

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

---

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE  
KYIV NATION UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS**

**ВІСНИК  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
СЕРІЯ: СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО**

Збірник наукових праць

**BULLETIN  
OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS  
SERIES IN STAGE ART**

Collection of scientific papers

**ВИПУСК 1  
ISSUE 1**

Засновано у 2018 році  
Founded in 2018 year

**КИЇВ  
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ  
KYIV  
KNUKIM PUBLISHING  
2018**

УДК 792(05)

В 530

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво : зб. наук. пр. Вип. 1 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 131 с.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 42 від 25 червня 2018 року).*

Науковий збірник висвітлює проблеми теорії, історії, сучасної практики та перспектив розвитку сценічного мистецтва в Україні та світі.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, а також широкий загал фахівців у галузі сценічного мистецтва.

**Редакційна колегія:**

**Безклубенко С. Д.** – *головний редактор*, доктор філософських наук, професор (Україна); **Юдова-Романова К. В.** – *заступник головного редактора*, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна); **Пацунов В. П.** – *відповідальний секретар*, заслужений діяч мистецтв України, професор (Україна); **Альмуфайл Ф.**, доктор філософії з педагогічних наук (Держава Кувейт); **Біблієшвілі В.**, доктор габілітований у галузі мистецтвознавства, професор (Республіка Грузія); **Бузук Р. Л.**, доктор мистецтвознавства, професор (Республіка Білорусь); **Владимирова Н. В.**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна); **Грица-Поріцька С. Й.**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна); **Деменко Б. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Україна); **Єсипенко Р. М.**, доктор історичних наук, професор (Україна); **Ісрафілов І. Р.**, доктор габілітований у галузі мистецтвознавства, професор (Азербайджанська Республіка); **Клековкін О. Ю.**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна); **Корнієнко Н. М.**, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна); **Левченко О. Г.**, доктор філософських наук, старший науковий співробітник (Україна); **Патель Х. Б.**, доктор філософії з педагогічних наук (Республіка Індія); **Рой С. Є.**, доктор історичних наук, професор (Україна); **Слюжинскас Р.**, доктор габілітований у галузі мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник (Республіка Литва); **Смоляк О. С.**, доктор мистецтвознавства, професор (Україна); **Смольський Р. Б.**, доктор мистецтвознавства, професор, академік Міжнародної слов'янської академії наук, освіти, мистецтв і культури (Республіка Білорусь); **Танчер В. В.**, доктор філософських наук, професор (Україна); **Юдкін І. М.**, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник (Україна).

Адреса редакційної колегії: вул. Є. Коновальця, 36, к. 801, м. Київ, 01133.

Київський національний університет культури і мистецтв,

видавничо-редакційний відділ, тел.: (+38 044) 285-88-54.

e-mail: ndi\_knukim@ukr.net; iudovakateryna@gmail.com

Засновник Київський національний університет культури і мистецтв.

**ISSN 2616-759X (Print)**

**ISSN 2617-1236 (Online)**

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 23120–12960 Р від 25.01. 2018 р.

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2018

© Автори статей, 2018

## ЗМІСТ

### ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

<i>Almuwail F.</i>	K. S. Stanislavsky “system” and its place in the actor’s formation and spiritual of the XX <sup>th</sup> and XXI <sup>st</sup> century theater transformation	<b>6</b>
<i>Єсипенко Р. М.</i>	Проблеми творчості українського театру 60–80-х років ХХ ст.	<b>18</b>
<i>Злобін Ю. В.</i>	Кріпацькі театри на Полтавщині кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст.	<b>28</b>
<i>Корнієнко Н. М.</i>	Експансії театру за часів Кванта. Спокуса радикальністю (фрагмент)	<b>36</b>
<i>Смоляк О. С.</i>	Традиційний складник символізму Леся Курбаса (на матеріалі гаївок із села Старий Скалат Підволочиського району Тернопільської області)	<b>50</b>
<i>Совгира Т. І., Татаренко М. Г.</i>	Специфіка роботи актора театру і кіно: природа існування та засоби умовності	<b>61</b>
<i>Шлемко О. Д.</i>	«Практикований жовнір» Гната Хоткевича – нездійснена постановка Леся Курбаса	<b>72</b>

### ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

<i>Васильєв С. С.</i>	Організаційно-економічні аспекти діяльності театрів лондонського Вест-Енду на сучасному етапі	<b>90</b>
<i>Липківська Г. К.</i>	Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені	<b>103</b>
<i>Триколенко С. Т.</i>	Сценографічна метафора на тлі ілюстративного натуралізму	<b>116</b>

### ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

<i>Patsunov V.</i>	The system of theatre “experiences” in the context of the theatrical education problems	<b>125</b>
--------------------	---	------------

## СОДЕРЖАНИЕ

### ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

<i>Almuwail F.</i>	K. S. Stanislavsky “system” and its place in the actor’s formation and spiritual of the XX <sup>th</sup> and XXI <sup>st</sup> century theater transformation	<b>6</b>
<i>Есипенко Р. Н.</i>	Проблема творчества украинского театра 60–80-х годов XX в.	<b>18</b>
<i>Злобин Ю. В.</i>	Крепостные театры на Полтавщине конца XVIII – начала XIX в.	<b>28</b>
<i>Корниенко Н. Н.</i>	Экспансии театра времен Кванта. Искушение радикальностью (фрагмент)	<b>36</b>
<i>Смоляк О. С.</i>	Традиционная составляющая символизма Леся Курбаса (на материале гаивок из села Старый Скалат Подволочиского района Тернопольской области)	<b>50</b>
<i>Совгира Т. И., Татаренко М. Г.</i>	Специфика работы актера театра и кино: природа существования и средства условности	<b>61</b>
<i>Шлемко О. Д.</i>	«Бывалый солдат» Гната Хоткевича – неосуществленная постановка Леся Курбаса	<b>72</b>

### ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

<i>Васильев С. С.</i>	Организационно-экономические аспекты деятельности театров лондонского Вест-Энда на современном этапе	<b>90</b>
<i>Липкивська А. К.</i>	Мультимедийные средства на современной театральной сцене	<b>103</b>
<i>Триколенко С. Т.</i>	Сценографическая метафора на фоне иллюстративного натурализма	<b>116</b>

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

<i>Patsunov V.</i>	The system of theatre “experiences” in the context of the theatrical education problems	<b>125</b>
--------------------	---	------------

## CONTENTS

### ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Almuwail F.</i>	K. S. Stanislavsky “system” and its place in the actor’s formation and spiritual of the XX <sup>th</sup> and XXI <sup>st</sup> century theater transformation	<b>6</b>
<i>Yesypenko R.</i>	Problems of the Ukrainian theatre art since the 1960s–1980s	<b>18</b>
<i>Zlobin Y.</i>	Serfs Theatres in Poltava at the end of XVIII – early XIX century	<b>28</b>
<i>Kornienko N.</i>	The theater expansion of Quanta times. The temptation of the radicalism (fragment)	<b>36</b>
<i>Smoliak O.</i>	Traditional complex of Les Kurbas’ symbolism (on the material of haivkas from the old Skalate village in the Ternopol region)	<b>50</b>
<i>Sovgyra T., Tatarenko M.</i>	The specifics of the actor in the theatre and cinema: the mean sof conventionality and the nature of existence	<b>61</b>
<i>Shlemko O.</i>	“Battle-seasoned Soldier” by Hnat Khotkevich is Les Kurbas’s unrealized staging	<b>72</b>

### PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Vasyliiev Sergey</i>	Organizational and economic aspects of the London’s West End theaters’ activities at the present stage	<b>90</b>
<i>Lypkivska H.</i>	Multimedia on the modern theater scene	<b>103</b>
<i>Trykolenko S.</i>	Scenography metaphor on the background of illustrative naturalism	<b>116</b>

### THEATER PEDAGOGY

<i>Patsunov V.</i>	The system of theatre “experiences” in the context of the theatrical education problems	<b>125</b>
--------------------	---	------------

## ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

UDC 792.028.03:130.123”19”

*Almuwail Fadhel Abbas ABD Alnabi,*  
*<https://orcid.org/0000-0003-0506-1139>*  
*Ph.D in Philosophy in the field of Pedagogical sciences, Professor,*  
*Higher Institute of Theatre Arts in Kuwait*  
*Kuwait City, Kuwait*  
*almuwailfadhel@gmail.com*

### **K. S. STANISLAVSKY “SYSTEM” AND ITS PLACE IN THE ACTOR’S FORMATION AND SPIRITUAL OF THE XX<sup>th</sup> AND XXI<sup>st</sup> CENTURY THEATER TRANSFORMATION**

The **purpose of this article** is an attempt to outline the range of literary and practical sources that can bring the “system’s” key issues to an effective solution that can influence the content and the actor’s course level of performance based on the Stanislavsky “system’s”. To clarify the content the “system” author has put into the concept of “nature – the only character creator”. **The methodology of the research** is to apply theatrical and arts criticism, systemic and structural as well as comparative methods, which allowed considering the investigated object as a necessary factor in the contemporary actor education. **The novelty of work.** For the first time, there was made an attempt to outline a range of factors, due to the influence of which it becomes possible to enrich the content of work with the actor’s course on the of K. S. Stanislavsky “system”. A particular attention has been paid to the analysis of the Theater of Objective Art’s emergence, formation, development and establishment. **Conclusions** Summarizing the above mentioned, it can be argued that a special attention should be paid not to the very Stanislavsky system reconstruction, but to the need for creation and practical mastering the work with an actor method corresponding to the level of science development in the second half of the XX<sup>th</sup> century and at the beginning of the XXI<sup>st</sup> century. The universal multicultural methodology should harmonize the practical component of the actor’s pre-expressive practice with its scientific justification.

**Key words:** theater; spirituality; human nature; artist; method of work with the actor.

*Альмувайл Фадель Аббас Абіді Альнабі, доктор філософії в галузі педагогічних наук, професор, Вищий інститут театрального мистецтва в Кувейті, Кувейт*

**«Система» К. С. Станіславського і її місце у формуванні актора та духовній трансформації театру ХХ століття**

**Метою статті** – окреслити коло літературних і практичних джерел, що наближають ключові питання «системи» К. С. Станіславського до ефективного розв'язання, здатного вплинути на зміст та ступінь продуктивності роботи з акторським курсом; прояснити зміст, який автор «системи» вкладав у поняття «природа – єдиний творець образу». Застосовано театрознавчий, мистецтвознавчий, системно-структурний та компаративний **методи**, які дали змогу розглянути досліджуваний об'єкт як необхідний чинник виховання сучасного актора. **Новизна роботи.** У статті вперше здійснено спробу окреслити коло чинників, завдяки впливу яких стає можливим збагачення змісту роботи з акторським курсом за «системою» К. С. Станіславського та підвищення рівня продуктивності такої роботи. Особливу увагу приділено аналізу причин виникнення, формування і становлення Театру об'єктивного мистецтва. **Висновки.** Стверджується, що особливу увагу потрібно приділяти не реконструкції власне «системи» Станіславського, а необхідності створення і практичного опанування методики роботи з актором, котра відповідає рівню розвитку науки др. пол. ХХ – на поч. ХХІ ст.. Універсальна полікультурна методика повинна гармонізувати практичний складник доекспресивної практики актора з її науковим обґрунтуванням.

**Ключові слова:** театр; духовність; природа людини; митець; методика роботи з актором.

*Альмуваил Фадель Аббас Абиди Альнаби, доктор філософії в області педагогічних наук, професор, Высший институт театрального искусства в Кувейте, Кувейт*

**«Система» К. С. Станиславского и её место в формировании актёра и духовной трансформации театра ХХ–ХХІ века**

**Цель статьи** – очертить круг литературных и практических источников, которые содействуют эффективному решению ключевых вопросов «системы» К. С. Станиславского, способному повлиять на содержание и степень производительности работы с актерским курсом; прояснить смысл, который автор «системы» вкладывал в понятие «природа – единственный создатель образа». Использовано театроведческий, искусствоведческий, системно-структурный и сравнительный **методы**, которые позволили рассматривать исследуемый объект как необходимый фактор воспитания современного актёра. **Новизна работы.** В статье впервые предпринята попытка очертить круг факторов, благодаря влиянию которых становится возможным обогатить

содержание работы с актерским курсом по «системе» К. С. Станиславского и повысит уровень производительности такой работы. Особое внимание уделено анализу причин возникновения, формирования и становления Театра объективного искусства. **Выводы.** Утверждается, что особое внимание нужно обратить не на реконструкцию собственно «системы» Станиславского, а на необходимость создания и практического освоения методики работы с актером, которая соответствует уровню развития науки начала XXI в. Универсальная поликультурная методика должна гармонизировать практическую составляющую в экспрессивной практике актера с ее научным обоснованием.

**Ключевые слова:** театр; духовность; природа человека; художник; методика работы с актером.

**Relevance of research topic.** Only in 1938, in the year of its author's death, nowadays widely known K. Stanislavsky's "system", was made public. In our opinion, the decision on the year of the "system" origination plays an important role in determining the "system's" fate itself reflecting on its teaching methodology. This is because at various stages of the "system's" development it had a certain appearance; there were some or other accents. If the 1912 year is to be accepted the date of the "system's" content and design final formation, thus its teaching on acting courses should base exclusively on the 1912 edition. However, it is known that until the last days of his life K. Stanislavsky was not satisfied with its structure and content. The first Soviet publication of the first part of "The work of the actor over himself" book happened after the author's death. In addition, Stanislavsky did not leave after himself a textbook on practical exercises in his system. This is almost being a central issue. In case of the author's textbook absence, the Master's direct descendants and followers formed the practical plane of the "system" at their discretion. Since the end of the 1950s trainings on Stanislavsky's "psycho-engineering elements" have been developed in the light of modern science and, importantly and fundamentally, with the direct involvement of the Eastern experience, including yoga, Stanislavsky himself having begun to work on within the "system".

The "system" becomes a sign of a universal and multicultural phenomenon. At the same time, we partially agree with J. Grotowski that any new system becomes a response to Stanislavsky, since it is he, in perpetuity, to remain the author of the first acting art systematic theory. However, for more than forty years P. Brook has been practicing G. Gurdjieff's "fourth way", and J. Grotowski applied in practice his techniques. This is important in view of the fact that G. Gurdjieff is the authors of the "objective art" definition and the theory. But, in our opinion, it is the time



to agree that modern European methods of acting art are no longer correctly considered as means of “the system” development, given the contributed to long Western transformations and the special L. Kurbas experience, who did not recognize the “system” in general.

**Analysis of the previous researches and publications.** This problem has drawn much attention in books of T. Bachelis, “Shakespeare and Craig” (1983), K. Antarova, “On one creative path” (1998), V. Toporkova, “Stanislavsky on the rehearsal” (1949); N. Kornienko, “Les Kurbas: rehearsal of the future” (2007), etc. In addition, the author relies on the works of P. Brook, “Threads of Time” (2005), J. Grotowski, “Reply to Stanislavsky” and “Performer”(2003), A. Smiliansky “Profession of the Artist” preface to the 2nd volume of the K. Stanislavsky works collection (The profession of an artist, URL: <<http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/professiya-artist-smelyanskiy>>), “Literary Heritage” by M. Chekhov (1992).

According to the author, the most unsolved problem of the Stanislavsky “system” practical mastering of remains the reconstruction of the 1938-year form. In other words, the author’s early and last searches are ignored, in particular, the eastern vector in his “system’s” practical teaching for certain actors, an essential review of the crucial positions of the “system”, especially in connection with the invention of physical actions method and the effective analysis method. Such a reconstruction should take place on the basis of all available literary sources detailed analysis, step by step reproducing the practical methodology of the Stanislavsky’s work with an actor, released from censorship gaps, subjective interpretations of the Stanislavsky’s works publishers, and in case of returning to the “system’s” key concepts, which censorship declared to be sullen, thus forcing the author to exclude them from the “The actor’s work over himself” printed version. A. Tarkovskiy wrote that he wanted everything to be truthful, but there were problems, dangerous to be touched. One way or another everything would be adjusted, so he had to spend much theorizing (2008, p. 28). This, in our opinion, motivated K. Stanislavsky to largely theoretical presentation of his method, which, according to his closest students, was quite practical.

Relying exclusively on the undisputed experience of K. Stanislavsky, one needs to take a step by step in order to recreate an effective Stanislavsky “system” Textbook of exercises, as close as possible to the author’s “system” practice. Finally, this problem still remains unsolved and requires further documentary inquiries and practical researches.

Thus, the **purpose of this article** is an attempt to outline the range of literary and practical sources that can bring the “system” key issues to an effective solution that can influence the content and the actor’s course level of performance based

on the Stanislavsky “system”. First, we try to clarify the content the “system’s” author has put into the concept of “nature – the only image/character creator”, because there still exist a number of sometimes quite free approaches to the “system’s” concept of “nature” interpretation.

**Highlighting the topically of the research.** There is a great importance of the fact that K. Stanislavsky, in his process of searching and research, closely approached the “theater of objective art” sphere, further thoroughly studied by G. Gurdjieff, P. Brook, J. Grotowski, and others. If this hypothesis is correct, it will significantly affect the content of the actor’s pre-expressive practice.

**The main material presentation.** At the edge of the XX<sup>th</sup> and XXI<sup>st</sup> centuries, the theater turned out to be in crisis, largely similar to the situation that arose in the late XIX<sup>th</sup> and early XX<sup>th</sup> centuries when K. Stanislavsky and V. Nemyrovych-Danchenko founded the Art Theater as an alternative to the mass culture dominance. The realities of the present: the total commercialization of culture, the domination of the producer’s theater and cinema, the line of soap operas, humorous shows, etc. – give rise to spiritual inflation of acting art. The modern theater technical potential, resulted by the high technology elements usage, the domination of directing production, the dominance of “cash drama”, the growth of the annual premier and current performances number, a large number of theater groups and performances engagement, a significant reduction of rehearsal time – predetermines the changes of stage art from sacramentalism to *resprofana* (lat.: profanation of reality).

According to L. Levin, one of the leading specialists in the field of computer science, over time many complex proofs are becoming simplified, but not all of them, and not without long efforts (URL: <http://www.svoboda.org/content/article/24797833.html>). In addition, according to L. Levin, the complexity of ideas often means their strangeness, the search for the most effective and natural method of the actor education, on the one hand, belong to the number of the most significant, on the other hand, the most intricate problems of at least the XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> centuries. The problem is complicated by the fact that at the beginning of the XX<sup>th</sup> century the theater began to develop in a few ways, among which of particular importance are two directions: the “subjective” theater and the “objective” art theater – according to G. Gurdjieff’s definition.

L. Levin is convinced that this complexity is contrary to popularity. Therefore, the desire for popularity at any price is one of many madcap problems of democracy. In his opinion, Socrates was poisoned by the Democrats for being independent and unpopular.

That’s why K. Stanislavsky did not strive for popularity, as well as A. Arto despised it and J. Grotowski avoided. K. Stanislavsky called

V. Nemyrovych-Danchenko to remove his name from the posters, and J. Grotowski referred himself to the world theater rearguard. This was because they, first of all, tried to reach the origins of human spirituality, to define its archetypal signs and conscious ways to it. While K. Stanislavsky was trying to retire with a group of actors in the “theatrical sect” in Yevpatoria, G. Gurdjieff was looking for a shelter for his Institute for the harmonious human development in Istanbul and Constantinople, later in Soviet Russia, and finally in Fontainebleau (France), L. Kurbas and Y. Osteva were dreaming about arranging actor’s commune in an abandoned estate or an empty temple near Kyiv; J. Hrotovsky was realizing a such solitude in Brzeźnica (one hundred kilometers from Wroclaw, Poland) and Pontedera (near Florence, Italy); P. Brook allegedly hid his theatre from a third-party eye in Paris, and E. Barba did the same in Holstebro (Denmark). Each of them sought to concentrate on creating their own methodology and theater, consciously having refused the pursuit of super-profit or popularity (with the exception of G. Gurdjieff, but all the earned money and he spent mostly on his Institute maintenance).

It is not surprising, that these personalities in one or another way approached the phenomenon that G. Gurdjieff defined as an “objective” art, opposing it to the “subjective” one.

It should be noted that the “objective” art theater still remains terra incognita to some extent. Therefore, the problem of historical justification of the “objective” art theater’s emergence, formation, development and establishment factors. The “objective” art theater is directed primarily to the comprehension of the human nature as well as the artist’s nature in the process of spiritual formation and professional creativity. Based on J. Grotowski’s idea that any new theory and practice of the theater necessarily becomes the response to K. Stanislavsky, being the author of the first system of acting, there has been raised an urgent question concerning its place in the establishing and functioning of both the “subjective” art theater and its spiritual antipode – the “objective” art theater, because, in our opinion, K. Stanislavsky played a prominent role in the history of both theatrical art directions.

The modern history of “objective” and “subjective” art began almost simultaneously – at the edge of the XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> centuries. Sometimes they have crossed, for example, in searches of K. Stanislavsky and V. Meyerhold, P. Brook and J. Grotowski. However, the “subjective” art holds an undisputed leadership in its spread and recognition, in its turn the “objective” art being an undeniable outsider on these determinants, despite the equally undisputable and legendary leadership of all the named proselytes of this rather marginal trend of art, in particular, theatrical.

It causes the theoretical and spiritual decentralization of “objective” art schools. K. Stanislavsky’s alliance with Craig and in his collaboration with

L. Sulyerzhysky are quite different schools of theater, acting and directing. J. Grotowski and E. Barba, jointly worked in Opole, are equally similar, as far as different. They are not tangible in attaching to one or another religious, spiritual, philosophical and psychological schools and theories of the West, in understanding and imitation of the Oriental ones. For each of them the balances of relations between the playwright/theater, the director/actor, and the performance/viewer look more like a Pryhozhyn pendulum, balanced for a moment before the unpredictable and chaotic movement, than the linear scales created for the unambiguous fixation of one-dimensional masses. Even professing the only Oriental schools, they have chosen their own vector of spiritual and practical mastery. In addition, J. Grotowski has quite substantially changed the direction, the meaning and the spiritual ground of his work for several times.

The reforms carried out by K. Stanislavsky have an exceptional significance. However, they are happened to be studied, examined predominantly by canonized sources, in particular, the “The actor’s work over himself” Soviet publications and the many comments and publications of the followers, and officially recognized researchers.

At all times, there found the circumstances spoiling the canonized image and returning the “system” to the chaos of “vague” terms and explosive “mysticism”. The “system” traditional interpretation defenders avoid these slippery themes. Why during the triumphal tours K. Stanislavsky confidentially wrote to V. Nemyrovych-Danchenko that there was no Artistic Theater anymore? Why at this time he had been convinced that experienced actors did not want, and the youth was not able to work on new principles? Why, on the background of an unbelievable triumph, R. Stanislavsky had finally been convinced that radical changes were needed, and the theater, that had conquered America, had no future?

Apparently, K. Stanislavsky had an idea about a different theater, another acting technique, and other performances. Even in 1921, V. Meyerhold was impressed by the fact that K. Stanislavsky demanded from the actors not the feelings, but the flexibility of the body, expressive gesture and rhythm, rhythm, and rhythm. According to the evidence of K. Antarova, who in 1918–1921 was a student of K. Stanislavsky at the Bolshoi Theater Studios, he interpreted the actor’s stamp as a spiritual inactivity (1998, p. 192). The K. Stanislavsky’s intuition and his sudden inspirations went much further, at least, of the canonized system. We believe K. Stanislavsky to have everything to have been ahead the P. Brooke, J. Grotowski, and E. Barba’s searches for many years before, if the general flurry of materialism in science, the Soviet ideology, the Moscow Art Theater, V. Nemyrovych-Danchenko, the old and young actors and he by himself had not become the obstacle.

In the spring of 1938, a few months before his death, Konstantin Stanislavsky with several directors of the Moscow Art Theater began his work on a laboratory performance named “Tartuffe” in order to give them the mysteries of the physical action method. The gray-haired Stanislavsky, barely moving his legs, put into classes by the hands, conducts rehearsals half-bed.

According to V. Toporkov, K. Stanislavsky considered physical actions to be the main element of stage expressiveness and demanded from the actor a “good diction” of physical actions. He considered exercises with imaginary objects to be the engine of their purity and expressiveness,

We completely agree that everyday exercises in memory of physical actions with represented objects form a concentration, that is, the concentration of the actor on the stage act essence.

“Nobody knows the technique that I am striving for. But it needs to be reached” (Toporkov, 1949, p. 140). It is strange that K. Stanislavsky said this in 1938, because he had developed the method of physical action in Nice in 1929–1930-s, that is, nine years before his desperate attempt to share the secret of his unique technique to a group of theater directors. For more than nine years, the Moscow Art Theater had been ignoring the discovery, which radically changed the emphasis of the system.

We note that according to A. Smiliansky it was in 1929, the very year the Moscow Art Theater was struck by a devastating blow: the Soviet government questioned its aesthetics, repertoire politics, organizational structure, “subjectively-idealistic” and even the “mystical” system of its “vague” terms: “life of the human spirit”, “autonomy of super-consciousness” and, ultimately, the very existence of the system. Thus, the officials decided to take care in advance the K. Stanislavsky “system” not to be put into practice.

K. Stanislavsky himself did not see and did not hear anything around; he worked as if nothing had happened around. V. Toporkov wrote that K. Stanislavsky was afraid of all kinds of views in the past (1949, p. 134). When one of the actresses told him that she was keeping detailed records of all his a few years ago rehearsals, the Master asked her to burn them. He also renounced the term “nature of state”, which he launched a few years before. “What is the state of nature? ... I have never heard about that”.

However, we are convinced that Stanislavsky is right when he says that the action comes from the will and intuition, but from the brain and the head. Thus, Konstantin Stanislavsky denies rational work on the role.

S. Hippius tries to reduce the objective phenomena to almost ordinary materialistic phenomena. The students are left to perceive the information purely intellectually and acquire one or another ability, relying on the suggestibility of their

psychics. As if in response to the meditative searches of M. Chekhov's of Don Quixote image, S. Hippius speaks about a second signaling system that "seems to supply movies to our internal screen, creating, under his verbal guidance, at the studio of the First Signal System" images that "will break the screen of the internal sight through the barriers of selective control" (2001). Meditation requires continuous silence, overcoming the "internal monologue", and only under such conditions gives rise to visualization, and, in S. Hippius's mind, the actor's brain works "as if filming a cinematic device and a spinning tape of the tape recorder – continuously, throughout life" (2001).

S. Hippius cites I. Siechenov: "Thought is – a reflex, restrained in its motor part, and every thought is a word in the state of the muscular activity beginning" (2001). The human's eye has been found out to begin moving when a person perceives any kind of image. This is an average person. We practice techniques in which students are looking at each other without any flashing, without the least movement of the eye for a long time. The eye of our actor does not give anything in life or on stage, thus, in combination with the internal chatter absence, it makes impossible casual reflex reactions.

