічний інструмент, шукає свою відповідь кожен час (але формальний метод не допоможе під час вивчення соціології глядача, а біографічний – у процесі дослідження жанру та форми вистави).

Добігаючи фіналу і втративши надію охопити всі теми, усіх героїв, усіх згаданих у цій праці мислителів, митців та їхні твори, спробуймо визначити *найголовніше* – звісно, дуже суб'єктивне, бо ж спокушені Фейєрабендом та іншими нетеатрознавчими працями вже давно не зазіхають ні на об'єктивність, ні тим паче на істину. Найголовніше у цій праці (Корнієнко, 2025) – *залежність етичного від епістемологічного або, грубо кажучи, розумний не може бути хамом*.

Епістемологічне – реалізується у «зміні класичного принципу або/або – на квантовий “і так, і так”, “і те, і те”» (Корнієнко, 2025, с. 139), отже, формується «*множинність істин*» (с. 345), «*множинність методологій*» (с. 369), «*множинність в одночасі*» (с. 405), «*множинність альтернатив*» (с. 418), «*множинність світів*» (с. 418).

Похідне від епістемології етичне виявлено у соціологічних дослідженнях: «Суспільство – особливо нових поколінь – накопичує *толерантність, терпимість, вчиться дослухатись до колеги, сусіда, брата*» (Корнієнко, 2025, с. 197), «*рухається шляхом відкритості, підвищеної толерантності, особливої довіри до суб'єктивного, інтимного світу*» (с. 202).

Як зробити, щоби цей рух став незворотним? Незалежно від того, чи буде знайдено відповідь на зазначене питання і наскільки конструктивну, саме в процесі розв'язання цієї або інших подібних проблем і з'явиться шанс сформувати метод.

Головне – *потреба* в пошуку відповіді. Байдуже, яким способом шукав, важливо, *що саме шукав*. Щоправда, є і складніший аспект – стосунки множинності й толерантності, з одного боку, з дилетантизмом, спекуляціями та іншими так само малопривабливими реаліями буття, з іншого.

Можливо, це і є та сама *надлишковість*, про яку також чимало сказано в цій праці? Але як відрізнити *мімікрію від конструктивної надлишковості, епістемологічний анархізм Фейєрабенда від імітації, удавання, спекуляції та невігластва?*

І все це, зрештою, веде до найголовнішого питання: що саме у нас застаріло, перетворилося на гальмо і підготувало поживний ґрунт для малопривабливих етичних і нікчемних епістемологічних методів – *методи чи запитання, на які шукаємо відповіді?*

Наступним кроком у роздумах про *суб'єктність і театр, і театрознавства* (не деінде, а саме в Україні) мусило би стати, на думку автора, питання про можливість співіснування описаної моделі з прагматикою – з не надто оновленими гібридними принципами організації і самого театру, і театральної освіти в Україні, як і взагалі театральної культури. Як нанизати на один стрижень несумісні часи

симультанної людини (Клековкін, 2015). Це те головне, що потрапило «в кадр» авторської спроби розповісти про цю книжку.

Однак не менш важливим, можливо, навіть ще важливішим є незавершена дискусія про те, що залишилося «поза кадром»: чи насправді був той стіл, який стояв неподалік від співрозмовників, чи він існував лише в їхній уяві? *Але ж існував одночасно в обох головах?!*

Абсурд – це також складник життя, можливо, навіть його синонім; точніше, слово, вигадане для того, щоб скоритися, здавалося б, *несумісній одночасності* потоків життя, що нездатні пояснити лінійні, одновимірні, бінарні методи.

Ця несумісність стає очевидною, коли зіставляємо результати різних досліджень, у яких виокремлювався локальний сюжет. Разом вони мусили б утворити якийсь третій об'єднавчий, синтетичний сюжет, а на практиці виходить, що здебільшого вони самозаперечуються.

Гете, слова якого взято епіграфом до цієї праці, здається, розумівся на цьому, бо інакше неможливо пояснити *симультанність його шляхів*: шляху прагматика на посаді прем'єр-міністра і шляху автора «Фауста», пропагандиста Шекспіра.

Чи означає це, що мусимо відмовитися від лінійних методів? У жодному разі, хоча б тому, що *поки що* не маємо чим їх замінити. Мусимо здійснити *деобфускацію* запитань, методів, отже, й мови опису.

Тут, до речі, допомогти може штучний інтелект, який, переглянувши наші тексти і здійснивши *деобфускацію*, *вилучить з них обфускатори і, демонструючи проблему, замінить їх порожніми сторінками*. Саме цій проблемі й присвячено працю Неллі Миколаївни Корнієнко. І хоча цю проблему авторка формулює, здається, не так радикально, однак сутність від того не змінюється.

І навіть якщо читач (хто він – режисер, актор, сценограф, театрознавець?) не всі думки поділятиме й часом сперечатиметься, це також результат, бо змусить його задуматися над тим, *як він мислить, і порівняти науку театрознавства з іншими науками, методологічне озброєння яких частково продемонстровано в цій праці не на користь «нашої театрознавчої мізерії»*.