K. Stanislavsky interprets the "prana" as a muscular sense of physical energy, "transfusion" of which the students performed in exercises for tension and muscles emancipation. The exalted youth "radiated prana" as a kind of airy fluid, that fills the soul.

In our opinion, the K. Stanislavsky eclectics is united by his original insecurity in the possibility of solving metaphysical essentially problems through materialist means. Finally, the phenomenal acquired the signs of materialism: K. Stanislavsky found, – at least for the book (first edition – 1938) – the subconscious creativity of the very nature – through the conscious actor's psycho technique and finally identified 14 elements of the psycho technique, which are subjected to "training and drill". Not only I. Berhman and mature P. Brook treat the "system" negatively, but also, for example, A. Tarkovsky, who wrote: "K. Stanislavsky did a bad service to the future of the Theater – almost the same as V. Stasov did for painting. As F. Dostoyevsky wrote, this ideology, the so-called "direction" – all this replaced the tasks and the meaning of art" (2008, pp. 60–61). A. Tarkovsky wrote, "the depth does not lie in the realism of extraordinary events, but in the desire for the depth" (2008, p. 593).

However, in our opinion, even at first glance, the obvious and rather "materialistic" K. Stanislavsky's demands towards the actor were based on metaphysical canons. Let's say a categorical ban on an actor rehearsing a role with the author's text, concealed something unproved by the Master aloud, in order the Moscow Art Theatre representatives not to be confused with his other "frills".

The prohibition of the author's text turns the actor's brain; his discretion refuses to perform Hamlet without the Shakespeare's text. He is not able to exist without any fluctuations in a high poetic drama with imperfect improvisational prose. What to do with the rhythm of the Shakespeare's poetic text in this case? Physical discretion is panicking and fading. This is exactly what K. Stanislavsky needs, because in this case there is no thought in the actor's head, and the probability of the real imagination awakening increases significantly. "When the actor, – quotes V. Toporkov the words of K. Stanislavsky, – is afraid to show his will, he uses reasoning. This is a horse trampling in place caused by inability to move the cart" (1949, p. 136). It is also proved by G. Gurdjieff and J. Grotowski's experience.

Such a seemingly innocent discourse, as a "passion for action", conceals the ability to total actor's concentration that cannot be imagined without the absolute "internal chatter" stopping, which should not be confused with the "internal monologue".

At first glance it seems almost sensational the news that K. Stanislavsky prohibited directors-performers to search for a *mise en scene* while working on "Tartuffe". It is a strange approach altogether with the author's text prohibition accompanied by physical action with the imaginary object to be the main means of actor's expression.

For many years, studying the little-known sources concerning the "systems", we have been convinced that every year K. Stanislavsky became more and more materialistic, almost conservative. It was a false thought. The mastering of the actor's psycho technique elements is now becomes clear to have been based on the search for the human nature archetype. The "discipline", K. Stanislavsky always demanded from the actor, was an "organic discipline", which should be conscious and should not require constant external control. It is a discipline that arises and continues throughout the whole actor's life without giving any effort, thus indicating one thing: the actor has mastered the decisive element of the psycho technique – the total concentration on the object, the character and his actions. In addition, the lack of discipline means that the actor to be governed by his own ego, pride, narcissism. These particular factors overthrow any efforts to gain a state of a complete concentration, and thus making it impossible to awaken a real, rather than a fictional imagination, with all the signs not to be imagined, but fantasized, being an attribute of physical discretion. Thus, one can argue that imagination is an attribute of spiritual thinking, activated only under the condition of complete peace and quietness in the realm of physical discretion.

In the conditions of boundless domination of materialism, the pursuit of instant material gain, the reorientation of the vast majority of theaters to the cash repertoire levels the person, the theater, and its spiritual dominant, the very spirituality becomes

an urgent problem of society. Under such conditions, a purely materialist interpretation of the actor's nature sometimes drastically changes the nature of the theatrical art, which requires a certain approach to the very basics of the actor's upbringing.

At the same time, there is a noticeable increase in the number of higher educational institutions acting departments and sections and their annual graduates. However, due to the long time dominance of one technique, namely the K. Stanislavsky system, the actor's skill curriculum is oriented towards "external skills" mastering, focused on the problems of "given circumstances", "reincarnation", "image", "character", etc.

Thus, there is a need for a historical substantiation of the factors of the Theater of Objective Art emergence, formation, development and establishment, aimed primarily at the cognition of the human nature itself and the artist nature within the spiritual formation and professional creativity process.

**Conclusions.** In our opinion, nowadays it's not so important what is the way of a certain actor's school, what particular leaders' ideas are taken for a sample and professed profoundly, whether it retains certain traditions, or finds its own special way and works according to an author's technique, which has no analogues in the past. In all cases, no school and methodology has the right to ignore the fact that K. Stanislavsky and L. Sulierzhytskyi, L. Kurbas and M. Chekhov, R. Steiner and G. Gurdjieff, A. Arto and P. Brook, J. Grotowski and E. Barba each in their own way investigated the human nature, the archetypal factors of this nature and their preliminary sources. In our opinion, when K. Stanislavsky proclaims nature to be the only possible creator, he refers to the human's nature, his powerful energies and organic creative sources.

In the restoration of K. Stanislavsky "system", especially its practical side, first, one should abandon the belief that the whole world recognized it as the only method of working with an actor, because it does not correspond to reality. Secondly, our own "system" research experience shows that its reconstruction is impossible without addressing to a number of other authors finding, primarily A. Arto, E. Barba, P. Brook, Y. Vakhtanov, J. Grotowski, G. Gurdjieff and R. Steiner, L. Kurbas, L. Sulierzhytskyi, M. Chekhov and others. Scientific researches of such scholars as K. Kerényi, I. Pryhozyn, D. Lauenstein, K. Jung and others worth adding to this list, because they made a powerful breakthrough in understanding the primitive human nature, such phenomena as consciousness, over consciousness, human energy resources, etc.

Consequently, the conversation should not be about the reconstruction of the Stanislavsky actual system, but about the creation and practical mastering of the working with an actor methodology, corresponding to the science development



level at the beginning of the XXI<sup>st</sup> century. In addition, such a universal multicultural methodology should harmonize the practical component of the actor's expressive practice with its scientific grounding. In our opinion, there is no other way to create a truly scientific and effective system of the actor education. Any attempt to isolate any figure and to imitate anything exclusively on its personal "system" will lead to the absence of the personal scientific and practical discoveries, which in the second half of the XX<sup>th</sup> – early XXI<sup>st</sup> century drastically changed the world.

#### Бібліографічні посилання

1. Антарова К. Е. На одной творческой тропе. Беседы К. С. Станиславского. Москва : Грааль : Гармония, 1998. 354 с.
2. Бачелис Т. И. Шекспир и Крег. Москва : Наука, 1983. 352 с.
3. Брук П. Нити времени. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2005. 384 с.
4. Гиппиус С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. URL: [http://www.theatre-library.ru/files/g/gippius\\_sv/gippius\\_sv\\_1.html](http://www.theatre-library.ru/files/g/gippius_sv/gippius_sv_1.html) (дата звернення 10.02.18)
5. Готовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику : сб. ст. / пер. с пол. вступ. ст. и примеч. Н. Башинджагян. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.
6. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас : репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 336 с.
7. Левин Л. Мало что переживет столетие. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/24797833.html> (дата звернення 10.02.18)
8. Смелянский А. Профессия – артист. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/professiya-artist-smelyanskiy> (дата звернення 10.02.18)
9. Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Città di castello : Междунар. ин-т имени Андрея Тарковского, 2008. 624 с.
10. Топорков В. К. С. Станиславский на репетиции. Москва ; Ленинград : Искусство, 1949. 192 с.
11. Чехов М. Литературное наследие : в 2 т. Москва : Искусство, 1992. Т. 1. 542 с.

#### References

1. Antarova, K.J. (1998). *On one creative path. Conversations of K. S. Stanislavsky*. Moscow: Graal, Garmonija
2. Bachelis, T.I. (1983). *Shakespeare and Craig*. Moscow: Nauka.
3. Brook, P. (2005). *Threads of time*. Moscow: Artist. Rezhysser. Teatr.
4. Gippius, S.V. (2001) *Training of creativity development. Gymnastics of feelings*, [online] Available at: <[http://www.theatre-library.ru/files/g/gippius\\_sv/gippius\\_sv\\_1.html](http://www.theatre-library.ru/files/g/gippius_sv/gippius_sv_1.html)> [Accessed 16 February 2018].

5. Grotowski, J. (2003). *From Poor Theater to Art Conductor: collection of articles*. Introduction and translation by N. Bashyndzhagjan. Moscow: Artist. Rezhysser. Teatr.
6. Korniienko, N.M. (2007). *Les Kurbas : rehearsal of the future*. Kyiv: Lybid.
7. Levin, L. 'A little will survive a century', [online] Available at: <<http://www.svoboda.org/content/article/24797833.html>> [Accessed 12 February 2018].
8. Smeljansky, A. 'The profession of an artist', [online] Available at: <<http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/professiya-artist-smelyanskiy>> [Accessed 10 February 2018].
9. Tarkovsky, A.A. (2008). *Martyrologist (1970–1986 Diaries)*. Italy – Città di castello : International Institute named after Andrei Tarkovsky.
10. Toporkov, V.K. (1949). *Stanislavsky on rehearsal*. Moscow; Lenigrad: Iskusstvo.
11. Chehov, M. (1992). Literary heritage: in 2 Vol., Vol. 1, Moscow: Iskusstvo.

© *Almuwail Fadhel Abbas ABD Alnabi*, 2018

*Стаття надійшла до редакції 26.03.2018*

**УДК 792.03(477)“196/198”**

***Єсипенко Роман Миколайович***,  
*<https://orcid.org-0000-0002-4297-5119>*  
*доктор історичних наук, професор,*  
*Національна академія керівних кадрів*  
*культури і мистецтв*  
*Київ, Україна*  
*[dryesypenko.roman@gmail.com](mailto:dryesypenko.roman@gmail.com)*

## **ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 60–80-х РОКІВ ХХ ст.**

Мета роботи полягає в тому, щоб певною мірою підвести підсумки творчої, виробничої та ідейно-виховної діяльності українських театрів у 60–80-х роках ХХ ст., що висвітлювалась у ряді попередніх статей автора. Використано такі **методи** дослідження: аналітичний – у вивченні історичних, мистецтвознавчих та культурологічних джерел для формування методологічних засад дослідження, історичний – для розгляду загального стану українського театрального мистецтва означеного періоду, мистецтвознавчий – для аналізу творчих досягнень і прорахунків українського театру, пошуковий – у збиранні матеріалу

для підтвердження тих чи тих тверджень, теоретичний – для підведення підсумків дослідження. **Наукова новизна** матеріалів статті полягає в тому, що в ній автор виклав власний, відмінний від офіційного, погляд на стан драматургії аналізованого історичного періоду, проблематику суспільно-політичного життя, як її тоді розуміли майстри українського сценічного мистецтва, і зміни, що сталися в діяльності бюрократичного апарату, який безпосередньо керував театральним процесом. **Висновки.** У статті проводиться думка, що в 60–80-х роках ХХ ст. український театр перебував під посиленням тиском владних структур, які намагалися не допустити на українську сцену твори, котрі порушували важливі проблеми розвитку суспільного життя, значною мірою формально проводили кадрову політику і не приділяли належної уваги створенню матеріально-технічної бази. Незважаючи на це, митці намагалися брати активну участь у суспільному житті країни, докладаючи значних зусиль для піднесення рівня свого мистецтва.

**Ключові слова:** український театр; суспільне життя; українська драматургія.

*Есипенко Роман Николаевич, доктор исторических наук, профессор, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, Украина*

#### **Проблема творчества украинского театра 60–80-х годов ХХ в.**

**Цель** данной работы состоит в том, чтобы в определенной степени подвести итоги творческой, производственной и идейно-воспитательной деятельности украинских театров в 60–80-е годы ХХ в., которая была освещена в ряде предыдущих статей автора. Использовались следующие **методы** исследования: аналитический – при изучении исторических, искусствоведческих и культурологических источников для формирования методологических основ исследования, исторический – при рассмотрении общего состояния украинского театрального искусства данного периода, искусствоведческий – при анализе творческих достижений и просчетов украинского театра, поисковый – при сборе материала для подтверждения тех или иных утверждений, теоретический – для подведения итогов исследования. **Научная новизна** материала статьи состоит в том, что в ней автор изложил личный, не сходный с официальным, взгляд на состояние драматургии исследуемого исторического периода, проблематику общественно-политической жизни, как ее тогда понимали мастера украинского сценического искусства, и изменения, которые произошли в деятельности бюрократического аппарата, непосредственно руководившего театральным процессом. **Выводы.** В статье проводится мысль, что в 60–80-е годы ХХ в. украинский театр находился под усиленным давлением властных структур,

которые прилагали усилия, чтобы не допустить на украинскую сцену произведения, поднимавшие важные проблемы развития общественной жизни, в значительной мере формально проводили кадровую политику и не уделяли надлежащего внимания созданию материально-технической базы. Несмотря на это, мастера сцены старались активно участвовать в общественной жизни страны, прилагая усилия к повышению уровня своего искусства.

**Ключевые слова:** украинский театр; общественная жизнь; украинская драматургия.

*Yesypenko Roman, Doctor of Historical Sciences, Professor, National Academy of Leaders of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Problems of the Ukrainian theatre art since the 1960s–1980s**

**The purpose of the article** is to summarize the creative, productive and educational activity of the Ukrainian theatre since the 1960s–1980s, which was highlighted the author's previous articles. **Methodology of investigation** consists of several methods: analytical method (to study historical, art critical and culture logical resources to form the methodological fundamentals of the research); historical method (to analyze the general circumstances of the development of the Ukrainian theoretical art at that period of time); method of art criticism (to research the main achievements and failures of the Ukrainian theatre); method of searching (to look for the information to prove the author's suggestions) and theoretical method (to summarize the results of the research). **Scientific novelty** of work is the author's point of view on the condition of the dramaturgy of the investigated period, which is different from the widespread opinion. The author proposes his own vision of the problems of the social and political life and the changes in the bureaucratic apparatus, which ruled the theatrical sphere at that period. **Conclusions.** In the article, the author has shown that in the 1960s-1980s the Ukrainian theatre was under the pressure of the Soviet authority, which did its best to prevent staging the actual problematic play in the Ukrainian theatres and to provide formal personal management in the theatres. Despite the state policy, the artists tried actively to take part in the social life of the country and develop the theatrical sphere.

**Key words:** Ukrainian theatre; social life; Ukrainian dramaturgy.

**Постановка проблеми.** Вірні своїм споконвічним традиціям, митці української сцени протягом 60–80-х років ХХ ст. у надзвичайно несприятливих для творчості умовах тоталітарного режиму все-таки брали активну участь у суспільно-політичному житті країни, намагаючись у своїх спектаклях висловлювати власну громадянську позицію з приводу найбільш важливих соціальних питань і засобами сценічного мистецтва відповідно впливати на формування суспільної свідомості народу.

Умови роботи театрів були суперечливими. Складність історичної ситуації протягом цього періоду виявлялася, зокрема, в тому, що керівний партійно-державний бюрократичний апарат теж надавав театрові величезної ваги як серйозному чинникові формування суспільної свідомості народу, але водночас, встановивши монополію на владу та офіційну ідеологію, не дозволяв жодного інакомислення, не допускаючи критики на свою адресу, хоча при кожній нагоді демагогічно стверджувалося, що критика є рушійною силою суспільства. Крім того, проводячи русифікаторську політику, спрямовану на денационалізацію українського народу, керівні органи також були зацікавлені у використанні українськими митцями не своєї національної драматургії, а творів письменників інших народів.

Однак за умов, коли українська національна драматургія піддавалася величезним цензурним утискам, набагато більшим, ніж в інших республіках, і, практично, була позбавлена можливості ставити гострі питання суспільного життя, митці української сцени, звертаючись до постановки творів інших народів колишнього Радянського Союзу, знаходили в них благодатний драматургічний матеріал для утвердження своїх думок, оскільки вони жили в межах однієї країни, і соціальні проблеми багато в чому були тотожними.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У досліджуваній період в науковій літературі національна проблематика аналізувалася досить широко; їй було присвячено чимало праць, зокрема соціологів, філософів, літературознавців: А. Арнольдова, С. Безклубенка, Ю. Борева, С. Калтахчана, М. Кіма, Н. Конрада, М. Куліченка, М. Пархоменка, Г. Смірнова й ін. Однак театрознавці звертали увагу на національну проблематику явно недостатньо. Хоча в цьому плані можна назвати працю відомого історика театру С. Дуриліна, присвячену українсько-російським зв'язкам, книги М. Йосипенка, Н. Шалуашвілі, кандидатську дисертацію Г. Веселовської. Певною мірою побіжно торкалися національних проблем і виховної роботи театрів автори монографій, присвячених окремим мистецьким колективам: В. Голота, І. Давидова, Н. Демчук, О. Кулик.

**Мета** статті полягає в тому, щоб певною мірою підвести підсумок творчої, виробничої та ідейно-виховної діяльності українських театрів у 60–80-х роках ХХ ст., яка була висвітлена в попередніх статтях автора.

**Виклад основного матеріалу.** Під час звернення українських акторів і режисерів до інонаціонального драматургічного матеріалу виникало чимало творчих проблем, які потребували свого вирішення. У зв'язку з цим варто наголосити, що досвід постановки інонаціональної драматургії в українських митців сцени був нетривалим і обмежувався, практично, кількома десятиліттями довоєнного періоду. До жовтневої революції 1917 р. царський

уряд намагався досягти тієї ж мети, що й тоталітарний режим, – денаціоналізації українського народу іншими методами. Як відомо, тоді просто було проголошено, що ніякої особливої української мови не було, немає і бути не може; якщо хтось бажає послуговуватися такою говіркою у своєму домашньому побуті, то це його приватна справа; перекладати художні літературні творів українською мовою, а тим більше для їх постановки на сцені, немає потреби. Відтак українські актори змушені були варитися у власному соку, виставляючи п'єси тільки українських драматургів, причому коло їхньої тематики і проблематики та основний склад персонажів були суворо регламентовані цензурою. Це призводило до вироблення в акторів певної, усталеної манери сценічної поведінки, одноманітної акторської пластики, від якої було важко відійти, коли вони зверталися до інонаціональних творів.

Як не дивно, розв'язання цієї, на перший погляд, здавалося б, локальної проблеми вимагало не тільки підвищення кваліфікації акторських і режисерських кадрів українського театру до такого рівня і в такому ключі, щоб їм стали підвладними творчі стилі і напрямки та будь-які національні особливості драматургії інших народів, а й широко розгалуженої мережі заходів, творчих пошуків, величезних матеріальних витрат і значного вдосконалення стилю роботи і театрів, і керівних органів мистецтва.

Щоправда, керівництво держави намагалося вжити заходів стосовно подолання цих недоліків, усвідомлюючи, що багато театрів працювало в застарілих, а то і взагалі погано пристосованих для показу вистав приміщеннях. Типові штати творчого складу українського театру були уніфіковані з російським, у них не було артистів хору, балету та оркестру, що обмежувало можливості в показі музично-драматичних вистав. Постановочний фонд, тобто обсяг грошей для створення декорацій, був настільки малий, що давав можливість підготувати на належному рівні тільки одну виставу на рік, хоча планувалося близько восьми нових спектаклів. І, безперечно, рівень підготовки мистецьких кадрів потрібно було підвищувати. Серйозною перепорою на шляху розвитку українського театру було те, що владні структури забороняли включення до репертуару будь-якої талановитої п'єси на соціально гостру тематику. А якщо театр її все ж якось готував і випускав, то її знімали з репертуару з великим скандалом. Незважаючи на це, український театр все ж таки не зупинився у своєму розвитку і, послуговуючись творами інонаціональної драматургії, пропагував загальнолюдські цінності.

Як одна із ланок могутньої пропагандистської системи керівної партії, що називала себе комуністичною, український театр протягом 60–80-х років ХХ ст. був покликаний виконувати відповідні функції, прищеплювати глядачам,

насамперед молодому поколінню, почуття патріотизму й інтернаціоналізму, формувати в людей працьовитість, непримиренність до недоліків, нетерпимість до порушень норм моралі, учити молодь самостійно розбиратися в негараздах сучасного життя. Театр висував перед глядачем такі орієнтири, як обов'язок, честь, доброта, колективізм – незаперечні загальнолюдські принципи.

Митці української сцени з позицій сучасності пропагували власне тлумачення проблем життя попередніх історичних епох, починаючи від середини XIX ст. і до 80-х років XX ст. У тлумаченні соціальних явищ минулого вони наслідували драматургів-класиків, їхні ідеї та принципи, що стали вже хрестоматійними: викривали вади російського буржуазно-дворянського суспільства, показували, як у суспільстві виникає невдоволення, як зароджується революційний пролетаріат.

Так, вистава за п'єсою О. Островського «Гаряче серце» в Київському театрі ім. І. Франка демонструвала виродження і розпад старосвітського побуту. «Смерть Тарелкіна» та «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна відповідно в Одеському українському театрі (тоді – ім. Жовтневої революції) та Львівському ім. М. Заньковецької засуджували те, як тогочасне буржуазно-дворянське суспільство морально спустошує людину. «Влада темряви» Л. Толстого в постановці Полтавського театру ім. М. Гоголя переконувала в неможливості розв'язання конфлікту між нормами моралі і метою, яку ставила перед собою людина в тогочасному капіталістичному суспільстві (Косенко, 1973, с. 7). «Дядя Ваня» А. Чехова в постановці Київського театру ім. І. Франка розкривав трагічну нудьгу, бездіяльність і очікування перемін, про які мріяла російська інтелігенція напередодні революції. «Камінний господар» Лесі Українки в постановці Київського театру ім. Лесі Українки викривав психологію буржуазного індивідуалізму. П'єси М. Горького «Єгор Буличов та інші» в Донецькому театрі (тоді – ім. Артема), «Яків Богомолів» у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, «Останні» в Запорізькому театрі (тоді – ім. М. Щорса), показуючи деградацію і розкол суспільства, оспівували трудову людину, народ, закликали до позитивних соціальних перемін (Коваленко, 1972, с. 18).

Твори сучасних у ті роки драматургів на історичну тематику, продовжуючи традиції класичної драматургії, – «В ніч місячного затемнення» Мустая Каріма у Київському театрі ім. І. Франка та «Син рибалки» Віліса Лациса в постановці Дніпропетровського театру (тоді – ім. М. Горького) – змальовували нелюдські умови перебування у світі визиску і стверджували непереможність життя. Твори драматургії країн близького зарубіжжя дали змогу майстрам української сцени в 60–80-х роках XX ст. показати своє розуміння важливих моментів історії.

За умов жорстокої цензури українські митці не могли вийти за межі загальноприйнятих на той час поглядів, однак у кращих своїх роботах вони намагалися пропагувати справжні гуманістичні, загальнолюдські ідеали, давати людині змогу замислитися над проблемами буття.

Чи правильно зробила Комісар в «Оптимістичній трагедії» Вс. Вишневського в постановці Київського театру ім. І. Франка, коли в часи громадянської війни винесла смертний вирок своєму політичному противникові одноосібно, видавши його за рішення суду? Так, перемогу Вожака допустити було неможливо, але чи виправданий такий метод (Кузнецов, 1962, с. 93)? А який же все-таки життєвий принцип гідний оспівування – колективізм чи індивідуалізм? Сьогодні багато хто посилено пропагує останній. Постановка Дніпропетровського театру юного глядача «Комуніст» за Є. Габриловичем обстоювала перший (Васильєв, 1985, с. 2). Героїзм народу у Другій світовій війні прославляла вистава Полтавського театру ім. М. Гоголя «Трибунал» А. Макайонка. Спектакль Львівського театру ім. М. Заньковецької за п'єсою литовського драматурга Д. Урнавичуте «Називай мене матір'ю», побудований на життєвому матеріалі класової боротьби на західних землях, які нещодавно ввійшли до складу країни, об'єктивно й неупереджено змальовував трагічні події братовбивчої війни і змушував глядача, особливо молоде покоління, глибше дивитися на світ і чітко визначати свою життєву позицію.

Вистава Київського театру ім. І. Франка «Каса маре» за твором І. Друце порушила гостро хвилюючу соціальну проблему повоєнного періоду, коли сотні тисяч жінок, чоловіки яких загинули на війні, відбулися в житті, так і не пізнавши особистого щастя. Вірність високоморальним людським принципам утверджували вистави «Материнське поле» за Ч. Айтматовим Київського обласного театру ім. П. Саксаганського, «Далекі вікна» В. Собка постановці Київського театру ім. Лесі Українки, «Шануй батька свого...» В. Лаврентьєва в Черкаському театрі ім. Т. Шевченка та Харківському театрі ім. О. Пушкіна, «У день весілля» В. Розова в українській трупі Закарпатського театру, «Межа спокою» П. Загребельного в Київському театрі ім. Лесі Українки (Клевцова, 1983, с. 8).

Одну з найважливіших проблем початку 1970-х років – якою має бути людина в епоху науково-технічної революції, що саме тоді охопила світ, як повинні будуватися взаємини між людьми за нових обставин – підносили вистави Львівського театру ім. М. Заньковецької «Людина зі сторони» І. Дворецького, Запорізького (тоді – ім. М. Щорса) та Житомирського (нині – ім. І. Кочерги) театрів «Сталевари» Г. Бокарева та «Хазяйка» М. Гараєвої в постановці Київського театру ім. Лесі Українки. Про реальні процеси, котрі відбувалися в 60–80-х роках ХХ ст. в житті тогочасного села, ставлення



людини до природи, до землі, про взаємозв'язок людини і природи, про необхідність встановлення принципово нових взаємин суспільства і природи, про трудові ресурси села і складний духовний світ сучасного селянина йшлося в таких спектаклях, як «Поки гарба не перекинулася» О. Іоселіані в Київському театрі ім. Лесі Українки, «Таблетку під язик» А. Макайонка в Харківському театрі ім. Т. Шевченка, «Птахи нашої молодості» І. Друце в Одеському театрі (тоді – ім. Жовтневої революції).

Митці української сцени приділяли значну увагу постановці п'єс, у яких центральне місце посідав образ позитивного героя, людини високого ступеня громадянської зрілості, особа якого, спосіб мислення, психологія і мораль відігравали суттєву роль у формуванні суспільної свідомості наших сучасників. Про це свідчить переважна більшість спектаклів 60–80-х років ХХ ст. А оскільки означені проблеми розроблялися на інонаціональному драматургічному матеріалі, український глядач вірив, що представники інших народів сприймають світ так само, як і він, що в них однаково уявлення про головні людські цінності, і це виховувало в ньому почуття інтернаціоналізму, актуальність якого в наш час не тільки не зменшилася, як це дехто твердить, а й значно зросла.

У 60–80-х роках ХХ ст. українські театри виконали чимало суспільно корисної роботи, порушуючи значну кількість життєво важливих і навіть глобальних проблем. Але ще більше проблем залишилися невисвітленими. Періоди культу особи і застою не могли не відбитися негативно на формуванні світогляду, життєвої позиції людини, особливо молодого покоління. Істотних утрат зазнала моральна свідомість людей, їхня впевненість у правоті ідей правлячої партії, що називала себе комуністичною. Наслідком цього стало виникнення суперечливих тенденцій у розвитку суспільства, особливо серед молоді. Люди все більше переконувались у невідповідності того, що йшло з високих трибун та засобів масової інформації, тому, що бачили в реальному житті. Відповідно, вони ставали відчуженими, соціально апатичними, втрачали інтерес до праці. І при цьому партійні керівники намагалися пояснити, що всі ці негативні явища є наслідком ідеологічних диверсій буржуазної пропаганди, не визнаючи помилок і прорахунків керівництва партії і держави.

В ідеологічному житті панував принцип: заборонено все, що не дозволено. Не враховувалося, що для нормального розвитку суспільства не тільки не можна було забороняти критику, а й навпаки, необхідно було заохочувати людей до висловлення різноманітних поглядів. Адже критика насправді є могутньою рушійною силою, і її заборона тільки шкодить розвитку суспільства.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в цій статті автор виклав власний, відмінний від офіційного, погляд на стан драматургії

аналізованого історичного періоду, проблематику суспільно-політичного життя, як її тоді розуміли майстри українського сценічного мистецтва, і зміни, що сталися в діяльності бюрократичного апарату, котрий безпосередньо керував театральним процесом. Значення статті полягає в тому, що в ній уперше узагальнено досвід ідейно-виховної роботи українських театрів протягом 60–80-х років ХХ ст. і постановки творів драматургії близького зарубіжжя.

**Висновки.** Отже, театральне мистецтво є одним із вельми дійових засобів формування суспільної свідомості народу, і нехтувати ним у наші дні, за умов існування широко розгалуженої мережі Інтернет і телебачення, недоцільно, навіть якщо надалі воно розвиватиметься як елітарне, а не для широкого загалу.

У митців театру має бути можливість вільно будувати свій творчий процес, формувати репертуар на власний розсуд, без огляду на цензурні чи будь-які інші обмеження. Заборона повинна поширюватися тільки на пропаганду насильства, аморальності, расизму, приниження людської гідності.

Театр має бути забезпеченим нормальними матеріальними умовами для творчості, прийнятими в цивілізованому суспільстві, належним приміщенням, необхідною кількістю коштів для постановки спектаклів, творчим складом, комплектування якого залежало б від мистецького спрямування колективу, а не від якихось формальних причин.

За умов ринкової економіки провідні театральні колективи повинні перебувати на державному утриманні. Тільки в такому разі вони зможуть обстоювати інтереси держави, а не певної групи людей.

Система підготовки кадрів для театру має зазнати рішучого поліпшення. Насамперед треба звернути увагу на підготовку режисерів, у тому числі й аматорського театру. До виховного процесу повинні насамперед залучатися провідні майстри сцени з великим досвідом практичної режисерської роботи в театрі.

Дотримання цих принципів дасть змогу українському національному театрові відновити свій могутній ідейно-мистецький потенціал, бути гідним своєї історії, слави корифеїв і знову посісти одне з чільних місць у світовому театральному процесі.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Васильєв С. Випробування пам'яттю. *Культура і життя*. 1985. 3 берез.
2. Дашковська Л. Три вистави про комуніста. *Український театр*. 1976. № 3. С. 18.

3. Клевцова Л. Час народжує героїв. Кілька інтерв'ю на актуальну тему. *Україна*. 1983. № 13. С. 10.
4. Коваленко Г. Ожидание. Сезон 1970-1971 годов в Киевском академическом театре им. Леси Украинки. *Театр*. 1972. № 1. С. 18.
5. Косенко Ю. Свіжий почерк митців. П'єса О. Островського «Гаряче серце» в театрі ім. І. Франка. *Літературна Україна*. 1973. 12 січ. С. 7.
6. Кузнецов В. Оптимистическая трагедия. *Театр*. 1962. № 4. С. 93.
7. Недзвецкий А. Последняя премьера сезона. *Знамя коммунизма*. 1959. 2 серп.
8. Щербакowa Н. Не в полный голос. «Чти отца своего...» в Харьковском театре им. А. Пушкина. *Красное знамя*. 1964. 2 дек.

### References

1. Vasiliev, S. (1985). The Examination by Memory. *Kultura i zhyttia* [Culture and life], 3 March.
2. Dashkovska, L. (1976). Three Performance about a Communist. *Ukrainskyi teatr* [Ukrainian Theater], no. 3, p. 18.
3. Klevtcova, L. (1983). Time Born Heroes. Some Interview on the Actual Topic. *Ukraina* [Ukraine], no. 13, p. 10.
4. Kovalenko, H. (1972). Waiting. The Season of the 1970-1971 years in the Kyiv Academic Theatre after Lesia Ukrainka. *Teatr*, [Theater], no. 1, p. 18.
5. Kosenko, Yu. (1973). Fresh Signature of Artists. The Play “Hot Heart” in the Theatre after I. Franko. *Literaturna Hazeta* [Literary Ukraine], 12 January.
6. Kuznetcov, V. (1962). Optimistic Tragedy. *Teatr* [Theater], no. 4, p. 93.
7. Nedzvetckyi, A. (1959). The Last Premier of the Season. *Znalia kommunizma* [The banner of communism.], 2 August.
8. Scherbakova, N. (1964). In Low Voice. “Listen to and Respect His Father...” in the Kharkiv Theatre after A. Pushkin. *Krasnoe znamia* [Red banner], 2 December.

© Єсипенко Р. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 10.03.2018

УДК 792.03'04(477.53)"17/18"

*Злобін Юрій В'ячеславович,  
<https://orcid.org/0000-0002-4482-4373>  
кандидат культурології,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Київ, Україна  
ltavateatr@gmail.com*

### **КРІПАЦЬКІ ТЕАТРИ НА ПОЛТАВЩИНІ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.**

**Мета дослідження** – розглянути діяльність кріпацьких театрів на Полтавщині в контексті розвитку аматорського театрального мистецтва наприкінці XVIII – на початку XIX ст.; висвітлити вплив акторських труп, з якими пов'язана творчість В. Гоголя-Яновського та І. Котляревського, на формування українського професійного театру. **Методологію дослідження** становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму. Використані проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний **методи** наукового пізнання, що дало змогу висвітлити процес зародження й розвитку кріпацького театру та визначити його вплив на формування українського професійного театру. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі діяльності кріпацьких театрів на Полтавщині кінця XVIII – початку XIX ст. та виявленні їхнього впливу на розвиток української культури. **Висновки.** Доведено, що кріпацькі театри Полтавщини кінця XVIII – початку XIX ст. сприяли поширенню української тематики та нових жанрів української класичної драматургії, зростанню майстерності акторів-виконавців, які зробили вагомий внесок у діяльність українського професійного театру другої половини XIX ст.

**Ключові слова:** кріпацький театр, аматорське театральне мистецтво, п'єса, репертуар, театральні трупи.

*Злобин Юрий Вячеславович, кандидат культурологии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Крепостные театры на Полтавщине конца XVIII – начала XIX в.**

**Цель исследования** – рассмотреть деятельность крепостных театров на Полтавщине в контексте развития любительского театрального искусства в конце XVIII – начале XIX века; осветить влияние актерских трупп, с которыми связано творчество В. Гоголя-Яновского и И. Котляревского,

на формування українського професійного театру. **Методологію дослідження** складає органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизма, багаточинності, системності, комплексності, розвитку і плюралізму. Використані проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описательний, логіко-аналітичний **методи** наукового пізнання, що дозволило освітлити процес зародження і розвитку фортечного театру і визначити його вплив на формування українського професійного театру. **Наукова новизна** роботи заключається в розгляді діяльності фортечних театрів на Полтавщині і їх впливу на розвиток української культури. **Висновки.** Доведено, що фортечні театри сприяли поширенню української тематики і нових жанрів в українській класическій драматургії, зросту майстерства акторів-виконавців, які зробили вагомий внесок в діяльність українського професійного театру другої половини XIX століття.

**Ключові слова:** фортечний театр, аматорське театральне мистецтво, п'єса, репертуар, театральні трупи.

*Zlobin Yuriy, Ph.D in Cultural Studies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Serfs Theatres in Poltava at the end of XVIII – early XIX century**

**The purpose of the article** is to consider the activities of serf theaters in Poltava region in the context of amateur theatrical art development in the late XVIII – early XIX century; to highlight the actors' influence, with V. Gogol-Yanovsky and I. Kotlyarevsky's works are related and on Ukrainian professional theater formation. **Methodology of investigation** consists in an organic set of basic principles in research: objectivity, historicism, multifactoriality, systematic, complexity, development, and pluralism. The problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical methods of scientific knowledge have been used, which allowed to highlight the process of the origin and development of the serf theater and determine its influence on the Ukrainian professional theater formation.

**Scientific novelty of work** consists in the analysis of the serf theaters' activity in Poltava region at the end of the 18th and the beginning of the nineteenth century and revealing their influence on the development in Ukrainian culture. **Conclusions.** It has been proved that serf theaters in Poltava region at the end of XVIII - beginning of the XIX century have contributed to the dissemination at Ukrainian themes and new genres of Ukrainian classical drama, the growth actors-performers' skills

who made a significant contribution to the Ukrainian professional theater activities of the second half of the nineteenth century.

**Key words:** Serf Theater; amateur theatrical art; play; repertoire; theater troupes.

**Постановка проблеми.** Актуальність теми дослідження полягає в необхідності висвітлення історико-культурного процесу формування й розвитку кріпацького театру на Полтавщині, зокрема діяльності кріпацького театру Д. Трошинського в Кибинцях 1822–1825 рр. як одного із провідних тогочасних осередків українського театрального мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблему функціонування аматорських театральних труп, у тому числі кріпацьких театрів, частково висвітлювали у своїх дослідженнях Л. Архимович, О. Васюта, О. Волосатих, Л. Дорогих, О. Ізваріна, А. Ольховський, О. Шреєр-Ткаченко. Досить різнобічно розглядали діяльність кріпацьких театрів кінця XVIII – початку XIX ст. О. Казимиров, Р. Пилипчук, В. Ревуцький, О. Кисіль та ін., проте їхні дослідження мають переважно узагальнюючий характер, оскільки присвячені історії українського театру від зародження до наших днів, тоді як особливості діяльності кріпацьких театрів на Полтавщині та питання впливу досягнень окремих творчих труп на розвиток української культури й досі залишаються недостатньо висвітленими.

**Мета** дослідження – розглянути діяльність кріпацьких театрів на Полтавщині в контексті розвитку аматорського театрального мистецтва наприкінці XVIII – на початку XIX ст.; висвітлити вплив акторських труп, з якими пов'язана творчість В. Гоголя-Яновського та І. Котляревського, на формування українського професійного театру.

**Виклад основного матеріалу.** У XVIII ст. козацька старшина одержала права «благородного російського дворянства» (Кисіль 1925, с. 47), а відтак – земельні наділи та кріпаків. Л. Кисіль у монографії «Український театр» (1925) зазначає, що ця подія підштовхнула відтепер повноправних українських поміщиків до встановлення у власних володіннях нових правил, що насправді було лише сліпим копіюванням порядків та вподобань російського дворянства. Однією з наймодніших розваг стає кріпацький театр (драматичний, оперний, балетний): «поміщики почали заводити цю розвагу в себе по селах, навіть захоплюючися нею, і намагалися здивувати один одного розкішними виставами «власних» кріпацьких труп» (Кисіль, 1925, с. 47).

Організацію театрів та оркестрів із кріпосних селян спричинив указ Петра III 1762 р., який дарував дворянам «вольності», а головне – право розширення маєтків, привласнення земельних наділів. П. Куліш писав: «То був

безтурботний час для поміщиків, коли він мирно процвітав на своєму хуторі (що розрісся згодом у село). Знайомий порядок цивільного та суспільного життя, запроваджений у Росії і засвоєний українськими дворянами, досягнув тоді можливо-заспокійливої досконалості і здавався нормою, з якої виходити не було варто. Поміщики вели життя загалом веселе, і, поки розкіш ще не виснажила їхніх коштів, збільшених урядовими жалуваннями їхнім дідам, батькам і їм самим (як, наприклад, Трощинському), то в них вистачало засобів на всі витівки. Влаштувати домашній театр, завести власний оркестр у ті часи було справою доволу звичною і не викликало ні в кого Катонівського осуду» (1862, с. 19).

Відомо, наприклад, що у 1751 р. Кирило Розумовський, останній гетьман Запорізького війська, утримував власний театр, оркестр та капелу із сорока осіб, якою керував А. Рачинський, відомий композитор і диригент. На репетиціях зі співаками-кріпаками працювали: над хоровими партіями – диригент Карл фон Лау, який чудово грав на валторні, та капельмейстер оркестру Керцель Франц. За вказівкою К. Розумовського в лютому 1752 р. у Відні підписали контракти із капельмейстером Вольфом, сурмачами Себастьяном Гайном фон Гайлінгталом, Антоном Тіцом, Йозефом Ганауером та литавристом Верцеславом Лоренцом, які невдовзі переїхали до Глухова, а за півроку, уже як військові музиканти, отримували казенну платню. Та все ж не давали спокою поміщикам чутки про чернігівську капелу К. Адасовського, батька М. Заньковецької, у Заньках і театр Д. Ширая у Спиридоновій Буді, трупа якого налічувала понад 200 кріпаків; щоправда, були й наймані – оперні співаки, хоровики, артисти балету та оркестру. На противагу іншим, Д. Ширай утримував театр для власного прибутку, призначаючи міські гастролі.

Не менш популярними були і театри графа Завадського в Ляличах та графа Волькенштейна у Красному, де вперше вийшов на сцену 1805 року М. Щепкін, зігравши Андрія-поштаря у виставі «Зоа» Л.-С. Мерсьє; у Малому Тульчині з 1787 р. на новій сцені здійснював постановки драматичних та оперних вистав театр шляхтича С. Щенсного-Потоцького; у Шклові, на правому березі Дніпра, процвітав театр генерала Зорича.

Варто згадати і полтавські театри Д. Трощинського в Кибинцях та Яреськах, Галагана в Сокиринцях, Гавриленка в Озерках та ін. Водночас треба зазначити, що в Гавриленка театральне приміщення – мурована будівля зі сценою, трьома ложами та партером – не гірша, ніж у Галаганових театрах, акторів-кріпаків якого родина графа відправляла до Італії або Франції для опанування театрального мистецтва (Ізваріна, 2014, с. 174).

Театральна трупа та оркестр, до складу якого входили музиканти з Італії, були в Єлисаветиному (тепер – Абазівка Полтавського району) М. Абази; «Музична капелія» (40 кріпаків-артистів) у Решетилівському маєтку В. Попова; а в Обухівку Капністів на перегляд вистав щотижня поспішали сусідські сім'ї.

У театрі Д. Трощинського в Кибинцях діяли оперно-балетна і театральна трупи. Цей театр розпочав виступи 1812 р., поновивши роботу на початку 1820-х років; до 1825 р. трупою опікувався В. Гоголь-Яновський, полтавський поміщик, особистий секретар Трощинського, який також брав участь у постановці вистав, де нерідко грала його дружина М. Гоголь-Косяровська, а також родини Капністів, Ломиковських, Хилкових та ін. У репертуарі театру були п'єси В. Озерова, І. Крилова, Д. Фонвізіна, М. Загоскіна, Я. Княжніна й ін. Особливою популярністю користувалися комедійні жанри: «Собака-вівця», «Простак, або Хитрість жінки, перехитрена москалем» В. Гоголя-Яновського, «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського та водевілі за сюжетами народних казок (Богородіченко, URL: <http://vsiknygy.net.ua/review/926/>). Сам Д. Трощинський, любляючи слухати «Чайку», «заливався гіркими старечими слізьми» (Куліш, 1862, с. 20).

Із творчого набутку В. Гоголя-Яновського (близько 20-ти п'єс) збереглася лише одна – «Простак, або Хитрість жінки, перехитрена москалем», опублікована в журналі «Основа» в 1862 р. Сюжет п'єси нескладний, проте увиразнені автором особливості мови дійових осіб засвідчують соціальне становище героїв: українська мова – мова селян, російська – заїжджого москаля, книжна або «словеса» – дяка.

Епіграфи до творів Гоголя-сина «Сорочинський ярмарок» були взяті з водевілю Гоголя-батька «Собака-вівця», постановку якого мріяв здійснити М. Гоголь у Петербурзі, доопрацювавши текст та змінивши назву. «Простак» – це перша українська комедія, написана до появи «Москаля-чарівника» І. Котляревського. П. Куліш у передмові до п'єси, яку опублікували в «Основі» 1862 р., слушно зауважив, що «Простак» Гоголя в усіх відношеннях вищий від «Москаля-чарівника» і може бути названим першою українською комедією» (1862, с. 20), а І. Франко так визначив її жанрову тенденцію – інтермедійно-фарсова п'єса, де відбувається розігрування «крутієм» головного героя чи подружжя.

На думку М. Зерова, комедія В. Гоголя-Яновського, яка сповнена живої безпосередності, не досить оброблена літературно, «трохи безцеремонна щодо гумору, вона менше має умовностей оперетної форми: дидактичних реплік та вокальних номерів, що тільки порушують природність діалогу» (1924, с. 134).



Параска у п'єсі В. Гоголя-Яновського опиняється в драматичному становищі внаслідок драматичної ситуації, і саме поєднання драматичного з комічним виводить твір за межі фарсу, на що вказував І. Франко, робить його «насправді першою комедією в українській літературі» (1899, с. 12).

П. Куліш стверджував, що образи «немудрого Романа та дотепної Параски», взяті з реального життя – із «двірської служби Трощинського». Сучасники оповідали, що в комедії герої названі власними прізвищами і «грали самих себе; чоловік при тому грав, колізій п'єси до себе не пристосовуючи» (Шевчук, 1990, с. 165); М. Зеров зазначив, що обидві п'єси є варіантами одного мандрівного мотиву; М. Дашкевич доводив, що джерелом для написання п'єси «Москаль-чарівник» є французька п'єса «Le soldat magicien» (Зеров, 1924, с. 134).

Досліджуючи водевіль в українській драматургії, М. Возняк слушно зауважив, що він народжується шляхом «схрещення» «міщанської драми», російської комічної опери та традиції української інтермедії (1955, с. 131).

Витоки українського водевілю (незначного за обсягом анекдотичного твору з народного побутування, з малою кількістю дійових осіб, яким властиві стандартні сценічні «амплуа», з обов'язковою неочікуваною розв'язкою та зверненням до глядачів у фіналі вистави) походять з інтермедії та вертепної драми.

Репертуар кріпацького театру був різноманітним: драматичні твори, водевілі, комедії, інтермедії, опери й балети, які давали змогу «блиснути» перед сусідами розкішними декораціями та костюмами артистів. Репертуар формувався під впливом популярності окремих вистав на сценах столичних та європейських театрів. Наприклад, М. Щепкін грав в опері «Рідкісна річ» Мартіні у кріпацькому театрі графа Волькенштейна, а в Д. Ширая збиралася публіка на виставах «Школа ревнивих» та балету «Венера і Адоніс»; у театрі Трощинського ставилися п'єси В. Гоголя-Яновського та І. Котляревського, за мотивами яких писалися й нові драматичні твори. Доречно зазначити, що їхніми авторами були не тільки кріпаки-актори, а й господарі та їхні гості (Веселовська, 1998, с. 16). Театри з часом набували салонного характеру, змінилася специфіка вистав і характерні ознаки сценічного мовлення.

Костюмерами та сценографами були домашні майстри, яким іноді вдавалося створювати надзвичайно складні декорації для візуальних ефектів вистав, а композиторами – обдаровані кріпаки. Найкращі театри мали постійний акторський склад, режисером-постановником був здебільшого власник театру.

Розквіт кріпацького театру припадає на кінець XVIII – початок XIX ст., коли аграрний капітал в Україні досяг свого апогею. Поміщики, яким бракувало коштів на утримання театру та акторської трупи, активізували їхню гастрольну

діяльність, відправляли для виступів у повітові та губернські міста. Нерідко вистави грали на ярмарках, під час дворянських виборів. Наприклад, трупа театру Д. Ширая, в якій репертуар був «між іншим і українською мовою» (Кисіль, 1925, с. 49).

При кріпацьких театрах працювали «школи мистецтв», де навчали акторському мистецтву й музиці (сольному та хоровому співу, грі на інструментах), хореографії, іноземним мовам. Педагогами в них працювали відомі іноземні композитори, майстри театрального мистецтва: Ф. Арайя, Г. Теплов, А. Рачинський, регенти Чухнов, Туровський, балетмейстер І. Штейн та ін.

Відомо, наприклад, що полтавський поміщик М. Репнін запросив до своєї музичної школи німецького композитора і педагога М. Гауптмана, а Д. Ширай звільняв обдарованих учнів від господарської праці (Ізваріна, 2014, с. 175).

Після скасування кріпацтва 1861 р. і втрати стабільного економічного статусу їхніх власників кріпацькі театри закрили, актори перейшли до складу чисельних професійних мандрівних труп або міських театрів, приватних музично-театральних антреприз.

Д. Антонович про кріпацький театр висловився однозначно: «занесений із Московщини на Україну як річ чужа, він не міг відіграти тут визначальної ролі. На Україні світський український театр зародився не на селі, не в панському дворі, а у місті, де доживав віку старий шкільний театр і назривала потреба переходу до театру світського» (1925, с. 56), але насправді кріпацький театр посприяв поширенню української тематики та нових жанрів української класичної драматургії, зростанню майстерності акторів-виконавців, які зробили вагомий внесок у діяльність українського професійного театру другої половини ХІХ ст.

**Наукова новизна** статті визначається розглядом діяльності кріпацьких театрів на Полтавщині кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. у контексті розвитку аматорського театрального мистецтва цієї доби та виявом впливу акторських труп, з якими пов'язана творчість В. Гоголя-Яновського та І. Котляревського, на формування українського професійного театру.

**Висновки.** Доведено, що кріпацькі театри Полтавщини кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст., діяльність яких визначалася творчістю В. Гоголя-Яновського та І. Котляревського, сприяли поширенню української тематики та нових жанрів української класичної драматургії, зростанню майстерності акторів-виконавців, що є вагомим внеском у становлення українського професійного театру другої половини ХІХ ст. Одержані результати не вичерпують усіх аспектів означеної проблеми і відкривають перспективи для подальших досліджень.

### Бібліографічні посилання

1. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
2. Богородіченко А. Василь Гоголь-Яновський: у затінку синові слави URL: <http://vsiknygy.net.ua/review/926/>. (дата звернення: 20.03.2018)
3. Веселовська Г. Кріпацький театр в Україні. *Український театр*. 1998. № 1. С. 21–23.
4. Возняк М. Початки української комедії. Нью-Йорк : Говерля, 1955. 251 с.
5. Зеров М. Нове українське письменство : іст. нарис. Київ : Слово, 1924. Вип. 1. 134 с.
6. Изваріна О. М. Історіографія процесу формування українського оперного мистецтва першої половини ХІХ ст. «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття» : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. 17 жовт., 2014. Київ. С. 171–178.
7. Кисіль О. В. Український театр. Київ : Книгоспілка, 1925. 178 с.
8. Куліш П. Несколько предварительных слов / В. А. Гоголь. Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом. Основа. 1862. № 2. С. 19–43.
9. Франко І. Галицький «Москаль-чарівник». *Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка*. Київ, 1899. Т. 27. С. 1–22.
10. Шевчук В. Із вершин та низів. Київ : Дніпро, 1990. 446 с.

### References

1. Antonovich, A.D. (1925). *Three Hundred years of Ukrainian theater: 1619–1919*. Prague: Ukrainian public publishing fund.
2. Bogorodichna, A. (2009). 'Vasily Gogol-Yanovsky: in the shadow of the son. Retrieved from' [online] Available at: <<http://vsiknygy.net.ua/review/926/>> [Accessed 20.03.2018]
3. Veselovskaya, G. (1998). Serf Theatre in Ukraine. *Ukrainskiy teatr [Ukrainian Theater]*, no. 1, pp. 21–23.
4. Wozniak, M. (1955). *The Beginning of the Ukrainian Comedy*. New York: Goverlya.
5. Zеров, N. ( 1924). *New Ukrainian writing*. Kiev: Slovo, issue 1, p. 134
6. Izvarina, A.M. (2014). His toriography of the formation of the Ukrainian opera art of the first half of the nineteenth century. «Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky ХХІ stolittia» [Professional arts education and art culture: challenges of the ХХІ century: Proceedings of the International scientific-practical conference]. Kyiv, pp. 171–178.
7. Kysil, O.V. (1925). *Ukrainian theater*. Kyiv: Knyhospilka.
8. Kulish, P. (1862). A few preliminary words. *Osnova*, no. 2, pp. 19–43.

9. Franco, I. (1899). Galitsky «Moskal charivnyk». *Zapysky naykovogo tovarystva im. T. Shevchenka* [Notes of the Scientific Society to them T. G. Shevchenko], Vol. 27, pp. 1–22.
10. Shevchuk, V. (1990). *From the to psandbottoms*. Kiev: Dnipro.

© Злобін Ю. В., 2018

*Стаття надійшла до редакції 26.03.2018*

**УДК 792.01:530.145**

**Корнієнко Неллі Миколаївна,**  
<https://orcid.org/0000-0002-6894-6308>  
доктор мистецтвознавства, професор,  
академік Національної академії мистецтв України,  
Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса  
Київ, Україна  
[kornienko.nelli@gmail.com](mailto:kornienko.nelli@gmail.com)

**ЕКСПАНСІЇ ТЕАТРУ ЗА ЧАСІВ КВАНТА.  
СПОКУСА РАДИКАЛЬНІСТЮ**  
(фрагмент)

**Мета дослідження** – ініціювати новий напрям науки про художню культуру і, зокрема, про театр, визначений як синергетика художньої культури (назва номінальна), котрий передбачає дослідження феномена зв'язку художньої (театральної) творчості із квантовим світом. **Методологію дослідження** складають міждисциплінарні підходи на базі синергетики, квантової фізики, мистецтвознавства (театрознавства), культурології, адаптація методів «точних» наук до гуманітарних, що уможливило спробу ініціювати новий напрям у гуманітарній науці. **Новизна дослідження** полягає в тому, що вперше у театрознавстві (мистецтвознавстві) порушуються проблеми, що досі залишаються недослідженими: зв'язки художньої (театральної) реальності із квантовим світом, морфогенетичними полями, явищами «невидимого», енергіями думки, зворотністю/незворотністю часу та зі стратегією сценічного часу. **Висновки.** Стаття-фрагмент презентує новий напрям у науці про культуру і мистецтво, який може спровокувати нові підходи до унікальних можливостей культури на сучасній стадії розвитку суспільств та суспільної свідомості. Відкриття інноваційного потенціалу художньої (театральної) культури для суспільства XXI ст., зокрема, використання його рольових можливостей як механізму нейтралізації, демонтажу консьюмеритських загроз

і водночас стимулювання руху до суспільств альтруїстичної цивілізації, про що нині ведуть мову мислителі та «просунуті» вчені, включаючи Нобелівських лауреатів, сприятиме розвитку наук про людину.