Можливо, когось це спонукає навіть замислитися про спільне та відмінне, що є між певними моделями фахової поведінки в театрознавстві й інших професіях (наприклад, між театрознавцем і прокурором, лікарем), або зіставити зі знайними шаманами – Чумаком, Кашпіровським та ін.

Особливо плідним старий добрий *порівняльний метод* виявиться в разі зіставлення з медициною, її заповіддю «не нашкодити» і вимогливістю лікаря, який ставить діагноз, зіставляючи результати як одновимірних, так і багатовимірних методів. Ця аналогія й справді працює. Обираючи об'єкт, предмет і метод дослідження, варто запитати себе: що це? Загальний аналіз крові, маркерів, рентген, МРТ або щось інше?

Перелік авторів, чиї ідеї надихнули на цю працю, можна було би доповнити ще й Куртом Геделем, *чия теорема про неповноту* має хоч і непрямі, а все ж перегуки з ідеями Фейєрабенда.

Однак чи все, що гарно працює у математиці й у квантовій фізиці, так само придатне для життя? Адже актуальним, а в часі війни стає ще актуальнішим питання про те, чи буде знайдено в множинному світі бодай кілька аксіом, які

об'єднують ці множини, і чи не збільшуватиметься, за відсутності таких аксіом, імовірність перетворення множинності на маніпулятивність.

Чи залишається світ множинним у місці та часі війни, у якій світ за необхідності стає бінарним, а балачки про «не всьо так просто» стають маркером приховування того, що насправді дуже просто. Цікаво було би дізнатися про це від Фейєрабенда, який прийшов в Україну у складі гітлерівської армії. Але у спогадах про «вбивство часу» лише відбувся згадкою про цей факт у переліку інших.

Тому мусимо замислитися не тільки про аксіоми, а й про загальні закони, дослідженню яких у театрознавстві, на жаль, не приділяють уваги. Хоча вже давно доведено (наприклад, Карл Густав Гемпель у праці про «функцію загальних законів в історії»), що закони діють не лише у фізиці, так само діють вони і в історії; і якщо їх ігнорують самі історики, це лише наслідок обраного кола досліджуваних проблем. Дослідження законів, тобто повторюваності фактів у подібних обставинах, є необхідною передумовою передбачення, зокрема і прогнозування Театру і Театрознавства Майбутнього. Бо інакше – на якій підставі?

Вирішальне значення для цієї праці має простір, у якому вона продовжить своє життя – полиця, на якій стоятиме в бібліотеці або у книгарні. На полиці театральних технологій вона, мабуть, загубиться; її справжнє місце – на полиці філософії та історіософії театру або, коли така полиця з'явиться, – філософії та історіософії українського театру ХХІ століття.

Повертаючись на початок цього відгуку, до триповерхової структури театрознавства, згадаймо давню історію – надзвичайно плідні для майбутнього методологічні дискусії, що точилися між континентальною і аналітичною філософією у 1920–1930-х роках. Кожна зі шкіл мала претензії на те, щоб орендувати горішній поверх, що, однак, не заважало їм брати участь у спільних заходах і, незважаючи на розбіжності поглядів, мати дружні стосунки.

І це також має значення для проблеми методології, можливо, навіть вирішальне. Адже ідеї, постаті й твори ставали популярними і захоплювали ринок не тому, що були «правильними» (наївно уявляти, що у філософії і мистецтві є «правильні» і «неправильні» ідеї), а тому, що була спільнота, яка, виконуючи роль медійного центру, могла поширювати ідеї. І це є одне з неоголошених завдань і цієї праці, і Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса, який очолює Неллі Миколаївна. Адже спільнота – це і є та найголовніша повторюваність в історії мистецтва, з якої виростають бунтівні художні напрями, школи тощо. У такому разі спільнота – це, за словами Неллі Миколаївни (Корнієнко, 2024), «бунт іншого театрознавства, київської школи» (с. 117).

Однак це не бунт заради бунту, адже набагато важливішою є інша проблема – суб'єктність театру і театрознавства, хоч і оголошувана інколи, проте на практиці ще й досі не реалізована, тоді як завдання саме в тому й полягає, щоб реанімувати (Корнієнко, 2025) «конструктивну, суб'єктну роль театру щодо соціокультурного середовища» (с. 10).

Що це означає? Це означає, що театр – той, який любимо, хочемо любити, і той, який потрібен суспільству, – не повинен бути державою у державі, як Ватикан, і молитися богам абстрактної краси. Згадаймо Курбаса (1988) та його «негуюче ставлення до культу краси» (с. 167).

Театр мусить брати участь в обговоренні найголовніших проблем країни і тоді його почують. Так само і театрознавство. Саме тут слід шукати причину відрази і Неллі Миколаївни, і автора цих рядків до млявого «акінізму», який «щось» ніби й фіксує, але нічого не аналізує. Бо аналіз – це активна наступальна функція, спрямована на руйнацію міфів, на оголення структур, причин і винуватців хаосу – соціального, політичного, етичного та ін. Тому в усі часи він був небезпечним...