**Ключові слова:** морфогенетичні поля, явища «невидимого», енергія думки, квантовий світ, сценічний час.

*Корниенко Нелли Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, академик Национальной академии искусств Украины, Национальный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Киев, Украина*

**Экспансии театра времен кванта. Искушение радикальностью**  
(фрагмент)

**Цель работы** – инициировать новое направление науки о художественной культуре и, в частности, о театре, определенное как синергетика художественной культуры (название номинальное), что предполагает исследование феномена связи художественного (театрального) творчества с квантовым миром. **Методологию исследования составляют** междисциплинарные подходы на базе синергетики, квантовой физики, искусствоведения (театроведения), культурологии, адаптация методов «точных» наук к гуманитарным, и в результате – попытка инициировать новое направление в гуманитарной науке. **Новизна исследования** заключается в том, что впервые в театроведении (искусствоведении) поднимаются проблемы, до сих пор остающиеся неисследованными: связи художественной (театральной) реальности с квантовым миром, морфогенетическими полями, явлениями «невидимого», энергиями мысли, обратимостью/необратимостью времени и со стратегией сценического времени. **Выводы.** Статья-фрагмент представляет новое направление в науке о культуре и искусстве, которое может спровоцировать новые подходы к уникальным возможностям культуры на современной стадии развития обществ и общественного сознания. Открытие инновационного потенциала художественной (театральной) культуры для общества XXI века, в частности, использование его ролевых возможностей как механизма нейтрализации, демонтажа консьюмеритских угроз и одновременно стимулирования движения к обществам альтруистической цивилизации, о чем уже сегодня говорят мыслители и «продвинутые» ученые, включая Нобелівських лауреатів, будет способствовать развитию наук о человеке.

**Ключевые слова:** морфогенетические поля, явления «невидимого», энергия мысли, квантовый мир, сценическое время.

*Kornienko Nelly, Doctor of Art History, Professor, Academician of the National Academy of Arts in Ukraine, National Centre of Theatrical Arts named for Les Kurbas, Kyiv, Ukraine*

**The theater expansion of quanta times. The temptation of the radicalism.**

(Fragment)

**The purpose of the work** is to initiate a new direction in the science of artistic culture and, in particular, about the theater. The direction is defined as the synergetic art culture (nominal name), which involves the study of the phenomenon of communication art (theatrical) creativity with the quantum world. **The research methodology** consists of interdisciplinary approaches which are based on synergetic, quantum physics, art studies (theatrical science), cultural studies, adaptation of the methods of exact sciences to humanities, and as a result – an attempt to initiate a new direction in the humanities. **Scientific novelty.** For the first time the author touches on problems in theater studies (art criticism) which remain unexplored, namely – «relations» between the theater (artistic culture) and the quantum world. Firstly, the following issues are considered: artistic (theatrical) reality and morphogenetic fields; the phenomenon of «invisible» and the energy of thought; the reversibility/irreversibility of time; quantum behavior in the human scale. **Conclusions** The article-fragment introduces a new direction in the science of culture and art, which can provoke new approaches to the unique possibilities of culture at this stage of societies and social consciousness development. The opening of the innovative potential of the artistic (theatrical) culture in the 21<sup>st</sup> century society, in particular, the use of its role functions as a mechanism for neutralization, dismantling of confederacy threats and at the same time, stimulating the movement towards the societies of altruistic civilization, as already spoken by thinkers and “advanced” scholars, including Nobel laureates, will contribute to the development of the human science.

**Key words:** morphogenetic fields, the «invisible», the energy of thought, quantum behavior on the human scale, quantum world, scenic time.

**Постановка проблеми.** У той час, як естетика і культурологія доволі повно представляють та успішно досліджують сьогодні різні стратегії часу, – і «месіанський час» Беньяміна та Агамбена, і «час, що зірвався з петель» (out of joint) Дерріди, і *durée* Бергсона, і «час *memoire involontaire*» Пруста, і «час Сплін» Бодлера; і «час симулякрів» і «катастрофічний час» Бодрієра, і «час зникнення», – театрознавство й мистецтвознавство переважно задовольняються досить примарними, до того ж занадто загальними, часто декоративними його позначеннями.

У театрознавства, на відміну, скажімо, від музикознавства, де представлені теоретичні рефлексії на цю тему, ми не знайдемо скільки-небудь коректних ознак сучасного освоєння стратегії сценічного часу. І підказок театру, що працює з естетично різноманітними категоріями часу, театрознавство не чує, хоча присутні очевидні і оригінальні досліди театру, і чи не науці про нього розпізнавати ці нетривіальні рухи?

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Коли дослідник Ж. Бодріяр стверджує: «симулякр – не що інше, як особливий ефект часу, коли він *втрачає свій лінійний характер* (курсив автора. – *Н.К.*), починає згортатися в петлі і пред'являти вам замість реальностей їх примарні, вже відпрацьовані копії» (2000, с. 5), – він однозначно веде мову про подолання класичного ресурсу, вказуючи на небезпеку нерозпізнання нового руху. Безперечно, ефект часу, який втратив лінійність, не зводиться до небезпек подібного роду, які непокоять автора. Швидше навпаки – надає «нескінченність» можливостей конструювання «часів»: їх «розщеплення», трансформацій, масштабування (мить – вічність), проникності, проектування зовні і внутрішньо, згортання в точку, розгортання петлі в безліч конфігурацій тощо.

Англійський фізик А. Еддінгтон висловив припущення, що напрямок течії часу пов'язаний із розширенням Всесвіту, назвавши це явище «стрілою часу». У той момент, коли розширення зміниться стисканням, може обернутися в інший бік і «стріла часу» (Зигуненко, 1991, с. 48). Отже, спонтанні художні співігри із законами фізики, зокрема, у сценічних версіях, що демонстрували Някрошус і Жолдак, Люпа і Карбаускіс, Кастеллуччі і Жанті, Касторф і Марталер, – це припущення-відкриття про зворотність часу, його нелінійні закони, про які просто ще не здогадувалася класична культура.

**Мета дослідження** – ініціювати новий напрям науки про художню культуру і, зокрема, про театр, визначаючи його як синергетика художньої культури (назва номінальна), що передбачає дослідження феномена зв'язку художньої (театральної) творчості із квантовим світом.

**Виклад основного матеріалу.** В гуманітарно-художньому просторі досягнення статистичної фізики, коректно адаптовані до нього, можуть надати додаткового імпульсу розвитку теорії художнього часу або часу в художньому (сценічному) просторі. І, можливо, там проблема зворотності/незворотності виправдає той радикалізм, який здається поки що стосовно нього не виправданим, адже художня практика в цьому випадку більш анархічна: вона вільно грає і зі зворотністю часу, і з його незворотністю, у чому читач буде переконуватися протягом усього дискурсу. І чи такою вже анархістсько-радикальною є гіпотеза-припущення про можливий вплив на фізику досвіду вироблення художніх енергій?

З огляду на метаморфози часу та його нову «суб'єктність», театр наближається до розпізнавання нової таємниці в понятті відносності часу, його «внутрішніх» і «зовнішніх» вимірювань. Зокрема, через «лабораторне» дослідження окремих його фрагментів та «крупних планів» – своєрідну версію «blow up». Театру принципово важлива неспішність, сутнісна зупинка – за часів космічних швидкостей.

«Калькверк» Томаса Бернгарда в постановці польського режисера *Крістіана Луци* триває 4 години. Вистава «Extinction» («Вимирання») – гран-прі БІТЕФ – 12 годин: через спогади героя про своє «нацистське» дитинство досліджуються проблеми «припинення роду», його «вимирання», права на помсту/непомсту, етики «твого» часу, твого «Я» у своєму і чужому історичному часі. Театр розгортає, трансформує окремі сегменти побутового часу – у час буттєвий, історичний; час новели – у час епічний і навпаки. Театр уже не сумнівається в його некалендарній сутності; умовний час театру стоїть перед випробуванням нелінійністю.

Шестигодинний «Вишневий сад» литовця *Еймунтаса Някрошюса* (2003–2004) з російськими акторами (Євген Миронов – Лопакін, Людмила Максакова – Раневська, Інга Стрелкова-Оболдіна – Варвара, Олексій Петренко – Фірс) – приклад того, як вербальні та невербальні матерії випробовуються новітнім, некласичним (постнекласичним) часом.

Приїзд Раневської втілено через «сновидійні» елементи естетики (на середину авансцени виносять кушетку, Раневська лягає на неї, вона згадує-сновидить-марить: «ось ця кімната... ось тут мама...»), згодом її виносять, піднявши на плечі, як труну...). Трагічне відчуття майбутніх утрат багато в чому зобов'язане музиці (зокрема, звучить Малер), яка постійно відтворює неясну тривогу передчуття. Посилюється вона за рахунок «розсипаних», хаотичних загальних ритмів і постійних змін траєкторій бігу персонажів – то вздовж дзеркала сцени, то діагоналями (особливо цей малюнок підкреслений у поведінці Варвари).

Приєм зупинки миті посеред тривог хаосу надає відчуттю часу ознаки трагічного: хтось раптом торкається обличчя іншого, «повторює» його абрис, немов малює і запам'ятовує його; так само несподівано виникає уповільнений жест, що дзеркально відповідає першому, і – знову повторюється-триває. Або – інший рух, вірніше злам, химерна лінія – і знову її повтор. Ніби розсипається світ, і персонажі Чехова намагаються його утримати, зберегти від тліну, зліпити мозаїку воєдино. Або – у найгіршому разі – хоча б запам'ятати, протиставити дискретності часу лінію кантиленності, підтримки, спадкоємності: скорбота крізь травестію. На задньому плані – металеві птахи чи, швидше, хрести,



які наше емоційне сприйняття перетворює на дивовижних птахів, ніби прикутих ланцюгами до землі (не літають!) (художник – Надія Гультяєва).

Режисер уводить бестіарійну тональність – пропонує акторам грати в ритмах звірів, тварин, птахів. Раневська – Максакова – поранений падаючий птах, не здатний піднятися вгору; Лопухін – Миронов – лось, сильний, розумний, активний; Варвара – Стрелкова-Оболдіна – ртуть, білка, вихор.

*Час пам'яті і час актуальний* належать у цій версії мертвій зоні, зоні «нуля». Все – лише в потенції. Але, очевидно, скористається нею вже інша Раневська... Конвенція про класичний час, як і власне класичний час, відчули під собою руйнівні поштовхи. В цій тендітній конфігурації вже присутній можливий майбутній апокаліпсис. Майбутнє, сьогодні і минуле (пам'ять) у цьому художньому просторі вільно перетікають одне в одного, порушуючи лінійність статусів.

Окремі естетичні фрагменти: жест, лінія, ритм, викрадені в того ж класичного часу, вбудовуються тепер у принципово інший «стан» – у метачас, у його пост(не)класичні виміри, де немає лінійних причинно-наслідкових зв'язків; тому такі крики й непередбачувані відносини, а наслідок може цілком упереджувати причину, майбутнє ставати минулим, а невидиме – видимим у результаті відкритих театром законів синергії та власного права на будь-який із сценаріїв саморегуляції і самотворчості. Видобувається принципово новий ефект, нові картини світу, переглядаються цінності.

Не випадкова і тривалість вистави в актуальному часі. І не тільки внаслідок органічності вповільнених, природних ритмів для Някрошюса, для чуттєвих подробиць його художніх переживань. Режисер наполегливо намагається утримати глибинний, ще остаточно не втрачений зв'язок з онтологічними, буттєвими основами нашої естетичної і – що не менш важливо – етичної свідомості. Трагізм утрати Саду (сад не випадково візуалізований фантомом – він може виявитися і раєм, і міражем, і знаком зникнення – «вічним спокоєм») – у невідворотності інших утрат, утрат абсолютних цінностей – Дому, Сім'ї, Легкості буття – аналога Щастя, Любові зрештою, адже Сад – пам'ять про Рай, Любов і Гріх, а також Пізнання. Онтологічний час випробовує час актуальний абсолютними.

Своєю енергією спектакль Някрошюса зобов'язаний законам сучасного *музичного* явища, за якими він побудований. Часопростір вистави підпорядковується то так званій «медитативній драматургії», з її «зануренням у споглядальний стан» (В. Медушевський – Б. Стронько), то несподівано думка вистави починає рухатися в динаміці своєї «хвильової драматургії» (2003, с. 14), зі «спадкоємністю хвилеподібного розгортання» інтенсивностей певних образів.

Вистава реалізує принцип фрактальності, який, на думку В. Аршінова, становить принцип темпоральності, або множинності часів. Це безумовні ознаки квантової поведінки. Литовський режисер продовжує шукати в театрі нові виміри часу і простору, їхні нові енергії: це зіставлення минулого і майбутнього тут-і-тепер. Розгортання і згортання часу, в даному випадку – миттєвості, а також розгортання і згортання сегмента місця дії. Інакше – перебування часу в зоні плюральності. Тут «скасована» проблема незворотності часу. Він рухається вільно, в будь-якому напрямку – і у свідомості, і взагалі у внутрішньому просторі: ці естетичні операції належать уже пост(не)класичному часопростору; це художня відповідь і «перевідкриття» фізичних законів Больцмана і Еддінгтона щодо часу, маніфестація іншого естетичного Всесвіту. Театр Някрошюса чуттєво естетизує «теорію відносності», переконуючи, що постнекласичному часові адекватніші матерії поезії, інтуїції, асоціації – інсайти «конструктивного хаосу», ніж матерії будь-яких суворих класичних алгоритмів.

Європейський режисер українського походження *Андрій Жолдак* у виставі «Одруження» Черкаського музично-драматичного театру, яка стала версією-відлунням відомого фільму Етторе Сколи «Бал», говорить про «приховані імпульси в чоловікові і в жінці», про вічний пошук ними один одного, про фантазії і сни з цієї теми, про еротику та любов. У виставі немає ані фабули Гоголя, ані його героїв; є Женихи і Наречені, є дійство про «вічне одруження і вічну втечу один від одного».

*Режисер скасовує час тут-і-тепер.* Його розчинено в чуттєво відчутній «тутешності» й водночас у високій, знаковій вічності. А. Жолдак досягає цього порушенням балансу слова і не-слова. У виставі спілкуються тілом, жестом, деталлю, пластикою – за винятком хіба що п'яти-шести фраз, залучених немов для того, аби підкреслити «рису осілості» людини в побуті, земну брутальність і недолугість окремих наших хвилин на землі – й одночасно їх незрозумілу теплоту й ніжність. Від імені «слова» тут говорить музика – Шостакович, Равель, Доніцетті, Ліст, Бізе і ностальгійні інтонації Цфасмана і Дунаєвського, Дюмона і Лея (фільм «Чоловік і жінка»). Ця музична формула вистави підносить її до драматичних висот розмови про Долю. Режисер досягає ефекту *розтягування і стягування миттєвості*, яка стає підвладною законам підсвідомості, її прихованим і потужним потокам.

Свобода, крихкість і незалежність снів-фантазій пульсує тут життєвою плазмою (так і хочеться сказати – квантами), що спонтанно народжує із себе на наших очах певний сюжет: тут Він і Вона, погодившись на присутність глядача, із беззахисною відвертістю сповідаються у своїх прихованих бажаннях, мріях та мареннях і провокують магічне перебування з ними.

Безперервна низка зустрічей-розлучень, наближень-заманювань і відштовхувань затримує увагу біля прекрасних за точністю сюжетів. Ось Вона – персонаж відверто феллінівського родоводу (згадайте його рубенсівських форм знамениту Градиску, яка лицедійно танцює на безлюдному пляжі перед захопленим поглядом юного шанувальника, який влаштувався біля замкової щілини). Так, це вона, спокусливо граючи розкошами форм, проходить крізь шеренгу приголомшених чоловіків, кожного нагороджуючи надією (чи потрібні тут слова?). А ось танець-двобій за любов-володіння і просто за любов юного створіння, яке однаково ніжно пестить поглядом (і не тільки) обох відразу, щоб однаково сумувати за ними обома вже зараз, до розлуки. А ось смертельний поєдинок обіймів, яких не розірвати і не визнати (а, може, визнати?) Долею.

Цей естетично чистий і несподіваний в А. Жолдака спектакль здається антологією його попередніх робіт, які дійшли до стану гармонії, настільки він переповнений цитатами з його минулого (втім, усі його роботи, як правило, є оголеними гірко-щасливими самопроекціями).

Ось Вона, не повіривши в розлуку, кружляє у мертвому танці (пам'ятає Машу Прозорову, яка болісно тупо повторює «У лукомор'я дуб зелений, дуб...»), її триваюче безумство від розлуки з Вершинініним? Або її кружляння-вмирання під звуки модного танго «Голубка»? А ось Хтось у респіраторі чи то окроплює всіх благодатним дощем, чи то кропить мертвою водою (майже цитата з його екологічного перформенсу «О-о-и»), чуттєві ж візії з «Кармен» режисер «накладає» сьогодні на весь грішний світ, *на час-міф*.

Чоловіки в цьому спектаклі йдуть у свої вічні мандри так, як колись ішли військові з міста Прозорових. Тільки замість військового оркестру тепер над ними з-під небес – грім каменів, що розверзається у піднебесі загибеллю Помпеї, немов матеріалізуючи потаємні бажання і моління Жінок: «Не йди».

Фінал. Величезний Вселенський стіл, покритий білим обрусом, яскраве мерехтливе світло червоного вина в келихах. Очікування. Знак фати. Зустріч. І, як і належить після пригублення любові-вина-отрути, обвал-провал у смерть (а, може, це просто триває той самий сон?). Незворушні санітари вносять покійницькі мари.

Це спектакль чистої та високої печалі і ніжності до всього.

Ефект здобуто насамперед естетичними операціями А. Жолдака з часом: перед нами – то час-міф, то розтягування-стиснення миті, то побутовий час, перетворений на буттєвий. Скасування «календарного» і біологічного часу, вільне поводження зі зворотністю/незворотністю часу, його нове моделювання здійснили прорив у нову художню парадигму. Класика поступилася місцем постнекласиці, спрямувавшись у простори квантові. Боб Вілсон ніби

відгукується на діалог з А. Жолдаком: «Часу і простору не існує. Герої розщеплюються, роздвоюються, випаровуються, ущільнюються, розтікаються, збираються воедино... [...] понад усе – свідомість сновидіння» (Независимая газета: URL: [http://www.smotr.ru/olimp/olimp\\_wil.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm)).

Театр кінця ХХ – початку ХХІ ст. опановує проблеми часопростору на принципово інших засадах, ніж театр епохи класичного модерну. Зовнішня, нерідко описово-інформативна мова, іноді метафорична, поступається місцем пошукам мови, адекватної для процесів внутрішніх. Не можна зазначити, що в епоху модерну не було спроб проникнути в їхню суть: і Курбас, і Арто, і Джойс, і Пруст, і Піранделло, і Вайльд (до них – і Стріндберг, і Д'Анунціо, і символісти та інші митці) візіонерствували на цьому полі своїми інтуїціями. Проте художня культура новітнього часу запропонувала цій естетичній проблемі, сказати б, новий дослідницький фундамент.

Французький режисер *Філіп Жанті* з 1980-х років розвиває естетику тотального перетворення «всього на усе». Його простір щомиті трансформується, змінюючи масштаби. «Витівки Зигмунда», де головними героями були пальці, спокушують неправдоподібною мандрівкою, з парадоксальними «перевтіленнями» пальців – то на медсестер, то на бандитів, то на друзів. А «підказка» від Жанті не залишає сумнівів – ми в зоні підсвідомості. Тут правлять бал сни і галюцинації, далекі спогади і невідомлені гріхи. Подальші вистави Жанті переконують: поставивши трилогію про подорож у підсвідомість (з 1995-го – «Кам'яний подорожній», «Край землі» і нині – «Болілок»), він виявився серед тих, хто відкриває шлях, який став актуальним сьогодні. Люди, маріонетки, речі взаємоперевтілюються, підтверджуючи (крім усього іншого) відсутність кордонів між живим і неживим. Часопростір тут однаковою мірою служить «моменту», всесвіт якого може в будь-яку секунду «розширитися» до вічного.

Матерії видимого і таємниці невидимого в «Болілоку» Жанті захоплюють запаморочливим сюжетом із кімнатами та люками, де мешкають невіджиті страхи та очікування дива, драми пам'яті і те, чого ніколи не було, – палаючий будинок дитинства. Дослідник підсвідомості, Жанті будує свій тотальний театр, залучаючи однаковою мірою і театр, і цирк (перевага віддана клоунаді), і танець, і пантоміму, і відеоарт, і архаїчний ритуал, і театр тіней (утім, це загальна тенденція).

Жанті не випадково заявляє: «Сцена – територія підсвідомого». Природно, що в такому дрейфі по підсвідомості скасовуються класичні закони земного тяжіння або причинно-наслідкові зв'язки подій – опора театру класичної режисури. Нині лабораторія театрального лідера все більше тяжіє до колб нової «алхімії», до глибини поняття «дослідник», про що автор цього

дослідження писала у футурологічному розділі, де йдеться про інноваційний суб'єкт (Корнієнко, 2013, с. 118–134).

Один із найрадикальніших представників сучасного європейського театру *Ромео Кастеллуччі* у виставі «Ресторан “Пори року”» досліджує і представляє категорію часу в його різних іпостасях – чорного квадрата, вічності, космічного початку, Хаосу. У фіналі спектаклю «завихрюється потік чорних частинок. Чи то це попіл земної цивілізації, чи то атака зі Всесвіту. Здається, що ось-ось космічний вітер, від якого крижаніє свідомість, прорве прозору перемичку між сценою і залом і потягне всіх глядачів у вічність» (Должанский, 2012).

Кастеллуччі вводить свій художній часопростір у масштаби вселенського Хаосу, з якого виникають модули нового Порядку. В підсумковій, фінальній сцені вистави «Про концепцію лику Сина Божого» італійський режисер «знищує» лик Христа, який виник у глибинній оптиці сцени, він розчиняє його візуально, розмиваючи фарби, немов проливає на нього кислоту. Смерть сакрального лику діагностує загибель традиційних європейських цінностей. Режисер вдається до жорстких оцінок, парадоксальним чином покладаючи відповідальність за втрати на Сина Божого. «Теологічний» час випробовується тут поки що невідомими сенсами. Але він саме теологічний – випробування, жертвопринесення (дитини, яка щохвилини може бути вбитою) як заклання невинного, Слово, яке для режисера є «вибуховою речовиною», бо «має інтенсивність», енергію, – знаки буттєво-сакрального.

Цією ж логікою рухається і спектакль «Чорна вуаль священника», де Кастеллуччі ототожнює те, що я назвала у нього «теологічним часом», з онтологічними означниками. Його не випадково надихає, за його словами, «Чорний квадрат» Малевича. Безодня початків. Кастеллуччі вдивляється у велику порожнечу, де є все, і кінець дорівнює початку, і запрошує нас до цього дійства. Енергіями статички, прибираючи на якийсь час естетику «вихору», він провокує вдивляння. Його «теологічний» час прагне очиститися до своїх початкових сенсів, оновитися за рахунок творення нових сакральних ритуалів, Нового Порядку, повернутися до онтологічно зазначеної чистоти.

Відмовившись від сюжетів і класичної логіки, спектаклі італійського театрального метафізика матеріалізують на сцені сплески, спалахи свідомості/під-надсвідомості. Звертаючись винятково до внутрішніх матерій. Те, що багато критиків називають у Кастеллуччі інсталяціями, на нашу думку, – зупинені медитативними зусиллями енергії цих внутрішніх спалахів. Тут часопростір залежить від свідомості, як і вся реальність у її посткласичному (постнекласичному) і квантовому сенсі, а свідомість щоразу випробовується екзистенціальною чорною дірою.

Естетичні наміри італійського режисера знаходять певний символічний зв'язок із попереднім йому художнім досвідом *Еймунтаса Някрошюса* (за самотності кожного), про що було зазначено вище. Литовський режисер наділяє поняття часопростору формами міфічними і сакральними, нерідко язичницькими; він надає їм свободу однаково перебувати і у вузькому локусі, і в безмежності, до якої цей локус здатний розширитися. Тому часопростір митця завжди позапобутовий і здатний «фантазувати» про себе і точкою, і нескінченністю, *рухаючись у будь-якому напрямку*: він протейвськи трансформується. «Звідси фантастичність не того, що зображується, а власне зображення, і специфічна таємничість мистецтва, що виникає не як прийом, але як висхідна до переживання світу як загадки, заданої людині» (Іванов, 2012).

Не випадково у тварин у спектаклях Някрошюса очі і туга людські, а мертве і живе – на цьому вже наголошувалося – тотожні. І далекий, космічний світлопотік, що омиває Художника («Піросмані, Піросмані») в його останній мандрівці за горизонт, – зі словника міфологічної пам'яті про вічне повернення.

Ритуальні жести в спектаклях литовського режисера покликані залучити індивідуальну свідомість, як правило – самотню і загублену, до якогось потоку вічного, уписати її в сакральні сенси, узгодити з ними. В «Ідіоті» (2009) Настасья Пилипівна і генерал Іволгін знімають із чола Мишкіна немов освячене Таїнством масло і втирають цю благодать собі в обличчя. Є тут і ритуал окроплення святою водою з чаші. Ще один варіант омовіння – останні хвилини Макбета, який, усупереч Шекспіру, не гине в бою, а дає себе стратити, здійснивши «очищення-умивання-омовіння» слиною. Похоронний барабан у руках батька Гамлета («Гамлет», 1997), у який він б'є, по-вовчому виючи над тілом сина, покликаний подолати внутрішню Порожнечу, нерозв'язність екзистенціального сирітства та самотності.

Пізній Някрошюс бачить реальний універсум усе тією ж безоднею, де і «теологічний» і вічний час належать Хаосу, який поки що не відгукується на поклик Порядку, вимагаючи жертвоприношення й водночас милосердя. Порядок виникає, коли зворотність/незворотність, жертвоприношення/милосердя знаходять трагічну гармонію і стають рівновагомими. Метафоричний, апелюючий до знаку театр Някрошюса наповнює Порожнечу метафізикою нових передчуттів.

Гомерівський «Одісей» у виставі *О. Білозуба* (2007, Центр Леся Курбаса) конструює буттєвий часопростір, базуючись на стихії «вічного»: тут пісок – пустеля – коло вічного руху. Відро, з якого протягом усієї вистави сиплеться пісок (час), жива вода, яку Ахілл п'є з того ж відра. Стародавні гекзаметри, старовинні плачі-голосіння Матері за сином, бурмотіння, давня пісня. На цих

опорах обертається вічне коло Буття, у якому так само вічні любов та очікування, набуття/ненабуття, віра/невіра, інтимна атмосфера любовної гри. Аскеза і потужна експресія несподівано зупиняють спектакль, а далі – тиша – Вічність. Перед нами – лише Вона, складає «первісні» купки піску і зрошує їх сльозами (камінці). Все натуральне і справжнє – порядок встановлений не нами, до нас. Головні його сенси, освячені тисячолітньою культурною традицією, нам треба просто пам'ятати (запам'ятати).

Інтуїтивні передбачення Роберта Вілсона щодо простору-часу, здатного «зависати» «без несучих конструкцій», застигати в «перехідному» стані, зупинятися, міняти напрямки руху, межують із відкриттями теорії відносності. У виставі «Політ над океаном» за Брехтом ми бачимо мінімалістське і тим не менш надмірне за імплікацією, за режимом можливих інтерпретацій передбачення.

«Пілот нікуди не летить. Він, який сидить за столом у шкіряному шоломі, підвішений разом із «кабіною» в просторі і може лише крутити педалі колеса, якому немає від чого відштовхуватися. Будь-яке його зусилля безглузде й некрасиве. Гармонійні лише нерухомість і мовчання. Вілсон вираховує ідеальну геометрію крижаного простору, в якому немає і натяку на некеровані природні стихії. Будь-яка боротьба для нього назавжди закінчена, тому що *часу давно не існує, але простір – абсолютний і метафізичний. Він створений, щоб його споглядати і відчувати* (курсив автора. – Н. К.)» (Должанский, 1998, с. 14).

У виставі «Гра снів» Стріндберга, в його часопросторі: «Все може статися, все можливо і ймовірно. Часу і простору не існує. На крихітному острівці реальності уява пряде свою пряжу і тче нові візерунки...». Сновидійна гра пам'яті, її тіней, несподівані виникаючі у персонажа двійники, анархістські вільні голоси, звуки, настрої, які то розколюються, дробляться, то несподівано возз'єднуються, – це бачення театрального всесвіту створює ілюзію її «іншої» реальності. Що *перетікає* своїм часом і простором у «чужі» світи і облаштовується там із несподіваним комфортом. «Вілсон ставиться до тексту п'єси як до власних нот і виконує її як музику. Сама ж музика (композитор Майкл Галассі) звучить у цій виставі, як може звучати живопис, коли ви довго вдивляєтесь у полотно, яке вам полюбилось, і починаєте буквально вбирати в себе враження, що суфлюють фарби» (Гульченко, 2001).

Квантова фізика має тут зв'язок із «квантами» художніх енергій. Загадки і таємниці п'єси Стріндберга лежать у цій площині. Художньою поетикою стають сновидіння; вільні асоціації, поєднання минулого, сьогодення та майбутнього; парадокси епічного, вміщеного в один жест або слово; поєднання несумісного; «Сон» психоаналізу; нашарування різних культурних

проекцій, у яких ти онтологічно перебував, – свідчення нового пункту прибуття. Театр шукає свій новий універсум. Можливо, ім'я йому – квантовий.

**Новизна дослідження** полягає в тому, що вперше у театрознавстві (мистецтвознавстві) порушуються проблеми, що досі є недослідженими, а саме: зв'язки художньої (театральної) реальності із квантовим світом, морфогенетичними полями, явищами «невидимого», енергіями думки, зворотністю/незворотністю часу та зі стратегією сценічного часу.

**Висновки.** Стаття-фрагмент презентує новий напрям у науці про культуру і мистецтво, визначений як синергетика художньої культури (назва номінальна), котрий може спровокувати нові підходи до унікальних можливостей культури в сучасному розвитку суспільств та суспільної свідомості. Відкриття інноваційного потенціалу художньої (театральної) культури для суспільства ХХІ ст., зокрема, використання його рольових можливостей як механізму нейтралізації, демонтажу консьюмеритських загроз і водночас стимулювання руху до суспільств альтруїстичної цивілізації, про що вже сьогодні ведуть мову мислителі та «просунуті» вчені, серед яких Нобелівські лауреати, сприятиме розвитку наук про людину.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
2. Гульченко В. Необходимость сновидений. *Культура*. 2001. 16–23 мая. URL: [http://www.smotr.ru/olimp/olimp\\_wil.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm). Дата обращения 20.02.2018.
3. Должанский Р. Жерло страстей. Ромео Каstellуччи на Авиньонском фестивале. *Коммерсантъ Украина*. 2012. №125 (1615). 6 августа. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1996052/>. Дата обращения 20.02.2018.
4. Должанский Р. Полет человека ведет в никуда: Роберт Уилсон поставил Брехта: О спектакле Боба Уилсона в Берлине. *Коммерсантъ*. 1998. № 22. С 14. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/192225>. Дата обращения 20.02.2018.
5. Зигуненко С. Н. *Как устроена машина времени?* Москва : Знание, 1991. 48 с.
6. Иванов В. Космос Някрошюса. *Экран и сцена*. 2012. № 21. URL: <http://screenstage.ru/?p=1189>. Дата обращения 20.02.2018.
7. Корнієнко Н. М. *Нелінійне театро(мистецтво)знавство : постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея*. Київ : Альтерпрес, 2013. 263 с.
8. Стронько Б. Ю. *Статус буттєвого часу в музиці* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ, 2003. 14 с.
9. Фьельнер-Патлах, И. Шведские сны Боба Уилсона. *Независимая газета*. 1998. № 223. URL: [http://www.smotr.ru/olimp/olimp\\_wil.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm). Дата обращения 20.02.2018.



### References

1. Bodriiar, Zh. J. (2000). *Symbolic exchange and death*. Moscow: Dobrosvet.
2. Gul'chenko, V. (2001). 'Necessity of dreams'. *Kul'tura* [Culture], [online] may 16–23. Available at: <[http://www.smotr.ru/olimp/olimp\\_wil.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm)>. [Accessed 20.02.2018]
3. Dolzhanskii, R. (2012). 'The muzzle of passions. Romeo Castellucci at the Avignon Festival'. *Kommersant Ukraina* [Merchant Ukraine], [online] no. 125. Available at:< <https://www.kommersant.ru/doc/1996052/>>. [Accessed 20.02.2018]
4. Dolzhanskii, R. (1998). 'The flight of a man leads nowhere: Robert Wilson performed stage production of Brecht: On the performance of Bob Wilson in Berliner'. *Kommersant* [Merchant], [online] no. 22. Available at: <<https://www.kommersant.ru/doc/192225>>. [Accessed 20.02.2018]
5. Zigunenko, S.N. (1991). *How does the time machine work?* Moscow: Znanie.
6. Ivanov, V. (2012). 'Cosmos of Nekrosius'. *Ekran i stcena* [Screen and scene], [online] no. 21. Available at: <<http://screenstage.ru/?p=1189>>. [Accessed 20.02.2018]
7. Korniienko, N.M. (2013). *Non line theatrical (art) studies: post-non-classical and scape. From Faustto Proteus*. Kyiv: Alterpres.
8. Stronko, B.Yu. (2003). *The status of existential time in music. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music.
9. Felner-Patlakh, I. (1998). 'Swedish dreams of Bob Wilson'. *Nezavisimaia gazeta* [Independent newspaper], no. 223. Available at: <[http://www.smotr.ru/olimp/olimp\\_wil.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm)>. [Accessed 20.02.2018]

© Корнієнко Н. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 26.02.2018

УДК 792.072+394.21 (477.84)

**Смоляк Олег Степанович,**  
<https://orcid.org/0000-0002-0435-5912>  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Тернопільський національний педагогічний  
університет ім. Володимира Гнатюка  
Тернопіль, Україна  
[smolyak.te@gmail.com](mailto:smolyak.te@gmail.com)

**ТРАДИЦІЙНИЙ СКЛАДНИК СИМВОЛІЗМУ ЛЕСЯ КУРБАСА  
(НА МАТЕРІАЛІ ГАЇВОК ІЗ СЕЛА СТАРИЙ СКАЛАТ  
ПІДВОЛОЧИСЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)**

**Мета** статті – охарактеризувати традиційні елементи символізму видатного актора та режисера, реформатора українського театру Леся Курбаса, окреслити традиційні підходи у процесі його сценічних театральних відтворень як основи українського новаторського театру. **Методологія дослідження** полягає в поєднанні аналітико-синтетичного методу з історико-типологічним, що дало змогу дослідити символіку гаївок рідного села Леся Курбаса, яка безпосередньо чи опосередковано відобразилася на творчому мисленні режисера в його виставах, а за допомогою методу семіотичного аналізу довести, що в основі рухової пластики лежить цілковите поєднання умовної жестикуляції з натуралістичними ініціальними жестами. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній уперше осмислено зв'язок у творчості Леся Курбаса українських гаївок із символікою та з'ясовано, що традиційні народні етнокультурні чинники живили творчий талант режисера, збагачували його етнокультурне розуміння та допомагали створювати неперевершені сценічні образи. **Висновки.** Доведено, що хореографічні рухи у староскалатських гаївках побудовані на фігурах, які переважно базуються на символіці дохристиянських вірувань. Найвиразнішими руховими елементами є манера ходьби колом, змійкою, двома шеренгами, різноманітна жестикуляція. Символіка рухів у гаївках, які здавна побутували в рідному селі Леся Курбаса, стала складником формування новаторських засад його театру. Синкретичний образ, метафоричність сценічної дії, згусток-символ окремих персонажів – важливі чинники в його театральних постановках.

**Ключові слова:** Лесь Курбас; символізм; рухова пластика; гаївка; обряд.

*Смоляк Олег Степанович, доктор искусствоведения, профессор,  
Тернопольский национальный педагогический университет им. Владимира  
Гнатюка, Тернополь, Украина*

**Традиційна складова символізму Леся Курбаса (на матеріалі гаївок із села Старий Скалат Подволочиского району Тернопільської області)**

**Цель** статті – охарактеризувати традиційні елементи символізму видаючогося актера і режисера, реформатора українського театру Леся Курбаса, описати традиційні підходи в процесі його сценічних театральних виробів як основи українського новаторського театру. **Методологія дослідження** заключається в поєднанні аналітико-синтетичного методу з історико-типологічним, що дозволяє досліджувати символіку гаївок рідного села Леся Курбаса, яка безпосередньо або косвенно відобразилася на творчому мисленні режисера в його спектаклях, а з допомогою методу семиотичного аналізу довести, що в основі двигальної пластики лежить повне поєднання умовної жестикуляції з натуралістичними ініціальними жестами. **Научна новизна** роботи заключається в тому, що в ній вперше осмислено зв'язок в творчості Леся Курбаса українських гаївок з символікою і в'явлено, що традиційні народні етнокультурні фактори годували творчий талант режисера, обогачали його етнокультурне розуміння і допомагали створювати неперевершені сценічні образи. **Висновки.** Доведено, що хореографічні рухи в староскалатських гаївках побудовані на фігурах, які в основному базуються на символіці дохристиянських віровань. Самими виразними двигальними елементами годяться манера ходьби колом, змійкою, двома шеренгами, різноманітна жестикуляція. Символіка рухів в гаївках, які издавна існували в рідному селі Леся Курбаса, стала складовою формування новаторських принципів його театру. Синкретичний образ, метафоричність сценічного дійства, сгусток-символ окремих персонажів – важливі фактори в його театральних постановках.

**Ключові слова:** Лесь Курбас; символізм; двигальна пластика; гаївка; обряд.

*Smoliak Oleg, Doctor of Art History, Professor, Ternopol National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk, Ternopol, Ukraine*

**Traditional complex of Les Kurbas' symbolism (on the material of haivkas from the old Skalate village in the Ternopol region)**

**The purpose of the article.** The article is devoted to the characterization of traditional elements of the outstanding actor and director's symbolism, the Ukrainian theater reformer, Les Kurbas, to describe traditional approaches in the process of his stage theatrical plays as the basis of the Ukrainian innovative theater. **The methodology of the investigation** consists in combining the analytical

and synthetic method with the historical-typological method, which enables to investigate the symbols of Les Kurbas' native village altitudes, which directly or indirectly reflected on the creative thinking of the director in his performances staging, and to use the method of semiotic analysis to prove that in the basis of motion plastic is the entire combination of conditional gestures with naturalistic initial gestures. **The scientific novelty** of the work consists in the fact that the article has been proposed by the author for the first time, it comprehends the Ukrainian haivkas connection with the symbols in the creative work of Les Kurbas, proves that the traditional folk ethno cultural factors cultivated the creative talent of Les Kurbas, enriched his ethno-cultural understanding and helped to create unsurpassed scenic images. **Conclusions.** It has been proved that choreographic movements in the Old-Scalate hayivkas have been founded figures predominantly based on the symbolism of pre-Christian beliefs. The most visible motor elements are the style of walking in a circle, a snake, two rows, and a variety of gestures. Symbols of movements in hayivkas, which have long been used in the native village of Les Kurbas, became an integral part of the formation of the innovative principles of his theater. Syncretic images, metaphorical stage action, cluster-symbol of individual characters have become important factors in theatrical Les Kurbas' staging.

**Key words:** Les Kurbas; symbolism; mobile plastic; hayivka; rite.

**Постановка проблеми.** У період відродження української національної культури найбільший інтерес у науковців викликають питання, пов'язані з переосмисленням творчих біографій видатних митців, й насамперед тих, які були проскрибовані комуністичним режимом через відхилення від методу соціалістичного реалізму. До таких митців належить Лесь Курбас – видатний український актор, режисер, педагог, культурно-громадського діяч, творець нового українського театру.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питаннями осмислення творчих здобутків Леся Курбаса займалися українські вчені-мистецтвознавці Лесь Танюк (2007, с. 44), Н. Корнієнко (2007, с. 328), Ю. Бобошко (1987, с. 197), Г. Веселовська (2004, с. 317), І. Волицька (1995, с. 152), П. Медведик (1987, с. 80–88), О. Васишин (2007, с. 82) та ін., але на етнокультурні аспекти його творчого становлення мало хто звертав увагу, а якщо і звертав, то дуже побіжно та поверхово.

**Мета дослідження** – висвітлити ті традиційні народні етнокультурні чинники, зокрема символіку гаївок, які живили творчий талант Леся Курбаса, збагачували його етнокультурне розуміння, заземлене у традиційну театральну

культуру рідного народу, без яких його сценічні образи та постановки не піднялися б до таких мистецьких висот.

**Виклад основного матеріалу.** Неабияку роль у становленні творчої особистості відіграє традиційна народна культура. Особливо вона показова в тих випадках, коли формується культурно-мистецький діяч, зокрема актор чи режисер. Адже він постійно перебуває в полоні традиційних обрядових дійств, які багаті на театральні елементи. Вони зазвичай залишають опосередкований слід у процесі становлення митця, зокрема того, чия творчість неповторна.

Поза сумнівом є те, що і видатний актор та реформатор театру Лесь Курбас не оминув впливу місцевих обрядових дійств, які захоплювали його в дитинстві і які своєю символікою та образною системою вплинули на стилістичне становлення митця.

У селі Старий Скалат Підволочиського району Тернопільської області, де народився Лесь Курбас, до 60-х рр. ХХ ст. активно побутували весняні пісні (місцеві жителі називають їх гаївками). Вони належать до тих обрядових пісень, де найкраще збереглися символічні елементи, зокрема в їхніх рухових елементах. У гаївках, що побутували в цій місцевості, збереглися три типи рухових елементів – кругові, ключові та дворядні<sup>1</sup>.

Серед записаного в селі Старий Скалат гаївкового матеріалу найчастіше зустрічаються кругові рухи. Варто зауважити, що круговий рух у гаївках може бути рухомим та нерухомим. Якщо серед записів другої пол. ХІХ – поч. ХХ ст. у гаївках переважало нерухоме коло (у збірнику «Гаївки» В. Гнатюка (1909, Т. 12, с. 267) із 39-ти кругових гаївок 29 відтворені нерухомим колом), то серед староскалатських записів переважає рухоме коло (із 25-ти усіх записів у 16 – рухоме коло). Основною підставою для такої переміни стала втрата анімістичного світогляду, що був визначальним чинником у регулюванні рухових елементів, а в кінцевому результаті – сприйняття гаївкових обрядів як суто ігрових дійств.

За семантикою рухів кругові гаївки творять три різновиди: 1) коло без головних персонажів; 2) коло з головними персонажами в ньому; 3) коло з головними персонажами в ньому та поза ним.

Найпоширенішим різновидом у староскалатських гаївках є рух колом без головних персонажів. Це найбільш уніфікований руховий спосіб відтворення весняних пісень, який у давнину зустрічався рідко (в збірнику «Гаївки» В. Гнатюка рух колом без головних персонажів

---

<sup>1</sup> Уперше в українській музичній фольклористиці типологія рухових елементів у весняних піснях розроблена нами в статті «Танкові малюнки у гаївках Західного Поділля» (2007, с. 56–58).

притаманний лише 4-м гаївкам). Треба відзначити, що цей руховий елемент зустрічається в більшості гаївок пізнішого походження. Серед аналізованого матеріалу рух колом без головних дійових осіб зафіксований у таких гаївках, як «Ой ленку мій, ленку», «Чом вулиця не зелена», «Ой плавали рибки, плавали», «Ходить коничок понад річкою», «Та котися горошку в три стручки», «Десь тут була Подоляночка», «Зайчику», «Коструб», «Вию вінець», «Ой в'яжіться огірочки», «Воротар» (усіх – 14 зразків).

«Найголовніша фігура-образ у водінні веснянок-гаївок, – як зазначає С. Килимник, – це коло (в Галичині називають «колесо»). Це коло знаменує сонце, хвалу йому, благання-чаклування його. Воно символізує благання тепла, прискорення весни, високого урожаю тощо» (1994, Т. 2, с. 184). Треба зауважити, що рух колом у гаївках зазвичай іде за сонцем, тобто в такому напрямку, як сонце рухається по небу, – зі сходу на захід.

Найпоказовішою в підгрупі кругових гаївок без головних персонажів є гаївка «Чом вулиця не широкая», що символічно відтворює розквіт весняної природи, зокрема трави (в давнину наші предки водили весняні пісні на лугах, у гаях). У давні часи трави входили до розряду тотемів-символів, яким наші предки вклонялися: на лугах чи в гаях проходив вибір пари, формувалися подружні стосунки. З огляду на рухові елементи цієї гаївки насамперед спостерігається її динамічність, що реалізується завдяки постійному підніманню та опусканню рук, подібно до коливання трави, а також поступове пришвидшення її темпу. Про гаївку «Чом вулиця не широкая» М. Грушевський писав, що «в цьому мотивові ми можемо відчуті багатство пробудженого космічного руху, прихід зеленої весни» (1993, Т. 1, с. 201–202).

Друга підгрупа кругових гаївок із головними персонажами в них властива і давнішим варіантам, і пізнішим. У давніших друкованих джерелах (маємо на увазі в збірнику «Гаївки» В. Гнатюка) їхня кількість сягає близько 50%, а в староскалатському репертуарі – лише у 2-х зразках «Подоляночка» та «Зайчик». До речі, ці гаївки відтворені рухомими колами із одним персонажем у ньому. Таке коло зустрічається найчастіше. Варто зазначити, що в названому руховому підтипі найактивнішу функцію відіграє головний персонаж (Подоляночка, Зайчик), який перебуває в епіцентрі кола. Він переважно стоїть (рідше сидить) і всім своїм тілом імітує співаний текст. Деколи головний персонаж ходить невеличким колом у зворотному напрямку до руху учасників, тримаючи в руках якийсь предмет: вербовий прутик, вишивану хустку (залежно від мотивації змісту пісні) і б'є ним наступного, вибраного персонажа. Адже биття вербовим прутом один одного, як зазначає український вчений-етнолог Є. Онацький, – «звичай ще дохристиянський:

він має на меті передати тому, кого б'ють, творчої розбудженої енергії та здоров'я» (1958, с. 139).

Багато символічних рухів збережено до нашого часу в стародавній гаївці «Ой ти, Данчику, Білоданчику», яка репрезентує вказаний орнаментальний тип. Ця гаївка відмінна від багатьох аналогічних тим, що в ній замість головного персонажа-дівчини в колі перебуває парубок-«білоданчик». В образі сірого-білого Білоданчика С. Килимник вбачає «весняний вітер, що розганяє ранні білі тумани над дунайчиком-водою» (1994, Т. 2, с. 221). На нашу думку, в гаївці збереглися елементи андрогену: в ній яскраво виражене шлюбівання чоловічого й жіночого начал, яке у весняний період ставало образно-символічним знаком у народних світоглядних уявленнях.

В українському весняному обрядовому фольклорі лише в незначній кількості гаївок представлено нерухоме коло з одним учасником у колі та з одним за межами його. Ця символічна фігура властива староскалатській гаївці «Кіт і миша». Треба зазначити, що в цьому орнаментальному малюнку розширюється композиційна сфера дії завдяки введенню нового, більш динамізованого персонажа, який перебуває поза межами кола. На відміну від останнього, персонаж, котрий перебуває в середині кола, пантомімічний. Персонаж-чоловік поза колом намагається час від часу вдарити вербовим прутом персонажа-дівчину, яка стоїть у центрі кола. Як бачимо, акт ударяння вербовим прутом у весняній обрядовості – поширене явище: у ньому збереглися елементи ритуальної боротьби двох начал – чоловічого й жіночого – на зламі зими і весни, що означає «актуалізацію космогонії, перехід від Хаосу до Космосу» (1909, Т. 12, с. 69). До речі, кількість учасників, які перебувають у колі та поза межами його, може бути різною: від одного до п'яти учасників.

У староскалатській гаївковій традиції збереглася стародавня гра-містерія «Коструб», де значно краще проявляється динамізація рухового орнаменту, ніж у попередній. У цій гаївці гармонійно поєднано кілька образів-символів: боротьба двох антагоністичних пір року (зими й весни), символ весняного сонця, символ чоловіка-нелюба, символ народження і смерті. Через те в цьому дійстві використовується полісемантика рухів, мотивів, співу-речитативу, пантоміми тощо. Вони імітують рух кола-сонця на схід і на захід, кроки жваві і кроки повільні, затоптування та підскакування, припліскування в долоні і вибирання пари.

До сьогодні у староскалатській гаївковій традиції зберігається гра-містерія «Подольночка». Її знають усі – і дорослі, і діти. Останнім часом вона перейшла «кордони» весняної обрядовості і стала набутком дитячого репертуару, виконуваного протягом усього весняно-літнього періоду. У давні часи це була суто дівоча гра. Її рухові елементи такі: коло дівчат рухається

за сонцем, а в його середині сидить дівчина-подоляночка і рухами, жестами та мімікою відтворює співаний текст. У досліджуваній місцевості побутують два танкових варіанти «Подоляночки»: перший – це повністю рухоме коло від початку до кінця співу, а другий – напіврухоме (у п'ятирядковій строфі під час співу двох перших строф учасники гри рухаються, а під час трьох наступних зупиняються та імітують разом із Подоляночкою словесний текст).

У грі «Подоляночка» закладена багатозначна символіка. Зокрема, коло дівчат символізує рух сонця, дівчина в середині – весну-землю, котра спочатку спить, укутана морозами, а потім поступово воскресає. «Саме “Подоляночкою” і подібними до неї іграми молодь у сиву давнину в молитовному настрої викликала та чарувала весну, воскресіння матері-природи, а з нею і гаряче сонце, і багату родючість землі, і одруження» (Килимник, 1994, Т. 2, с. 218).

У староскалатських гаївках також збереглися рухи, які реалізуються колом-черепашкою та колом-спіралькою. Коло-черепашка притаманне гаївці «Вию вінець». Їй властиві такі рухові дії: дівчата беруться за руки, йдуть «ключем» і співають, а перша – ведуча – одразу завертає і творить «черепашковий» завиток, який щоразу зменшується доти, поки «ключ» не стане колом-черепашкою. Цей орнаментальний малюнок, що імітує виття весільного віночка, символізує щасливе одруження (коли учасники гри йдуть за сонцем) і відвертає одруження з нелюбом (коли вони виходять попід руки з середини кола-черепашки).

Рух колом-спіраллю втілений у староскалатській гаївці «Огірочки». За первісними світоглядними уявленнями, такого роду гаївки впливали на ріст зерна, на розвиток рослин, а в кінцевому результаті – на високий урожай. Рухові елементи в цій гаївці втілюються в такий спосіб: дівчата беруться за руки і стають у ряд, а ведуча починає йти і веде всіх попід руки останньої пари, потім робить коло-спіраль і йде попід руки передостанньої пари і так до самого кінця ряду. Коли вже всі «завилися» і зробили коло-спіраль, тоді починають «розвиватися» в протилежний бік. Отже, «звиваючись на взір горохового стебла чи огіркового огудиння, учасники хороводу несвідомо вже для себе мають очевидно пособляти доброму росту гороху чи іншої городини» (Грушевський, 1993, Т. 1, с. 101).

У староскалатській гаївковій традиції зустрічаються і ключові рухи. Вони переважно представлені в гаївках давнішої фольклорної верстви. Ключовий рух властивий гаївці «Ми кривого танцю йдемо». У давній період цим танцем розпочинався навесні обрядовий обхід священних гаїв і закінчувався весь весняний обрядовий цикл свят.

Цей танець акумулює в собі багатозначні елементи філософського змісту. Три хлопчики, які стоять трикутником, або аналогічно запнуті в землю три



вербових прутики, символізують небо, повітря і землю, або народження, життя і смерть. У рухах цієї гаївки акумулюються такі символічні знаки: рух сонця небом, зміна пір року, зміна дня і ночі, життя і смерть. Особливо це відчутно в пісенному приспіві-формулі «то вгору, то в долину, то в рожу, то в калину», яка символізує піднімання та опускання сонця, хід людського життя, адже рожа – це символ життя, а калина – символ смерті. З цього приводу Д. Білецький зазначив: «кривий танець символізує розбуджування життєвої сили в природі» (1947, Т. 1, с. 96).

В інших місцевостях Західного Поділля існувала традиція водити гаївку «Ми кривого танцю йдемо» у формі вісімки (в народі її називають безконечником) та змійки. Орнамент цих рухів яскраво зафіксований у писанках. Як бачимо, у ключових рухах закладена символіка вічності розвитку природи, людського буття, розквіту енергії та сили.

У староскалатській гаївковій традиції до 60-х рр. ХХ ст. зберігалися гаївки, в яких відтворювалися дворядні рухові елементи. Двошеренговий різновид представлений гаївкою «Жельман». Вона, як зазначає С. Килимник, «...є цілком синкретичним твором глибокої давнини і вірно відображає період родового побуту, тодішнього господарювання, взаємин сусідніх родів, первісні хлібні культури, парування (одруження)» (1994, Т. 2, с. 208). Ця гаївка характеризується постійною руховою та драматургічною динамізацією, символізуючи викуп дівчини одним родом в іншого. Цей різновид танків презентує, на нашу думку, рух весняних явищ природи – хмар, дощу, вітру, зріст злакових та городніх культур.