У процесі обговорення проблем, які впродовж багатьох років порушує Неллі Миколаївна, а також пропонує шляхи до розв'язання, можливо, не все з того, що є найважливішим для авторки цієї праці, помічено в цьому коментарі. Однак це не дає підстав застосовувати до читача, у цьому разі дуже зацікавленого, коцюбу Вітгенштайна, бо ж не належить вона до найкращих його винаходів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вітгенштайн, Л. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Філософські дослідження (С. Попович, пер.). Основи.
- Клековкін, О. (2014). *Doctor Dappertutto: театр фантазій Всеволода Мейєрхольда*. Арт Економі.
- Клековкін, О. (2015). *Homo simultane: нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і нескоєні, як у театрі, так і поза його межами*. Арт Економі.
- Клековкін, О. (2023). *Режисерська система. Горизонтальний аналіз*. М. М. Лисенко
- Корнієнко, Н. (2000). *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)*. Факт.
- Корнієнко, Н. (2024, 13–14 листопада). Бунт іншого театрознавства. Київська школа. В *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* [Матеріали конференції] (с. 117–119). Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтва України.
- Корнієнко, Н. (2025). *Театр майбутнього - траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів)*. Дух і Літера.
- Курбас, Л. (1988). З доповідей на засіданнях Режштабу «Березоля». 24.11.1924. В Л. Курбас, *Березиль: із творчої спадщини*. Дніпро.
- Курбас, Л. (2001). Виступи на театральному диспуті. В Л. Курбас, *Філософія театру*. Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Feyerabend, P. (1978). *Science in a Free Society*. NLB.
- Feyerabend, P. (1995). *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend*. University of Chicago Press.

REFERENCES

- Feyerabend, P. (1978). *Science in a Free Society*. NLB [in English].
- Feyerabend, P. (1995). *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend*. University of Chicago Press [in English].
- Klekovkin, O. (2014). *Doctor Dappertutto: teatr fantazii Vsevoloda Meierkholda* [Doctor Dappertutto: Vsevolod Meyerhold's Fantasy Theater]. Art Ekonomi [in Ukrainian].

- Klekovkin, O. (2015). *Homo simultane: narys pro liudynu odnochasnu ta yii performansy, skoieni i neskoieni, yak u teatri, tak i poza yoho mezhamy* [Homo simultane: an essay on a simultaneous person and his performances, accomplished and unfinished, both in the theater and outside it]. Art Ekonomi.
- Klekovkin, O. (2023). *Rezhyserska systema. Horyzontalniy analiz* [Director's system. Horizontal analysis]. M. M. Lysenko [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2000). *Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk. (Kartyny svitu. Tsinnisni oriiientatsii. Mova. Prohnoz)* [Ukrainian Theater on the Eve of the Third Millennium. Search. (Pictures of the World. Value Orientations. Language. Forecast)]. Fakt [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2024, November 13–14). Bunt inshoho teatroznavstva. Kyivska shkola [The Rebellion of Another Theater Study. Kyiv School]. In *Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznnavstva ta kulturolohii* [Problems of methodology in contemporary art and culturology] [Conference proceedings] (pp. 117–119). Modern Art Research Institute National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2025). *Teatr maibutnoho - traiektoriia kvantu. Poriadok, vidkrytyi dlia vypadkovosti (teatroznnavstvo inshykh vymiriv)* [The Theater of the Future - the Trajectory of the Quantum. Order Open to Chance (Theater Studies of Other Dimensions)]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). Z dopovidei na zasidanniakh Rezhshetabu "Berezolia". 24.11.1924 [From Reports at the Meetings of the Rezhshetab "Berezolia". 11.24.1924]. In L. Kurbas, *Berezil: iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: from the Creative Heritage]. Dnipro [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). Vystupy na teatralnomu dysputi [Speeches at the Theater Dispute]. In L. Kurbas, *Filosofiiia teatru* [Philosophy of Theater]. Osnovy Publishing named after S. Pavlychko [in Ukrainian].
- Vithenshtain, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus. Filosofski doslidzhennia* [Logico-Philosophicus Tractatus. Philosophical Studies] (le. Popovych, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].

Надійшла: 12.06.2025; Прийнято: 04.07.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025



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

2025 Том 8 № 2

2025 Volume 8 No 2

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K.

Літературний редактор
Богуш І.

Literary editor
Bogush I.

Редактор англomовних текстів
Сарновська Н.

English editor
Sarnovska N.

Бібліографічний редактор
Чернявська А.

Bibliographic editor
Cherniavska A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є.

Cover design
Doroshenko Ye.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О.

Technical editing
and computer layout
Berezhna O.

Менеджер журналу
Несін В.

Journal Manager
Nesin V.

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License International CC-BY. Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

The authors retain the right to the authorship of the work without restrictions and transfer to the journal the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License International CC-BY.

The founder reserves the right to design the layout, artwork and title of the journal.

Підписано до друку: 24.10.2025. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,45. Обл.-вид. арк. 7,72.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5419

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