У першій пол. ХХ ст., за свідченнями староскалатських старожилів, побутувала двошеренгова гаївка «Воротар», якій властиве зіставлення двох «ключів» – малого і великого. Малий «ключ» – це двоє дівчат, які творять «ворота», а великий «ключ» – усі інші. Вони співають антифонним способом, а в кінці співу малий «ключ» піднімає руки – відчиняє «ворота», великий «ключ» біжить попід них. Останню дівчину з великого «ключа» затримують і вимагають викуп. Як бачимо, у воротарній гаївці хореографічний малюнок на перший погляд є більш загадковим порівняно з попередніми. Адже він символізує «небесні ворота», через які, за віруваннями стародавніх українців, приходили на землю новонароджені душі і відходили ними душі померлих. Через ті «ворота» приходять на землю і паняночка-Весна, і всетворяще сонце, і тепло, і урожай, і щастя, і добро, і любов.

Третій різновид двошеренгових гаївок – мостовий. У досліджуваній місцевості він представлений гаївкою «Мости» і характеризується спільним для нього хореографічним малюнком – символічним відтворенням хиткого місточка, яким іде дівчина. Цей створений учасниками «живий місточок»

є рухомим. Стародавні українці вірили, що цим мостом приходять на землю Весна і її донька-Паняночка. З цього приводу О. Потебня зазначав: «...зоря відчиняє небесні ворота та відкриває мости, а небо подає животворчу воду в образі дощу та роси, яка ототожнюється з медом» (1883, с. 129). Отже, відчувається присутність води (адже міст ставлять переважно через воду) як животворчого начала, що символізує очищення, здоров'я, підбір пари.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ньому вперше осмислено зв'язок у творчості Леся Курбаса українських гаївок із символікою, а також доведено, що традиційні народні етнокультурні чинники, зокрема символіка гаївок, живили творчий таланти Леся Курбаса, збагачували його етнокультурне розуміння, сприяючи створенню неперевершених сценічних образів.

**Висновки.** Отже, хореографічні рухи в староскалатських гаївках побудовані на фігурах, які переважно базуються на символіці дохристиянських вірувань. В основі цієї рухової пластики лежить цілковите поєднання умовної жестикуляції з натуралістичними ініціальними жестами. Найвиразнішими руховими елементами є манера ходьби колом, змієюю, двома шеренгами, різноманітна жестикуляція – підймання та опускання рук із різними атрибутами: квітками, хустками, прутиками, які значно підсилювали виразність жестикуляції. Уся пластика виразових засобів була умовною, але багатозначною: один і той же рух чи жест передавав різні дії, душевні стани, що впливали із семантики слова та музики. Символіка рухів у гаївках, які здавна побутували в рідному селі Леся Курбаса, стала складником формування новаторських засад його театру. Синкретичний образ, метафоричність сценічної дії, згусток-символ окремих персонажів – важливі чинниками в театральних постановках Леся Курбаса. Їхня засадничість і вивела український театр на рівень світового.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Білецький Л. Історія української літератури. Авсбург, 1947. Т. 1. Народна поезія. 328 с.
2. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 197 с.
3. Василюшин О. Меморіальний музей-садиба Леся Курбаса : нарис-путівник. Тернопіль : Укрпрінт-Захід, 2007. 82 с.
4. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса. Київ : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2004. 317 с.
5. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (Проблема формування творчої особистості). Львів : НАН України, Ін-т народознавства, 1995. 152 с.

6. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т. Кн. 9. / [упоряд. В. В. Яременко]. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 389 с.
7. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1994. Т. 2. Весняний цикл. 392 с.
8. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 328 с.
9. Матеріали до української етнології / зібрав В. Гнатюк. Львів : НТШ, 1909. Т. 12. Гаївки. 267 с.
10. Медведик П. Курбасові весняні вечори (До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса). *Жовтень*. 1987. № 4. С. 80–88.
11. Онацький Є. Українська мала енциклопедія. Кн. 2. Буенос-Айрес, 1958. 298 с.
12. Потебня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. Варшава : В тип. М. Земкевича и В. Носковского, 1883. 268 с.
13. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури : монографія. Тернопіль : Астон, 2001. Ч. 2 (нотний додаток). 392 с.
14. Смоляк О. С. Танкові малюнки у гаївках Західного Поділля. *Музика та дія в традиційному фольклорі* : зб. наук. пр. / [упор.: В. Коваль, Б.-Ю. Янівський]. Львів, 2001. С. 56–68.
15. Танюк Лесь. Талан і талант Леся Курбаса / М-во культури і туризму України, Держ. центр театр. мистецтв ім. Л. Курбаса, Нац. опера України, Держ. п-во «Мистецтво України». Київ, 2007. 44 с.

### References

1. Biletskyi, L. (1947). *Istoriia ukrainskoi literatury* [The history of Ukrainian Literature], Vol. 1 Folk poetry, Augsburg.
2. Boboshko, Yu. (1987). М. *Rezhyser Les Kurbas* [Directed by Les Kurbas], Kyiv: Mystetstvo.
3. Vasylyshyn, O. (2007). *Memorialnyi muzei-sadyba Lesia Kurbas: narys-putivnyk* [Memorial Museum-estate of Les Kurbas: essay-guide], Ternopol: Ukrprint-Zakhid.
4. Veselovska, H. I. (2004). *Dvanadtsiat vystav Lesia Kurbas* [Twelve performances by Les Kurbas], Kyiv: DTsTM im. Lesia Kurbas.
5. Volytska, Iryna (1995). *Teatralna yunist Lesia Kurbas: (Problema formuvannia tvorchoi osobystosti)* [Theatrical youth of Les Kurbas: (The problem of forming a creative personality)], Lviv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ethnology.

6. Hrushevskiy, M. (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury: v 6 t., 9 kn.* [The history of Ukrainian Literature: in 6 volumes, 9 books], compiler V. Yaremenko, Vol. 1, Kyiv: Lybid.
7. Kylymnyk, S. (1994). *Ukrainskyi rik u narodnykh zvychaiakh v istorychnomu osvittenni* [Ukrainian year in folk customs in historical light], Vol. 2 Spring cycle, Kyiv: Oberegy.
8. Korniienko, N. (2007). *Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho* [Les Kurbas: rehearsing the future], Kyiv: Lybid.
9. Hnatiuk, Volodymyr (1909). *Materialy do ukrainskoi etnologii* [The materials for Ukrainian ethnology], Vol. 12, Lviv: Shevchenko Scientific Society.
10. Medvedyk, P. (1987). Kurbas Spring Evenings (To the 100th anniversary of O.S. Kurbas), *Zhovten* [October], no. 4, pp. 80–88.
11. Onatskyi, Ye. (1958). *Ukrainska mala entsyklopediia* [The Ukrainian small encyclopedia], Book 2, Buenos Aires.
12. Potebnya, A.A. (1883). *Ob 'yasnenie malorusskikh i srodnykh narodnykh pesen* [Explanation of Little Russian and related folk songs], Warsaw: In the printing house of M. Zemkevich and V. Noskovsky.
13. Smoliak, O. (2001). *Vesniana obriadovist Zakhidnoho Podillia z konteksti ukrainskoi kultury. Monohrafiia. Chastyna druha (notnyi dodatok)* [The Spring Ceremony of Western Podillya in the Context of Ukrainian Culture. Monograph. Part Two (musical application)], Ternopil: Aston.
14. Smoliak, O. (2001). Dance drawings in the haivkas of Western Podillya, *Muzyka ta diia v tradytsiinomu folklori: Zbirnyk naukovykh prats* [Music and Performance in Traditional Folklore: Collection of Scientific Papers], compilers V. Koval, B.-Y. Janivsky, Lviv, pp. 56–68.
15. Taniuk, Les (2007). *Talan i talant Lesia Kurbasa* [Talan and talent of Les Kurbas], Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, L. Kurbas State Center Theater Artistic, National Opera of Ukraine, State Enterprise “Art of Ukraine”, Kyiv.

© Смоляк О. С. 2018

Стаття надійшла до редакції 17.02.2018

УДК 792.2:791.3

**Совгира Тетяна Ігорівна,**  
<https://orcid.org/0000-0002-7023-5361>  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Київ, Україна  
[STIsovgyra@gmail.com](mailto:STIsovgyra@gmail.com)

**Татаренко Марина Геннадіївна,**  
<https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Київ, Україна  
[marina-lada-2012@ukr.net](mailto:marina-lada-2012@ukr.net)

## **СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА ТЕАТРУ І КІНО: ПРИРОДА ІСНУВАННЯ ТА ЗАСОБИ УМОВНОСТІ**

**Мета дослідження** – з'ясувати основні відмінності природи існування актора драматичного театру та актора кіно, засобів умовності й головні принципи акторської майстерності під час знімального процесу. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного методу – для аналізу мистецтвознавчої, філософської, культурологічної літератури з теми дослідження; порівняльно-типологічного – для виявлення рис подібності і відмінності сценічного та екранного мистецтв, зокрема театру й кіно; концептуального – для характеристики понятійно-термінологічної системи дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що в ній ґрунтовно проаналізовано проблеми співпраці актора з театро- та кінорежисером у процесі створення вистави чи кінофільму. **Висновки.** Доведено, що робота актора кіно має суттєві відмінності порівняно з роботою актора драматичного театру, природою існування та засобами умовності: їй властиві наявність так званих дублів (можливості перезняти невдалі сцени), концентрація та зосередженість уваги актора, деталізація елементів внутрішньої техніки, що неминуче розглядається в кадрі. Специфіка майстерності актора драматичного театру залежить від сюжетної дії, котра розвивається поступово, від наявності глядацької аудиторії. Для роботи актора на сцені характерна імпровізація; кінематограф не передбачає «акторського посилу» у глядацьку залу, відповідну реакцію та наявність будь-яких (театральних) пауз.

**Ключові слова:** актор; кінематограф; театр; режисер; кадр; умовність.

*Совгира Татьяна Игоревна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

*Татаренко Марина Геннадиевна, кандидат педагогических наук, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Специфика работы актера театра и кино: природа существования и средства условности**

**Цель исследования** – выяснить основные отличия природы существования актера драматического театра и актера кино, средств условности и главных принципов актерского мастерства во время съемочного процесса. **Методология исследования** заключается в применении аналитического метода – для анализа философской, искусствоведческой, культурологической литературы по теме исследования; сравнительно-типологического – для выявления черт сходства и различия сценического и экранного искусства, в частности театра и кино; концептуального – для характеристики понятийно-терминологической системы исследования. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые проанализированы вопросы сотрудничества актера с театральным режиссером и съемочной-постановочной группой в процессе создания фильма. **Выводы.** Доказано, что работа актера кино отличается от работы актера драматического театра природой существования средствами условности: для нее характерны наличие так называемых дублей (возможности переснять неудачные сцены), концентрация и сосредоточенность внимания актера, детализация элементов внутренней техники, которая неизбежно рассматривается в кадре. Специфика мастерства актера драматического театра зависит от сюжетного действия, развивающегося постепенно (актер переживает эмоции по принципу возрастания), от наличия зрительской аудитории. Для работы актера на сцене характерна импровизация; кинематограф не предусматривает «актерского посыла» в зрительный зал, ответную реакцию и наличие любых (театральных) пауз.

**Ключевые слова:** актер; кинематограф; театр; режиссер; кадр; условность.

*Sovgyra Tetyana, Ph.D. in History of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.*

*Tatarenko Maryna, Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.*

**The specifics of the actor in the theatre and cinema: the means of conventionality and the nature of existence**

**The purpose of the article.** The article is devoted to the study of the main differences of the nature of the actor of the drama theater and the actor of the cinema and the elucidation of the basic principles of acting skills during the filming process. The **Methodology** of the research is to apply the analytical method, in the analysis of philosophical, art criticism, cultural literature on the research's subject; comparatively typological is to identify the similarities and differences between stage and screen art, in particular theater and cinema; conceptual in the analysis and description of the conceptual-terminological research system. **Significance** of the work consists in the fact that for the first time the questions of cooperation of the actor with the theatrical director and the film-making group in the process of creation of the film have been analyzed. **Conclusions.** It has been proved that the work of the actor of a cinema differs from the work of the actor of the drama theater by the means of conventionality and the nature of existence: it has been characterized by the presence of so-called doubles (the ability to relocate unsuccessful scenes), concentration and concentration of attention of the actor, detailing elements of internal technology, which is inevitably considered in the frame. The specificity of the actor's skill in the drama theater depends on the plot action, it develops gradually (the actor experiences emotions as he grows up), from the presence of the audience at the time of his work. The work of the actor on stage has been characterized by improvisation. The cinema does not include "actor's message" in the auditorium, there action and the presence of any (theatrical) pauses.

**Key words:** an actor; cinematographer; theater; director; frame; conventionality.

**Постановка проблеми.** Перші кінематографічні картини з'явилися завдяки майстрам класичної театральної справи; із появою кінематографа виникла потреба у наявності в кадрі актора, об'єкта споглядання, навіть крізь призму об'єктива. Однак, незважаючи на зацікавленість обох видів мистецтва акторською майстерністю, а також багаторічні дискусії театрознавців і кінокритиків, досі немає жодного наукового дослідження, у якому були б розглянуті основні відмінності специфіки існування актора на сценічному та знімальному майданчиках. Нині важливою проблемою, пов'язаною із науковими і практичними завданнями, є необхідність з'ясувати природу діяльності та засоби умовності у грі актора театру й кіно.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Відомі майстри театральної справи К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, М. Чехов, М. Резнікович, В. Зайцев свого часу наголошували на безпосередній участі глядача у театральному дійстві, на живому творчому процесі переживання актора на очах глядача, що неминуче об'єднує обох у творчому продуктивному

процесі. Г. Погребняк указує, що саме «від театру кіно запозичує майстерність режисури і акторську гру» (2017, с. 117). Відомі кінорежисери Е. Рязанов та А. Кончаловський, навпаки, стверджують, що саме екранність дає змогу виразніше розкрити персонаж, його характерність і простежити сюжетну лінію. У сучасному українському мистецтвознавчому просторі продовжується багаторічна суперечка театрознавців і кінокритиків стосовно питань відмінності принципів акторської майстерності в кіно- і театральному мистецтвах.

**Мета статті** – з огляду на практичну діяльність актора театру й кіно, свідчення акторів та окремі думки мистецтвознавців розкрити специфіку майстерності акторської гри на театральних підмостках та на знімальному майданчику і в такий спосіб виявити відмінні ознаки співпраці актора з театральним та кінорежисерами.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У перших роботах кінорежисерів знімалися лише театральні актори. Навіть «німе кіно» з початку свого існування засноване на майстерності артистів драматичних театрів того часу, та й самі фільми нагадували відзняті в декораціях вистави.

Так, Чарлі Чаплін, зробивши свої перші творчі кроки на сценічних підмостках, перейшов назавжди у світ екранної виразності.

На початковому етапі розвитку кінематографа (за радянських часів) кінофільми характеризувалися «глибоким психологізмом», акцентуванням на сюжетній лінії, на внутрішньому світі актора (персонажа) – «радянське» кіно знімалося не поспішаючи, із репетиціями сцен, нагадуючи при цьому театральний підготовчий процес.

Влучним у цьому контексті є приклад театральної режисури Лукіно Вісконті, наведений мистецтвознавцем Г. Погребняк, який, поєднуючи роботу в кінематографі та в театрі, мав за мету виховати універсальних акторів, котрі, «опанувавши дивовижною пластичністю, мали б легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт, тим самим прагнучи надати виставі максимальної правдоподібності» (2017, с. 117).

Іншим прикладом є режисерські роботи українського кінорежисера Д. Сахненка, який запрошував до своїх постановок видатних театральних діячів, зокрема М. Садовського. Саме у співдружності з ним режисер створив кінострічки «Наймичку» та «Наталку-Полтавку», де, крім М. Садовського, головні ролі виконували визнані театральні актори І. Мар'яненко, Г. Борисоглібська, М. Заньковецька, Ф. Левицький, Л. Лінницька (Безклубенко, 2001, с. 33). Однак, незважаючи на незаперечну подібність акторської гри «на екрані» та поза ним, відмінні особливості умов перебування актора



відчувалися і тоді: вони виявлялися і у виробничому процесі створення фільму або вистави, і у специфіці акторської гри.

Роль у кіно створювалася двічі (двома послідовними етапами): спершу – відеоряд, згодом – озвучування. У театрі, природно, цього не було, як і не було «дублів». Саме «дублі» – одна з найголовніших технологічних відмінностей можливостей театру і кіно. У кінематографі актор має право на помилку, у нього є необмежена (умовно) кількість спроб; у театрі цього привілею немає, і спроба є тільки одна, до того ж – перед глядацькою аудиторією.

Сьогодні новітні тенденції, швидкоплинність буття, комерціалізація кіно внесли значні поправки у весь знімальний процес створення фільму. Подеколи в кінорежисера немає часу на роботу з актором поза кадром. Театральний процес створення вистави теж змінився, але незначною мірою, порівняно з кінематографом. Якщо в театрі репетиційний процес розтягується на місяці і режисер повільно, крок за кроком, разом з актором створює (або хоча б допомагає створювати) образ, то в сучасному кіно більшість режисерів віддають акторові його роль на самостійне осмислення. Сучасний режисер кінематографа здебільшого зайнятий не актором у кадрі, а самим кадром, тому акторові здебільшого необхідно самостійно опанувати матеріал (текст) та продумувати свій акторський образ.

Чимало театральних акторів відмовляються від ролей у кіно, так як фізично і психологічно не можуть увійти в динамічний ритм сучасного знімального процесу. Причиною цього є небажання чи неспроможність експериментувати та відійти від принципів усталеної класичної театральної школи: такі актори звикли працювати над роллю поступово, деталізовано, шукаючи «зерно» в ролі; вони не уявляють, як можна грати роль, часом навіть не вивчивши текст, щоб перед камерою асистенти тримали плакати з ним або «бігав рядок телесуфлера» (відповідно до нових технологій звуко- і відеозапису звук у сучасних серіалах та кінофільмах повністю синхронізований).

Та все ж в Україні відомо багато акторів, які активно працювали і працюють і в театрі, і в кінематографі. Показовим є досвід акторської роботи в театрі і на екрані Богдана Ступки, який зіграв понад сто ролей на театральній сцені («Украдене щастя» І. Франка в ролі Задорожного, «Кам'яний господар» Л. Українки в ролі Дон Жуана, «Енеїда» І. Котляревського в ролі Автора, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова в ролі Майстра й ін.) та стільки ж ролей у кінематографі, серед яких «Білий птах з чорною ознакою» в ролі Ореста Дзвонаря (1971), «Украдене щастя» в ролі Миколи Задорожного (1985), «З життя Остапа Вишні» в ролі Остапа Вишні (1991), «Смерть Івана Грозного» в ролі Бориса Годунова (1991).

Актор того ж театру Анатолій Хостікоєв відзнявся в багатьох кінокартинах: «Вавилон XX» в ролі поета (1979), «Камінна душа» в ролі Дмитра Марусяка (1988), у телесеріалі «Роксолана» в ролі Султана Сулеймана I (1997–2001) та ін. Б. Бенюк – виконавець понад 50 театральних ролей – відомий кінороботами «Ати-бати, йшли солдати» в ролі Кринкіна (1976), «Жив-був Шишлов» в ролі Пасинкова (1987), «Мисливці за діамантами» в ролі капітана міліції (2011). Українська акторка О. Сумська здобула визнання не тільки творчими здобутками у театральній справі, а й завдяки екранним роботам «Роксолана», де зіграла головну роль (1997), «Право на любов» в ролі Оксани (2005), «Тіні незабутих предків» у ролі матері Вані (2013) й ін.

Маловідомим та показовим фактом є досвід роботи в кіно одного з найвідоміших театральних акторів початку XX ст., режисера й театального педагога М. Чехова. Художній керівник МХАТу (1924–1927) завдяки С. Рахманінову потрапив у Голлівуд, отримав роль російського доктора-психіатра Алекса у стрічці А. Хічкока «Зачарований».

Видатний кінокритик та актор Том Харді (зіграв у кінокартинах «Темний князь», «Воїн», «Початок») (American theatre, 2000, с. 75) наголошує на тому, що принципової відмінності у грі актора на сцені та перед камерою не існує: «в обох випадках актор повинен зображувати правду в ілюзії. В театрі все цікавіше, більш витончено в тому плані, що ти робиш це перед очима сотень людей без мікрофону, винятково тими способами, якими володієш сам, а не з допомогою спецефектів, над якими працював хтось інший». Однак такі твердження є поодинокими; більшість фахівців театру і кіно схиляються до думки, що відмінність гри актора на сцені та на знімальному майданчику є вкрай різкою.

Робота актора кіно відрізняється від роботи актора драматичного театру засобами умовності та природою існування. Перша й основна відмінність акторської майстерності полягає у наявності глядацької аудиторії в момент його роботи. У театрі актор працює, скажімо, «на останній ряд»: в актора є простір залу, який він повинен заповнити своєю «енергією». У театрі актор чітко розуміє, кому призначається його гра – глядачам у залі, і це усвідомлення дає йому додаткове натхнення. Актори ж, які працюють у фільмі, позбавлені цього адресата і можливості отримати живий емоційний відгук.

Гра навіть у невеликому залі на 50 осіб і гра на камеру – дві абсолютно різні речі, навіть у психологічному плані. Театр з огляду на всі його сучасні зміни не зможе досягти природності та інтимності обстановки, яку може зафіксувати камера. Тому і вважається, що театральна гра умовна, надмірно експресивна, а гра в кіно відбувається в камерних умовах, а відтак – природніша, наближена до реального життя.

Влучним є вислів оскароносного голівудського актора Іена Маккелена, який зіграв у кінокартинах «Хоббіт», «Володар кілець», «Люди Ікс» (American theatre, 2000, с. 78) : «Різниця полягає в тому, що в театрі актор знає, для кого він грає, а в кіно поняття «аудиторії», адресата є не чітко вираженим... наприкінці вистави я вийду на поклін і дізнаюся, чи сподобалась моя робота, а в кіно – цього не буде, емоційний зв'язок відсутній». Кінематограф не передбачає «акторського посилу» у глядацьку залу, відповідну реакцію та наявність будь-яких (театральних) пауз.

Стосовно актора кіно варто зазначити, що в цьому аспекті варто вести мову про концентрацію та зосередженість уваги актора (деталізуються елементи внутрішньої техніки). Актор у кіно так само, як і в театрі, має бути енергетично наповненим, проте він не має змоги безпосередньо «заразити» цією енергією глядача.

Для актора в кінематографі весь цей «останній ряд» перебуває за камерою, він – в об'єктиві. Ця обставина диктує подальші особливості майстерності актора «на екрані» та поза ним. Скажімо, залежно від наявності глядача або знімальної камери змінюються засоби виразності актора. Відповідно до цього елементи зовнішньої техніки актора театру стають виразнішими, більш видовищними та навіть дещо перебільшеними.

Потужний та ефективний засіб виразності актора театру – акторська пластика. Для гри в театрі особливо важливі вміння пластично рухатися і володіння голосом. При цьому і рух, і манера вимовляти репліки завжди надмірні: акторові потрібно «заповнити» собою простір сцени. У кіно ж пластичні рухи, міміка, жести (елементи зовнішньої техніки актора) будуть менш перебільшеними та більш природними, і передавати емоції швидше буде не пластика тіла, а особа. Саме тому для зйомок важлива кіногенічна зовнішність і здатність грати сцену мовчки, однією особою, оскільки без великого плану не працює жоден режисер.

Показовим прикладом можуть слугувати роботи шведського режисера театру та кіно, сценариста, письменника Інгмара Бергмана, який, крім знімання кінокартин, активно займався театральними постановками, приділяючи особливу увагу саме великому («крупному») плану акторів: для митця важливим було все – аж до виразу очей. У 60-х роках ХХ ст. І. Бергман, художній керівник Драматена (Королівського Драматичного Театру Стокгольму) та режисер значної кількості театральних постановок, паралельно знімав кінокартини «Скрізь тьмяне скло», «Персона», «Сором». Досвід роботи у сценічному та екранному мистецтвах допоміг режисерові з'ясувати принципові відмінності акторської гри на сцені та знімальному майданчику. Вражаючими є зізнання митця (Шеберг, 2015, с. 180) про роботу на сцені

і в кіно: «Коли я на сцені, дрібні відволікаючі фактори мене практично не бентежать і не заважають грі, але під час зйомок найдрібніші перешкоди можуть привести до нового дублю. Варто кому-небудь під час моєї сцени раптово зрушити з місця або пройти біля камери, я тут же прошу все перезнімати: а раптом я на частинку секунди відволікся, мигцем подивився на цю людину і вираз очей змінився? На великому плані будуть помітні всі найдрібніші деталі». У кіно всю енергію потрібно потужно акумулювати в собі, це завжди велика внутрішня робота. Акторові треба навчитися шукати способи, як обмежити себе і свої дії, тобто не рухати ні руками, ні головою, щоб усвідомити цінність тіла, жесту – треба грати зіницями, як, наприклад, Деніел Крейг у ролі агента 007: у нього в цій ролі практично відсутня міміка, немає і натяку на сильні емоції, але він абсолютно енергійний.

Інший приклад описаний кінорежисером Ельдаром Рязановим, який, згадуючи першу зустріч з актором Московського драматичного театру ім. К. С. Станіславського Г. Бурковим, відзначив, що в актора ідеальне обличчя п'яного російського інтелігента. Ця основна деталь (зовнішня ознака) посприяла подальшому акторському самовираженню Г. Буркова у великому кінематографі – комедії «Зигзаг удачі» (Рязанов, 2007, с. 120).

Розглянемо дві режисерські варіації постановки «Дяді Вані» А. Чехова: сценічну та екранну. За свідченнями актриси театру і кіно Ірини Мірошниченко, яка грала в однойменному художньому фільмі Андрія Кончаловського та у виставі Олега Єфремова Олену Андріївну, її образ мав два протилежних характери. І. Мірошниченко згадує, що режисер театральної постановки О. Єфремов у третьому акті вимагав надзвичайно швидкого темпоритму, відчуття напруженості, спалаху емоцій. Актори повинні були впродовж двох попередніх актів емоційно підготувати глядача до цього емоційного сплеску акторської енергії. У кіно ж, навпаки, цього сплеску емоцій завдання режисера не передбачали. На кіноекрані персонаж І. Мірошниченко – м'яка за характером, спокійна, стримана жінка. Сцена плачу витримана в помірному темпоритмі, інтимна і тиха (2011, с. 280).

Має рацію Патрік Стюарт («Люди Ікс», «Зірковий шлях»: «У театрі ви контролюєте свій світ, свого героя за допомогою рухів, голосу, гри, створюєте потрібну «температуру» видовища. Це подібно їзді на красивому, сильному коні: він рухається в тому напрямку, який ви самі вкажете. Це неймовірно натхненно. У кінематографі та на телебаченні ви працюєте поступово, фрагмент за фрагментом, і скласти повне уявлення про те, що відбувається у фільмі з вашим героєм, практично неможливо до настання фінальної стадії виробництва, де від вас нічого не залежить» (American theatre, 2000, с. 30). Саме тому режисери театрів вимагають від акторів «напруження»,

«надриву» і деяких гіпертрофованих емоцій, підвищених нот: робиться ставка на живу глядацьку реакцію, без якої актори не можуть грати; глядачі ж у залі, ніби камертон: вони допомагаю акторам відчувати потрібний темпоритм вистави.

Очевидним є той факт, що сприйняття вистави залежить від наближеності глядача до сцени. Аналогію можна провести і в мистецтві кінематографа: якщо переглядати фільм у кінотеатрі на великому екрані і вдома по телевізору – отримуєш два відмінні емоційні результати.

Ще одна важлива відмінність полягає у цілісності образу персонажа: у театрі, під час вистави, актор опиняється один на один з історією свого персонажа, яку він повинен пережити на сцені, а в кіно – ця історія залежить від режисера, адже кінематограф – це монтаж, ілюзія реальності. До аналогічного висновку доходить американський актор Майкл Кейн (який працює і в кіно, і в театрі): «У кіно, на відміну від театру, послідовність сцен, над якими працює актор, найчастіше порушується: після зйомок першої можуть відразу ж перейти до останньої, і акторові потрібно зуміти швидше переключитися з однієї емоції на іншу»(2010, р. 45). Через це сюжетна послідовність порушується, зерно образу, характеристика героя розпадається на окремі частини. Тому актор повинен перед роботою над кожною окремою сценою чітко усвідомити, що відбувається з його героєм у певний момент. Наприклад, спочатку зіграти чоловіка, який вражений новиною про невірність дружини, а потім правдоподібно зобразити цього ж героя, який ще не знає про зраду.

У театрі ж, де сюжетна дія не рветься на частини, і історія героя розвивається поступово, у актора є можливість «розгойдатися», відчувати характер свого персонажа, глибше передати його емоції. У театрального актора є тільки одна можливість, тільки одна спроба, коли, як у кіно, режисер не тільки не дотримується під час зйомки порядку сцен, а й навіть кульмінаційні або фінальні сцени може зніматися на початку знімального періоду.

Театральний актор, який грає роль у популярній п'єсі («Гамлет» В. Шекспіра, «Наталка Полтавка» І. Котляревського), котру до нього неодноразово ставили, неминуче буде порівнюватись із попередніми її виконавцями, тому він повинен обов'язково врахувати їхній досвід і запропонувати своє трактування образу. Актор кіно в цьому аспекті вільніший, за винятком ремейків (з англ. remake – сучасна версія раніше відзнятого кінофільму).

Наступна відмінність стосується питання умовності дії. Граючи одну й ту ж роль багаторазово, актор ризикує втратити безпосередність і природність, машинально промовляючи одні й ті ж репліки не тільки під час самих вистав, а й на репетиціях. Він повинен зберігати «ілюзію першого

виходу» щовечора, коли повторно виходить на сцену. Ця ситуація ускладнюється тим, що переграти нічого не вийде, оскільки робота актора відбувається в режимі реального часу, тоді як у кіно невдалу сцену можна за необхідністю перезняти.

Американський актор Філіп Сеймур Хоффман, якому вдалося попрацювати актором і режисером-постановником у багатьох різноманітних жанрах театрального та кінематографічного мистецтва, володар премії «Оскар» (знявся у фільмах «Талановитий містер Ріплі», «Запах жінки»), в одному з інтерв'ю зізнався: «Найскладніше для мене в театральній грі – щовечора повертатися на сцену і відтворювати образ свого героя так, як ніби ти граєш його в перший раз, укладаючи при цьому всю свою душу. Зйомка ж у кіно схожа на якісь короткі спалахи: камера вмикається – ти повинен бути готовий відіграти, камера вимикається – йдеш перепочити. Тому ти повинен концентрувати свою увагу на герої, його характері та історії протягом усього знімального періоду, але ж є дні, коли ти не граєш. Іноді цілу добу програєш свою роль у голові, тільки встав перед камерою – і ось робота вже закінчена, а ти не можеш відразу ж перемкнутися і виникає відчуття незадоволеності. Звичайно, якщо сцена виявляється невдалою та її повторюють, це дає змогу ввійти до неї поступово, але все-таки мало хто погодиться витратити на тебе багато часу. Тут постає питання про великі гроші за втрачені години зйомки» (Shelley, 2017, с. 12).

Театральний актор не зможе грати без уміння чітко вимовляти кожне слово, кінематограф же не ставить перед актором таких завдань. Акторові завжди можна дозволити зробити кілька спроб озвучування, якщо якась була невдалою, або запросити озвучувати іншого актора. Невражаючий голос, акцент, невиразна дикція або проблеми із промовою для кіноактора не будуть такою великою проблемою. Наприклад, відомо, що голоси деяких голлівудських акторів, наприклад Мерилін Монро, Клінта Іствуда або Арнольда Шварцнеггера, абсолютно невиразні.

Наступна відмінність полягає в питанні можливості імпровізації. Актор театру повинен знати свої репліки напам'ять і, як правило, не має права їх змінити: якщо п'єса відома, – то будь-яке відхилення, помилку, заміну одного слова на інше, пропуск глядачі можуть помітити. Актори кіно в цьому плані вільніші: якщо вони дещо змінять свої слова, мало хто, крім сценариста, дізнається про це.

**Наукова новизна.** У статті ґрунтовно розглянуто проблеми співпраці актора з кіно- і театральним режисерами у процесі створення вистави чи кінофільму з метою виявлення основних відмінностей засобів умовності та головних принципів акторської майстерності в театрі та на знімальному

майданчику. Одержаними результатами відкриваються перспективи подальшого дослідження специфіки діяльності актора театру і кіно.

**Висновки.** Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що універсальний актор театру і кіно має вирізнятися професіоналізмом, здатністю швидко сприймати та виконувати поставлені завдання, концентрувати увагу, вміти моментально перевтілюватися. Робота актора кіно відрізняється від роботи актора театру природою існування та засобами умовності: кінематограф не передбачає «акторського посилу», відповідну реакцію та наявність будь-яких (театральних) пауз; для нього характерна концентрація і зосередженість уваги актора, деталізація елементів внутрішньої техніки актора, наявність так званих «дублів» (можливості перезняти невдалі сцени). Специфіка майстерності актора театру, навпаки, повністю залежить від сюжетної дії, що розвивається поступово, від наявності глядацької аудиторії у момент його роботи. Тому, з огляду на співпрацю актора театру із глядачем, робота в театрі є більш унікальною та імпровізаційною, що спонукає до проведення подальших досліджень, зокрема в аспекті порівняльно-типологічного аналізу з означеної теми.

#### Бібліографічні посилання

1. Безклубенко С. Д. *Українське кіно : начерк історії*. Київ : КНУКіМ, 2001. 169 с.
2. Безручко О. В. Шлях у кінематограф відомого українського актора, режисера і кіно педагога Є. С. Матвеева. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2015. Вип. 15. С. 15–18.
3. Мирошніченко И. *Расскажу*. Москва: АСТОлимп-Бизнес, 2011. 352 с.
4. Погребняк Г. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. Київ, 2017. Вип. 15. С. 15–18.
5. Рязанов Э. *Неподведенные итоги*. Москва : Вагриус, 2007. 640 с.
6. Шеберг Т. *Ингман Бергман. Жизнь, любовь и измены*. Москва : Corpus, 2015. 480 с.
7. *American theatre*. New York : Theatre Communications Group, 2000. 35 p.
8. Caine M. *The Elephant to Hollywood*. London: Hodder&Stoughton Ltd, 2010. 300 p.
9. Shelley P. *Philip Seymour Hoffman: The Life and Work*. North California : Jefferson, 2017. 218 p.

### References

1. Bezklubenko, S. D. (2001). *Ukrainian Cinema: An Outline of History*. Kyiv: KNUKiM.
2. Bezruchko, O. V. (2015). The way to the cinema of the famous Ukrainian actor, director and film teacher E. Matveyev. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy [Art of Ukraine]*. Kyiv, pp. 15–18.
3. Miroshnichenko, I. (2011). *I'll tell you*. Moscow: AST Olimp-Biznes.
4. Pogrebnyak, G. (2017) Author's mode in the screened scenic mystery. *Visnyk KNUTKiT [News of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University]*. Kyiv, pp. 115–122.
5. Rjazanov, Je. (2007). *Unsupplied results*. Moscow: Vagrius.
6. Sheberg, T. (2015). *Ingman Bergman. Life, love and treason*, Moscow: Corpus.
7. *American theatre*. (2000). New York: Theatre Communications Group.
8. Caine, M. (2010). *The Elephantto Hollywood*. London: Hodder&Stoughton Ltd.
9. Shelley, P. (2017). *Philip Seymour Hoffman: The Life and Work*. North California: Jefferson.

© Совгиря Т. І, Татаренко М. Г., 2018

Стаття надійшла до редакції 02.04.2018

УДК 792.026:81'282.2(477.85/.87):792.075

**Шлемко Ольга Дмитрівна**,  
<https://orcid.org/0000-0002-3431-4521>  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
заслужена артистка України,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Київ, Україна  
[olgateten@ukr.net](mailto:olgateten@ukr.net)

### «ПРАХТИКОВАНИЙ ЖОВНІР» ГНАТА ХОТКЕВИЧА – НЕЗДІЙСНЕНА ПОСТАНОВКА ЛЕСЯ КУРБАСА

**Мета статті** – визначити проблематику та жанрово-стильові особливості п'єси Г. Хоткевича «Практикований жовнір», з'ясувати обставини участі Леся Курбаса в її проходженні в цензурному відомстві та в підготовці до постановки на сцені Гуцульського театру. **Методологію дослідження**



становлять системний та соціокультурологічний підходи, а також такі методи: історико-біографічний, культурно-історичний, герменевтичний, соціологічний. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українському мистецтвознавстві з'ясовано проблематику, жанрово-стильові особливості та значення п'єси «Практикований жовнір», спробу її сценічного втілення Лесем Курбасом. **Висновки.** П'єсу «Практикований жовнір» (1912), написану гуцульською говіркою, за жанрово-стильовими ознаками можна означити як «сатиричну казку-комедію», створену в гуцульському стилі. Сюжет п'єси відображає пригоди бравого відставного жовніра – уособлення українського характерника, який вступає у боротьбу із силами зла і перемагає їх. У п'єсі порушено проблему запродування душі не лише окремої людини, а й всього народу. Дійові особи послуговуються гуцульською говіркою, що відображає особливості їхнього характеру, національності, світогляду, функціонального призначення і позбавляє уніфікації. Досвід акторської, режисерської, адміністративної роботи Леся Курбаса в Гуцульському театрі, прагнення поставити п'єсу «Практикований жовнір» загартували його як митця, розвинули творчі здібності, занурили у стихію міфопоетичного світосприйняття гуцулів.

**Ключові слова:** п'єса; казка; гуцульська говірка; жанр; стиль; Жовнір; Г. Хоткевич; Лесь Курбас; Гуцульський театр.

*Шлемко Ольга Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, заслуженная артистка Украины, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **«Бывалый солдат» Гната Хоткевича – неосуществленная постановка Леся Курбаса**

**Цель статьи** заключается в выявлении проблематики и жанрово-стилевых особенностей пьесы Г. Хоткевича «Бывалый солдат», выяснении обстоятельств участия Леся Курбаса в ее прохождении в цензурном ведомстве и в подготовке к постановке на сцене Гуцульского театра. **Методологию исследования** представляют системный и социокультурный подходы, а также такие методы: историко-биографический, культурно-исторический, герменевтический, социологический. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в украинском искусствоведении выяснены проблематика, жанрово-стилистические особенности и значение пьесы «Бывалый солдат», попытка ее сценического воплощения Лесем Курбасом. **Выводы.** Пьесу «Бывалый солдат» (1912), написанную гуцульским говором, по жанрово-стилевым признакам можно обозначить как «сатирическую сказку-комедию», созданную в гуцульском стиле. Сюжет пьесы отображает приключения бравого

отставного солдата – олицетворение украинского характерника, который вступает в борьбу с силами зла и побеждает их. В пьесе поднята проблема продажи души не только отдельного человека, но и всего народа. Действующие лица пользуются гуцульским говором, который отображает особенности их характера, национальности, мировоззрения, функционального назначения и лишает унификации. Опыт актерской, режиссерской, административной работы Леся Курбаса в Гуцульском театре, стремление поставить пьесу «Бывалый солдат», закалили его как художника, развили творческие способности, окунули в стихию мифопоэтического мировосприятия гуцулов.

**Ключевые слова:** пьеса; сказка; гуцульский говор; жанр; стиль; Солдат; Г. Хоткевич; Лесь Курбас; Гуцульский театр.

*Shlemko Olga, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**“Battle-seasoned Soldier” by Hnat Khotkevich is Les Kurbas’s unrealized staging**

**The purpose of the article** is to determine the issues and genre-stylistic particularities of G. Khotkevych’s play “Battle-seasoned Soldier” and to find out the circumstances of Les Kurbas’s participation in its passing through the department of the state censorship and in the preparation of its staging at the Hutsul theatre. **Methodology of investigation** consists of systemic and sociocultural approaches and includes such methods as historical-biographical, cultural-historical, hermeneutical and sociological. **Scientific novelty of work** consists in the fact that the author is the first person in the Ukrainian art history, who has found out the genre-stylistic particularities and significance of the play “Battle-seasoned Soldier” and Les Kurbas’s attempt of its staging. **Conclusions.** G. Khotkevych wrote the play “Battle-seasoned” by the Hutsul dialect. According to the genre-stylistic features, it can be described as the “satirical fairy-tale comedy”, created in the Hutsul style. The plot of the play reflects the brave retired soldier’s adventures, the personification of the Ukrainian magician, who defeats the evil forces. The play is devoted to the problem of selling the personal soul to the Devil. Actors use the Hutsul dialect, which reflects the particularities of their character and worldview. Les Kurbas’s experience of acting, directing, administrative work at the Hutsul theatre and his desire to stage the “Battle-seasoned Soldier”, formed him as an artist, developed creative abilities and acquainted him with the mythical poetic world perception of the Hutsuls.

**Key words:** play; fairy tale; Hutsul dialect; genre; style; Soldier; Gnat Khotkevych; Les Kurbas; Hutsul Theatre.

**Постановка проблеми.** Після утворення незалежної Української держави проблема збереження архаїчних традицій та мовного дивосвіту гуцулів, які є важливим етноінтегруючим чинником, набула значної актуальності, вимагаючи освоєння багатой драматургічної спадщини Гната Хоткевича. Гуцульські твори митця заслуговують на сценічну інтерпретацію, зокрема п'єса «Практикований жовнір», філософською домінантою якої є проблема насильницького запродування душі народу, нації. Християнка Крулева, що змирилась зі своєю нещасною долею і покійно зносить знуцання поганського Круля, асоціюється із Гуцульщиною та Україною, а в глобальнішому вимірі – із тими слов'янськими народами, що перебували під гнітом Австро-Угорської та Російської імперій.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Про гуцульські п'єси Г. Хоткевича згадують у своїх публікаціях П. Арсенич, П. Будівський, І. Волицька, Р. Кирчів, А. Мельничук, Я. Партола, Ф. Погребенник, В. Стеф'юк, С. Чарнецький та ін., але п'єса «Практикований жовнір» досі не стала предметом зацікавлень ні театрознавців, ні літературознавців.

Першу публікацію гуцульських п'єс Г. Хоткевича здійснили М. Дзурак, Р. Марків, А. Вовчак, впорядкувавши та підготувавши до друку текст книжки «Неопубліковані гуцульські п'єси» (2005, с. 310), де вміщено також і «Практикованого жовніра». Однак це видання породило чимало запитань, оскільки поставлено під сумнів автентичність деяких надрукованих п'єс.

Про діяльність Леся Курбаса в Гуцульському театрі тією чи іншою мірою згадують Г. Хоткевич, М. Рудницький, Т. Водяний, Й. Гірняк, П. Хоткевич, Р. Пилипчук, М. Лабінський, В. Стеф'юк, М. Шудря, І. Волицька, П. Медведик, Ю. Бобошко, Н. Кузякіна, В. Шлемко, В. Ревуцький, П. Арсенич А. Болабольшенко та ін., однак дослідники називають різні дати початку і завершення праці митця в Гуцульському театрі, по-різному описують його функціональні обов'язки.

**Мета статті** – визначити проблематику та жанрово-стильову специфіку п'єси Г. Хоткевича «Практикований жовнір», її внутрішню і зовнішню структуру; з'ясувати участь Леся Курбаса у її проходженні в цензурному відомстві та підготовку до постановки на сцені Гуцульського театру; на підставі текстологічного аналізу з'ясувати історію тексту, питання авторства, часу, місця та обставин його створення, здійснити порівняння різних варіантів тексту.

Методологію дослідження становлять системний та соціокультурологічний підходи, а також такі методи: історико-біографічний (вивчено відносини «автор – твір»), культурно-історичний (виявлено зв'язок п'єси з духовною і матеріальною культурою народу, соціальним середовищем), герменевтичний (здійснено інтерпретацію художнього тексту та осягнуто його глибинний сенс),

соціологічний (визначено соціальне спрямування п'єси). Також використано методологію праці В. Проппа «Морфология “волшебной сказки”...» (1998, с. 512) (з'ясовано функції дійових осіб).

**Виклад основного матеріалу.** Глибоке знання Г. Хоткевичем історії українського театру, розуміння соціальної та суспільно-політичної ситуації, значення для розвитку української культури фольклорної спадщини Гуцульщини, завдань та викликів, що постали перед українцями на початку ХХ ст., сприяло виробленню правильного підходу до формування репертуару та визначення надзавдання Гуцульського театру, який став мистецьким та етносоціокультурним феноменом не лише українського, але й світового театрального мистецтва.

Творчі стежки Леся Курбаса і Г. Хоткевича перетиналися неодноразово. Їхнє перше знайомство сталося у Львові найімовірніше у 1909 р. Саме тоді Г. Хоткевичеві судилося стати першим рецензентом дебютного виступу Леся Курбаса в ролі Каміла («Псотник» А. Коцебу) на сцені аматорського театру товариства «Сокіл».

Гуцульський театр, створений Г. Хоткевичем 1910 р. в гуцульському селі Красноїллі, займає у творчому житті Леся Курбаса особливе місце. М. Рудницький, у праці «В наймах у Мельпомени» (1963), зазначив: «Курбас провадив палкі розмови з Гнатом Хоткевичем. Тяжко було визначити, хто з них більше потребує один одного» (1963, с. 304). Г. Хоткевич пояснював Леся Курбасу «як він уявляє собі новий театр, в якому гратимуть головно гуцули. Курбас уважно прислухався і не заперечував проти ще одного експерименту» (1963, с. 304).

Феномен Гуцульського театру полягає, насамперед, у генетичному зв'язку із традиційною культурою автохтонних гуцулів, унікальному поєднанні в репертуарі місцевої тематики та гуцульської говірки, формуванні трупі з місцевих народних професіоналів – носіїв фольклорних знань. Гуцульські актори могли блискуче відтворювати характери гуцулів, однак ролі негуцулів давались їм важко, тому такі ролі доручали Леся Курбасу та О. Ремезу.

Репертуар Гуцульського театру, який складався із чотирьох п'єс – «Анін Ревізорчук» (виставлялась під назвою «Верховинці»), «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», відтворював літопис життя гуцулів у всіх його проявах; він містив коди етнонаціональної гуцульської ментальності, давав змогу гуцульським артистам виявити різні грані своїх талантів, ставши візитною карткою театру.

«Практикований жовнір» – п'ята п'єса Г. Хоткевича із циклу драматичних творів на гуцульську тематику, яку він завершив на початку 1912 р. Ф. Погребенник вважає датою написання цієї драми 1911 р. (1966, т. 1, с. 19).

Незважаючи на запозичення деяких сюжетних колізій із гуцульських народних казок, драму «Практикований жовнір» цілком оригінальний, самобутній твір, з цікавим та актуальним ідейним задумом, динамічним розгортанням подій, соціально-загостреним змістом, колоритною гуцульською говіркою.

У фонді Г. Хоткевича в Центральному державному історичному архіві України у Львові зберігаються два недатовані рукописні варіанти п'єси «Практикований жовнір», перший з яких означений як «Казки народні в V діях» (Ф. 688. Оп. 1. Спр. 70. Арк. 2–33), а другий – «Гуцульські казки в IV діях» (Ф. 688. Оп. 1. Спр. 70. Арк. 35–80), а також недатований рукописний кіносценарій «Храбрый солдат» (Ф. 688. Оп. 1. Спр. 143. Арк. 1–48). У фонді драматичної цензури Санкт-Петербурзької державної театральної бібліотеки зберігається третій недатований машинописний варіант цієї п'єси під назвою «Храбрый солдат», означений як «мотивы гуцульских сказок в IV действиях» (Хоткевич, Спр. 51926. Арк. 44). На титульній сторінці п'єси під вердиктом: «К представлению дозволено. С.-Петербург. 29 августа 1913 г.» стоїть підпис цензора драматичних творів. Чотири дії всіх трьох варіантів з незначними відмінностями є ідентичними. Водночас у третьому машинописному варіанті п'єси на початку подається російською мовою короткий виклад змісту кожної дії (у другому варіанті аналогічний виклад змісту закреслено). Порівняльний аналіз свідчить, що первісним був саме перший варіант п'єси. Почеркознавчий аналіз дозволив встановити, що перший варіант п'єси написаний власноручно Г. Хоткевичем.

Працюючи над п'єсою, драматург вивчав фольклорну спадщину, пов'язану із жовнірською темою, цікавився військовою термінологією. На його прохання Л. Гарматій у листі від 21.01.1912 р. детально описав німецькою мовою військові команди та інші найбільш поширені в австрійській армії вислови (Ф. 688. Оп. 1. Спр. 307. Арк. 118–119).

Мова дійових осіб п'єси, позначена образними фразеологізмами, – важливий засіб характеристики персонажів. Жовнір та інші автентичні гуцули послуговуються виключно гуцульською говіркою, що відображає особливості їхніх характерів, світоглядів, моральних засад. Мова негуцулів теж гуцульська, але вона має певну специфіку залежно від національності та соціального становища персонажів. Представники потойбіччя (дідьки, ангели, Смерть) так само розмовляють по-гуцульськи. Навіть Круль (король) і той розмовляє гуцульською говіркою. Натомість ремарки написані українською літературною мовою. У такий спосіб драматург наголошує, що гуцульська говірка годиться не лише для хлопа; нею можуть розмовляти навіть королі. Жовнір час від часу співає гуцульських пісень, що підкреслює його жартівливість, дотепність, впевненість і надає п'єсі гуцульського колориту.

Драма «Практикований жовнір» так і не була поставлена в Гуцульському театрі, хоча Лесь Курбас готувався до її сценічного втілення. У листі до Г. Хоткевича від 09.04.1912 р. він, зокрема, повідомляв: «Щодо примірника (п'єси «Практикований жовнір» – *О. Ш.*), то тов. Корнило Заклинський [...] передав його мені ще як ми були у Львові, і він тепер у мене» (Спр. 10880. Арк. 4). Отже, під час гастролей Гуцульського театру 04.03.1912 р. у Львові п'єса вже була написана, а завершив її Г. Хоткевич, очевидно, напередодні виїзду на початку лютого 1912 р. з Галичини до Києва.

Сюжет «Практикованого жовніра» побудований на пригодах бравого Жовніра, котрий повертається після служби в армії. На початку п'єси з монологу Жовніра довідуємося, що звати його Василь. Однак у тексті твору він фігурує як Жовнір, тобто як певний образ-символ. Також відомо, що він гуцул, сирота, не має ні сім'ї, ні хати. Хоча драматург не вказав місце дії, із реплік дійових осіб стає зрозуміло, що це Гуцульщина за австрійських часів. Казкові персонажі драми позбавлені деяких звичайних людських реакцій на зовнішні подразники і сприймаються швидше як символи-архетипи.

Жовнір стає свідком ганебної сцени, коли жида-лихварі під час похоронної процесії б'ють небіжчика-християнина за те, що той заборгував їм ще за життя 34 леви. У кишені Жовніра виявилось саме 34 леви, і він віддає їх лихварям, порятувавши від наруги зовсім незнайомого йому небіжчика. У небіжчикові персоніфіковано «тінь» Жовніра, яка «репрезентує тут нереалізовану сторону внутрішнього життя героя, потенційні якості, які ще не стали органічною частиною його характеру і вчинків» (Франц, 1998, с. 142). Заплативши лихварям чужий борг, Жовнір тим самим передав частину своєї енергії «тіні», перетворивши її на свого друга. Незабаром «тінь» трансформується, з'явившись на вищому духовному рівні у вигляді трьох старців, які є «Божими слугами».

Успішно пройшовши випробування, Жовнір отримав від старців як винагороду чарівні карти і тайстру, а також здатність примусити будь-кого сидіти і не вставати. Старці постають як «помічники-дарителі», що характерно для чарівних казок.

Жовнір довідується, що в одній країні, яка знаходиться за трьома морями і лісом, править жорстокий поганський круль Кокус, який знущається над своєю жоною – християнкою Крулевою і підневільним християнським людом. Сила Круля таїться у християнці Крулевій, яка перебуває в неволі через те, що душу без її волі запродали дияволові. Одержимий благородними почуттями, Жовнір вирушає в дорогу, щоб покарати жорстокого Круля, визволити з неволі Крулеву, а заодно – і весь пригноблений народ.

Конфлікт п'єси набуває яскраво вираженого соціально-політичного забарвлення у зв'язку з тим, що християнка Крулева, яка смиренно зносить знущання поганського Круля, асоціюється із Гуцульщиною та Україною, котрі перебували під гнітом Австро-Угорської та Російської імперій. Гуцульському театрові також довелося діяти в умовах агресивного середовища Австро-Угорської монархії, намагань всіляко обмежити його діяльність.

Щоб звільнити Крулеву, Жовнірові за велінням Круля довелося провести одну ніч у цимбрі, де на нього чекало найнебезпечніше випробування. Однак Жовнір здобуває перемогу над Дідьком, перегравши його в чарівні карти і заманивши в чудодійну тайстру. Коли ж згряя чортів благає Жовніра відпустити їхнього родича, то він погоджується за умови, якщо ті приженуть сюди Круля. Тож до ніг Жовніра покотилася крулівська корона, а переляканого на смерть Круля «стинає» Смерть. Отже, зло покарано. Власне, сцена перемоги героя над Дідьком і покарання Круля є кульмінаційним моментом дії казкової драми.

Безстрашний Жовнір устиг ще й добряче перелякати представників потойбічного світу, змусивши сісти і не вставати саму Смерть. Визволити Смерть злетілась велика кількість ангелів, оскільки люди і все живе перестало гинути. Врешті, Жовнір змилює Смерть і відпустив її, але з тією умовою, що вона прийде за ним тоді, коли він сам її покличе. Завершується дія драми традиційною для казки розв'язкою – одруженням Жовніра із чарівною Крулевою та обранням його крулем.

У п'ятій дії твору відображено новий етап пригод Жовніра-круля. Остання дія – це міні-п'єса, що містить експозицію, зав'язку, кульмінацію і розв'язку. Між четвертою і п'ятою діями значний часовий розрив, заповнений правлінням Жовніра-круля. Коли Жовнірові врешті надокучила одноманітність земного життя і набридло бути крулем, він відправляється у потойбічний світ. Пекло і рай, які утворюють потойбічний світ, знаходяться поряд в одному просторі і є альтернативою земному світові. Опинившись у пеклі, Жовнір одразу ж виявив бажання будувати там церкву, що викликало переполох серед чортів, котрі почали вмовляти Жовніра покинути пекло, обіцяючи дати на дорогу грошей. Але його цікавили не гроші, а душі грішників. Пекло сприймається не як потойбічний, а цілком реальний світ, де мучаться і душі злочинців, і безневинних людей. Для поневолених українців реальне життя було часто гірше пекла і навіть з'ява, як за помахом чарівної палички, власної держави не призвела до звільнення їхніх душ від рабського стану.

Жовнір розумів, що в пекло несправедливо запроторено не лише душу християнської Крулеви, а й багато інших безневинних душ. Граючи в чарівні карти з дідьками на душі грішників, Жовнір раз у раз виграє, і звільнені душі

почали масово покидати пекло. Жовнірові вдалося виграти в найстаршого чорта головний атрибут його влади – Гак, після чого в пеклі вдарив грім і почувся стогін всіх чортів. Влада пекла похитнулася, але чорти запропонували віддати Жовнірові замість Гака душу його покійної дружини.

Автор проводить думку: позбавивши пекельні сили Гаку – символу безмежної сатанинської влади – можна знищити й саме пекло. Однак драматург свідомо не дає героєві заволодіти Гаком, оскільки навіть такому «практикованому» жовнірові не під силу самому знищити пекло як уособлення світового зла. Завершується дія sacramентальною реплікою Жовніра: «Ширше браму отворей!» (Ф. 688. Оп. 1. Спр. 70. Арк. 33). Хоткевич використав оригінальний драматургічний хід, вкладаючи у уста героя, який із захованою у чарівній тайстрі Крулевою прямує через браму до раю, пісню про те, що навіть святі його звідти прогнали. Такий прийом сприяв уникненню показу сцени перебування Жовніра в раю та його вигнання звідти. Отже, пригоди Жовніра ще не завершилися і триватимуть, допоки у світі буде неправда і кривда, доки його народ перебуватиме в ярмі.

У Жовніра, як казкового героя-шукача і визволителя, відсутня внутрішня боротьба, його душу не терзають докори чи сумніви, а тому він безстрашно поринає у вир драматичної боротьби і виходить з неї переможцем. У досягненні своєї мети йому допомагають не лише магічні засоби, а і власна воля, кмітливість, одержимість. Зовнішня контрдія представлена такими персонажами, як дідьки, пани, жиди, Йойна, Сура, Круль, Смерть, з котрими герой змушений вступати в конфлікт.

Розв'язка основного конфлікту п'єси обумовлена і об'єктивним чинником – вимогами до розвитку казкового сюжету і композиції драматичного твору, і суб'єктивним – світоглядом та волею драматурга, який утілює у безсмертному Жовнірові ідею незнищенності духу українського народу. В тому, що Жовнір може жити стільки, скільки захоче сам, закладено глибинний філософський зміст: доля Жовніра, як і доля всього народу, нації залежить від сили їхнього духу, волі і цілеспрямованості, бажання жити і стверджуватись.

У гуцульському Жовнірові вгадуються риси загадкового українського козака Мамає – характерника, воїна, шукача правди і справедливості. Жовнір також утілює космологічну велич, він – виразник українського менталітету. Від початку ХХ ст., часу написання Г. Хоткевичем п'єси «Практикований жовнір», подібного за тематикою та ідейно-філософським звучанням драматичного твору в Україні так і не з'явилося.

З огляду на те, що модель світу митця є значною мірою віддзеркаленням його власного «Я», можна провести біографічні та художні паралелі



у «Практикованому жовнірі»: це насамперед постійне перебування Г. Хоткевича і Леся Курбаса на вістрі таких межових ситуацій, як вибір, смерть, боротьба, страждання, відчай, самотність. Зокрема, Лесь Курбас незадовго перед вступом до Гуцульського театру намагався накласти на себе руки, а Г. Хоткевич несподівано приймає рішення повернутися з Галичини додому на Наддніпрянщину, де його очікує арешт і в'язниця. Сам Г. Хоткевич так пояснює свій переїзд: «Душевний стан у мене був такий, що ладен був їхати – хоч до чорта в зуби. Та більш-менш до чорта в зуби я і їхав» (1928, т. 1, с. 26). Якщо у 1906 р. письменник тікав від переслідувань з ненависного російського «пекла» в конституційний австрійський «рай», то вже через 6 років тікав з цього «раю», що перетворився для нього на пекло. Жовнір так само не зміг бути довго в раю, а тому й подався в пекло. В Радянській Україні Г. Хоткевичу не вдалося відродити Гуцульський театр, як не вдалося здійснити чимало із своїх грандіозних задумів. Тут на відміну від міфологічного бестіарію, виведеного в гуцульських п'єсах, існував реальний комуністичний бестіарій. То ж довелось зізнатись і у «шпигунстві», і у всіх інших «гріхах» перед радянською владою і загинути в катівнях НКВС.

Лесь Курбас, вирвавшись із задушливого мороку Галичини, що здавалась йому ледь не пеклом, потрапив до Києва як до «небесного града», тобто у рай. Згодом митець повірив у можливість побудови «комуністичного раю». Так само, як Жовнір, котрий вирішив збудувати у пеклі церкву, Лесь Курбас почав будувати в тодішньому «тоталітарному пеклі» духовний храм у вигляді модерного національного театру. Згодом його запроторили в концтабори і знищили. Однак і Г. Хоткевич, і Лесь Курбас так само, як і Жовнір, виявилися безсмертними: дух цих національних велетів і досі надихає митців, а їхній творчий доробок є животворним і нетлінним.

Стосовно жанрової приналежності п'єси «Практикований жовнір», то, зважаючи на казковий сюжет, використання сатиричних засобів, за допомогою яких різко висміюються соціальні та суспільно-політичні вади, зображуються смішні події й персонажі, її можна означити як «сатиричну казку-комедію».

Особливий вплив на формування стилю гуцульських п'єс та підготовлених на їх основі вистав Гуцульського театру мав індивідуальний художній стиль Г. Хоткевича. Однак досягнути цей стиль можна лише за умов знання особливостей характеру і чіткої життєвої позиції митця. Як пасіонарна особистість, Г. Хоткевич відчував свою особливу місію на ниві української культури, а тому, долаючи численні перешкоди, намагався встигнути зробити якнайбільше із наміченого. Не відкидаючи кращих здобутків реалістичного

напряму в українському театрі, Г. Хоткевич творчо їх розвивав, шукав нових виражальних засобів. П'єси на гуцульську тематику, у яких поєдналися традиційний реалізм, романтизм, неоромантизм, що знайшли міцне підґрунтя у фольклорній творчості гуцулів, важко втиснути в рамки існуючого на той час стилю.

Важливий стилетвірний фактор – гуцульська говірка; вона стала також важливим дійовим засобом вияву глибинної сутності вистав Гуцульського театру. Г. Хоткевич вважав, що гуцульська говірка повинна відіграти значну роль у формуванні української літературної мови, збагатити її та урізноманітнити. Лише опанувавши тамтешні мовленнєві жанри в побутовому, ритуальному, гумористичному та інших дискурсах, Г. Хоткевич приступив до написання гуцульських п'єс. Митець навчився не лише вільно розмовляти й писати говіркою, але й почав навіть мислити по-гуцульськи. На особливостях мови гуцульських п'єс відбився також ідіостиль та ідіолект самого Г. Хоткевича. Він довів, що гуцульська говірка може бути не лише елементом стилізації, а цілком самостійною, художньо самодостатньою системою.

Молодий 23-літній Леся Курбас з'явився в Гуцульському театрі, маючи чималий життєвий і мистецький досвід. У його творчому і життєвому доробку значилися: навчання у Віденському та Львівському університетах; відвідування драматичної школи при Віденській консерваторії; виступи як актора на сцені аматорського театру спортивного товариства «Сокіл»; праця актором і режисером у студентському театрі; короткострокове ув'язнення як учасника студентського віча, під час якого було вбито одного з лідерів українського студентства Адама Коцка; призов до австрійської армії та демобілізація за кілька місяців за станом здоров'я.

У дослідників немає однастайності щодо режисерської діяльності Леся Курбаса в Гуцульському театрі. Однак не варто і перебільшувати його роль у діяльності Гуцульського театру, як це зробив, наприклад, Ю. Бобошко, стверджуючи, що митець, перебуваючи на посаді одного з режисерів цього театру, нібито «ставить найхарактерніші свої вистави «Гуцульський рік», «Непросте», «Практикований жовнір», «Довбуш» (1987, с. 14). Натомість документально підтверджено, що всі згадані твори написав і поставив Г. Хоткевич, окрім п'єси «Практикований жовнір». Водночас не виключається можливість залучення до деяких постановок Леся Курбаса, але не як самостійного режисера-постановника.

Г. Хоткевич через свою зайнятість не міг виїздити з Гуцульським театром у гастрольні подорожі, тому він підшукав на посаду директора театру Олексу Ремеза, політичного емігранта із Наддніпрянської України, який вже мав досвід праці в Театрі товариства «Руська бесіда». За собою Г. Хоткевич залишив посаду «начального» директора, тобто здійснював загальне керівництво. Адміністративно-мистецькому прововоді в особі Г. Хоткевича, О. Ремеза, Леся Курбаса, Й. Гулейчука вдалося налагодити чіткий механізм діяльності Гуцульського театру в умовах хронічного безгрошів'я та постійних переїздів.

У Гуцульському театрі Лесь Курбас виконував функції актора, режисера, передовика (організатора глядача). Обов'язки керівника театру він міг виконувати лише за умов відсутності з якихось причин О. Ремеза. Режисерська праця Леся Курбаса полягала здебільшого у підтриманні цілісності вистав, уведені на ролі окремих акторів, дотриманні творчої дисципліни. Постановка в Гуцульському театрі п'єси Г. Хоткевича «Практикований жовнір» так і залишилася нездійсненим задумом Леся Курбаса.

Важливу інформацію про Леся Курбаса висвітлюють листи О. Ремеза до Г. Хоткевича. Так, у лютому 1912 р. під час гастрольної подорожі по Галичині, О. Ремез повідомляв Г. Хоткевича, що «Курбас помагає, але хорує, від того і дістає відразу» (Спр. 6659. Арк. 2), тобто Лесь Курбас допомагає організовувати вистави. У листі від 13 (25) квітня 1913 р. О. Ремез повідомляє Г. Хоткевича, який проживав на той час у Києві: «А от Курбас вінчає чоло лаврами. Дуже гарний і інтелігентний з нього актор виходить. От замість того, щоб пристроювати там Порайка, який, не во гнів йому кажучи, сам не знає, чого хоче, а й ледачий трохи, пристройте в Садовського Курбаса. Він тут зіпсується геть. Да й сам він хоче втікати до Варшави [...] Заручіть Садовському, що се добра сила, молода, інтелігентна, та відпишіть Курбасові, і він поїде» (Спр. 6721. Арк. 4), – продовжує О. Ремез умовляти Г. Хоткевича. Отже цілком можливо, що за інших обставин Лесь Курбас міг би стати реформатором не українського, а польського театру.

Перший прихід Леся Курбаса в Гуцульський театр відбувся в останній декаді травня 1911 р., але ще не як «штатного» працівника, а як «разового гастролера», для заміни хворого М. Сінітовича – виконавця ролі Антося Ревізорчука у виставі «Верховинці». Йосип Гірняк у своїх спогадах виразно змалював своє перше враження від гастролей Гуцульського театру в Тернополі, які відбулися 23 травня 1911 р., та від молодого Леся Курбаса, якого спочатку

випадково побачив на Панській вулиці біля рекламної афіші місцевого кінотеатру. На вечірній виставі «Верховинці» Йосипа глибоко вразила блискуча гра Леся Курбаса у ролі Антося Ревізорчука (1982, с. 487). Другий прихід Леся Курбаса в цей самобутній театр відбувся наприкінці 1911 р. і тривав по квітень 1912 р.

У лютому 1912 р. Г. Хоткевич виїхав з родиною до Києва, прагнучи підготувати гастролі Гуцульського театру на Наддніпрянщині, в Москві та інших містах Російської імперії. По завершенні гастролей Гуцульського театру на початку квітня 1912 р. Лесь Курбас, перебуваючи вдома у Старому Скалаті, що на Тернопільщині, постійно тримав на контролі ситуацію, пов'язану з підготовкою до гастролей. Він листувався з Г. Хоткевичем, Й. Стадником, Й. Гулейчуком, О. Ремезом і одразу ж після Великодня планував поїхати в Красноїлля, щоб підібрати нових артистів і провести репетиції вистав. Про наміри Леся Курбаса поставити п'єсу «Практикований жовнір» свідчать листи до Г. Хоткевича у Київ.

У листі до Г. Хоткевича від 3.04.1912 р. Лесь Курбас розмірковує над пропозицією Г. Хоткевича щодо призначення Настуні Минайлук на роль Королевої у виставі «Практикований жовнір». Лесь Курбас запитує письменника: «І ще одно: кому Ви призначили роль королевої? Пишете «Єлена». Чи це має бути Настуня Міняйлуківна? Мабуть, «Єлена» з Гуцульського року?» (Спр. 10879. Арк. 2). Як бачимо, Лесь Курбас практично не впливав на розподіл ролей у згаданій постановці, які здійснював Г. Хоткевич.

У наступному листі від 9.04.1912 р. Лесь Курбас запитує: «Якщо треба Вам подавати його (примірник п'єси «Практикований жовнір» – О. Ш.) до російської цензури, то прошу написати мені, а я його якось перепису і надішлю Вам оригінал. До Красноїлі думав я їхати на цьому тижні, але Ваше «не знаю як ліпше» і «є ще час» забило мені цвяха в голову. Бо й справді – якщо справа має протягнутись на місяць-півтора, то там-таки не буде що робити тепер. А поки я не знатиму, як Ви думаєте урегулювати матеріальний бік діла, кому Ви думаєте повернути гроші зараз, а кому ще ні [...] Поки я того всего не знаю, то не маю ніяких підстав, на яких міг би організувати, т[о] є[сть] стисло – вербувати [...] Тому, думаю, – найкраще буде, як я зажду тут, у себе дома, аж поки Ви, зміркувавши, що в Росії поладналось усе в нашу користь – не дасте мені знаку – їхати. І ще прошу мені описати ті «основи вербунку» (Спр. 10880. Арк. 4). У цьому листі Лесь Курбас натякає про власний намір

очолити гастрольну поїздку Гуцульського театру в Росію. Це допомогло б йому вирватися із задушливої атмосфери Галичини і пов'язати свою творчу діяльність із Наддніпрянською Україною.

В останньому відомому нам листі Леся Курбаса з Галичини до Г. Хоткевича, датованому 12.04.1912 р., митець подає короткий виклад листа Й. Гулейчука з Красноілля, який, зокрема, повідомляє: «Найшов багато нових, гарних хлопців, ще бракує дівчат, бо з старих здаєси лишитси кілька. Не знаю чи не взяти яких панєн тих, що зголошувались, аби лиш по гуцульськи перебрались» (Спр. 6718. Арк. 4) Лесь Курбас одразу коментує: «[...] мені здаєсь, що це було б не доцільно їх брати» (Спр. 6718. Арк. 4). Таке коментування свідчить про розуміння Лесем Курбасом того, що унікальність Гуцульського театру криється, насамперед, у самотності автентичних гуцулів.

У цьому листі Лесь Курбас також зазначає: «І взагалі – мені самому було б дуже важно і цікаво знати, чи є вже тепер яка-небудь приблизна певність щодо часу нашого виїзду до Росії. А якщо є, то коли мав би цей історичний факт задивувати світ?» (Спр. 6718. Арк. 4). Далі Лесь Курбас наголошує: «Якщо самі що-небудь про це знаєте, то при нагоді напишіть, бо мені треба б поладнати деякі домашні справи, а спосіб їх поладнання якраз зависить від часу мого виїзду [...] Ах, ще кілька слів про «Прахт[икованого] жовніра». Оскільки знаю, то всяка п'єса мусить вилежатись в цензурі щонайменше два місяці, поки її цензор за один день не полагодить. З огляду на «поспіх» Стадника, не знаю я, як воно готово вийти. Як я був колись в Драматичній комісії Студ[ентського] Союзу, то ми давали до цензури, що там треба було, а потім один ходив і все докучав цензоріві, так що цензурований примірник одержували за місяць, а не за два. Раз дістали все – готове – за 3 тижні. Отож, думаю, – як їхатиму до Красноілії, то поїду навмисне на Львів, і там або сам, або ким впливовійшим штурмуватиму цензора, до поспіху наганяти[му]. Але, може, Стадник і без того швидше одержує п'єси з цензури, яко фірма, а, по друге, може й не треба дуже спішитись?» Насамкінець Лесь Курбас ледь не волає: «Чекаю знаку од Вас з тугою, бо вдома скучно страшно – от Поділля. Хотів би вже в гори їхати. Страх як хотів би. А передчасом їхати, може, не «політично» (Спр. 6718. Арк. 4). Отже, в цей час Лесь Курбас спілкується з керівником Театру товариства «Руська Бесіда» Й. Стадником з приводу подачі до цензурного відомства Хоткевичевої п'єси «Практикований жовнір». До речі, канцелярія Головного Управління у справах друку в Петербурзі повідомила Г. Хоткевича листом від 05.09.1913 р. про дозвіл цензури на показ вистави «Практикований жовнір».

Однак, не дочекавшись від Г. Хоткевича позитивної відповіді, або й дізнавшись про його арешт, Лесь Курбас, очевидно, не бачив за тих умов перспективи подальшого існування Гуцульського театру, а тому змушений був шукати інший варіант застосування свого творчого потенціалу. Тож з червня 1912 р. митець уже в Руському народному театрі товариства «Руська бесіда», де швидко зарекомендував себе як талановитий, різноплановий актор, продовживши сімейну традицію, започатковану своїми батьками – талановитими галицькими акторами Степаном та Вандою Яновичами.

Уже в радянський час Г. Хоткевич не раз звертався до керівника театру «Березіль» Леся Курбаса із проханням поставити п'єсу гуцульською говіркою (1966, т. 2, с. 574–575). Відомо, що Лесь Курбас збирався поставити на сцені цього театру драму Г. Хоткевича «Довбуш». Можливо, він також прагнув втілити в життя свою давню мрію щодо постановки п'єси Г. Хоткевича «Практикований жовнір», оскільки в листі до Г. Хоткевича від 01.11.1926 р. просив передати «гуцульські п'єси» (Спр. 6722. Арк. 1).

**Наукова новизна.** На основі неспростованих фактів уперше в українському мистецтвознавстві з'ясовано проблематику, жанрово-стильову специфіку та значення п'єси Г. Хоткевича «Практикований жовнір», спробу її сценічного втілення Лесем Курбасом на сцені Гуцульського театру, уточнено деякі факти творчої біографії митця, спростовано недостовірну інформацію.

**Висновки.** Отже, п'єсу «Практикований жовнір» (1912), написану гуцульською говіркою, у дискурсі поєднання ідіолекту та ідіостилу Г. Хоткевича, за жанрово-стильовими ознаками можна означити як «сатиричну казку-комедію». Сюжет драми ґрунтується на народних казках, відображаючи пригоди бравого відставного Жовніра – уособлення українського характерника, який вступає в боротьбу із земними та надприродними силами зла і їх перемагає. У творі порушується проблема запродування душі не лише окремої людини, але й усього народу.

Г. Хоткевич уперше в українській драматургії створив цикл драм гуцульською говіркою і в такий спосіб «законсервував» для наступних поколінь мовний дивосвіт гуцулів. У п'єсі «Практикований жовнір» дійові особи (люди і представники потойбічного світу) послуговуються гуцульською говіркою, що відображає особливості їхніх характерів, національності, світоглядів, моральних засад, функціонального призначення, унеможливаючи уніфікацію.

Досвід акторської, режисерської, адміністративної роботи Леся Курбаса в Гуцульському театрі, прагнення поставити п'єсу «Практикований жовнір»,

загартували його як митця, розвинули творчі здібності, занурили у стихію міфопоетичного світосприйняття гуцулів та їхньої фольклорної спадщини, сприяли формуванню образного мислення. Подальша доля Г. Хоткевича і Леся Курбаса свідчить про те, що, відчуваючи свою особливу місію на ниві української культури, вони вели себе так само безстрашно і мужньо, як і «прахтикований» Жовнір; завдяки своїй титанічній праці та безцінному творчому доробку, ці митці виявилися такими ж безсмертними.

### Бібліографічні посилання

1. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 200 с.
2. Гарматій Л. [Лист до Г. Хоткевича]. 21 січ. 1912 р. // Центр. Держ. істор. архів України у Львові (далі – ЦДІА України у Львові). Ф. 688. Оп. 1. Спр. 307. Арк. 118–119.
3. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 487 с.
4. Курбас Л. [Лист до Г. Хоткевича]. 3 квіт. 1912 р. // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі – МТМК України). Від. рукоп. фондів. Архів Леся Курбаса. Спр. 10879. 2 арк.
5. Курбас Л. [Лист до Г. Хоткевича]. 9 квіт. 1912 р. // МТМК України. Від. рукоп. фондів. Архів Леся Курбаса. Спр. 10880. 4 арк.
6. Курбас Л. [Лист до Г. Хоткевича]. 12 квіт. 1912 р. // МТМК України. Від. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6718. 4 арк.
7. Курбас Л. [Лист до Г. Хоткевича]. 1 листоп. 1926 р. // МТМК України. Від. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6722. 1 арк.
8. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич. Хоткевич Г. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1966. Т. 1. С. 5–31.
9. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 1998. 512 с.
10. Рахунок Гаврила Гарасим'юка для дирекції Гуцульського театру (п. Олексі Ремеза) за зібрані гроші від 8.XII.[1]911 р. по 8.II.[1]912 // ДМТМК України. Від. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6659. 2 арк.
11. Ремез О. [Лист до Г. Хоткевича]. 13 (25) квіт. 1913 р. // МТМК України. Від. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6721. 4 арк.
12. Рудницький М. В наймах у Мельпомени. Київ : Мистецтво, 1963. 344 с.
13. Франц М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке. Санкт Петербург : Б. С. К., 1998. 360 с.

14. Хоткевич Г. [Театр гуцульський]. Твори : у 2 т. / упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника. Київ : Дніпро, 1966. Т. 2. С. 539–578.
15. Хоткевич Г. «Храбрый солдат» : мотивы гуцульских сказок» : пьеса в 4 действиях // Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Фонд драматической цензуры. Спр. 51926. 44 арк.
16. Хоткевич Г. «Практикований жовнір» : п'єса в 4 діях // ЦДІА України у Львові. Ф. 688. Оп. 1. Спр. 70. Арк. 35–80.
17. Хоткевич Г. «Практикований жовнір» : п'єса в 5 діях // ЦДІА України у Львові. Ф. 688. Оп. 1. Спр. 70. Арк. 2–33.
18. Хоткевич Г. «Храбрый солдат» : кіносценарій у 4 діях // ЦДІА України у Львові. Ф. 688. Оп. 1. Спр. 143. Арк. 1–48.
19. Хоткевич Г. Моя автобіографія. Хоткевич Г. Твори : у 8 т. Харків : Кооперативне видавництво «Рух», 1928. Т. 1. С. 5–36.
20. Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси. Луцьк : Терен, 2005. 310 с.

#### References

1. Boboshko, Iu. (1987). *Les Kurbas, a Director*. Kyiv: Mystetstvo.
2. Harmatii, L. (1912, January 21). *Letter to G. Khotkevych*, Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv, fund 688, case 307, pp. 118–119.
3. Hirniak, I. (1982). *Memories*, Suchasnist, New York, 487 p.
4. Kurbas, L. (1912, April 3). *Letter to G. Khotkevych*, The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine, Manuscript of Les Kurbas, fund 688, case 10879, p. 2.
5. Kurbas, L. (1912, April 9). *Letter to G. Khotkevych*, The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine, Manuscript of Les Kurbas, case 10880, p. 4.
6. Kurbas, L. (1912, April 12). *Letter to G. Khotkevych*, The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine, Manuscript of G. Khotkevych, case 6718, p. 4.
7. Kurbas, L. (1926, November 1). *Letter to G. Khotkevych*, The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine, Manuscript of G. Khotkevych, fund 688, case 6722, p. 1.
8. Pohrebennyk, F. (1966). Gnat Khotkevych, G. Khotkevych, *Selected works: in 2 vol. Vol. 1*. Kyiv: Dnipro, pp. 5–31.
9. Propp, V.Ya. (1998). *Morphology “magic” fairy tale. Historical roots of a fairy tale*. Moscow: Labirint.
10. *The Bill of Havryla Herasymiuk to the Administration of the Hutsul Theatre, (Mr. Oleksa Remez) for the collected money from 8.XII.[1]911 p. till 8.II.[1]912,*



The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine, Manuscript of G. Khotkevych, case 6659, p. 2.

11. Remez, O. (1913, April 13 (25)). *Letter to G. Khotkevych*, The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine, Manuscript of G. Khotkevych, case 6721, p. 4.

12. Rudnytskyi, M. (1963). *The Hired by Melpomene*. Kyiv: Mystetstvo.

13. Frants, M.-L. (1998). *Psychology of Fairy Tales. Interpretation of Magic Fairy Tales. Psychological Sense of the Atonement in the Fairy Tale*. SPb: B.S.K.

14. Khotkevych, G. (1966) “Hutsul Theatre”, in Pohrebennyk, F. (Ed.), *Works: in 2 vol. Vol. 2*. Kyiv: Dnipro, pp. 539–578.

15. Khotkevych, G. “*Brave Soldier*”: *motifs of the Hutsul Fairy Tales: Play in 4 Acts*, Saint Petersburg State Theatrical Library, Fund of Drama Censorship, case 51926, p. 44.

16. Khotkevych, G. “*Battle-seasoned Soldier*”: *Play in 4 Acts*, Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv, fund 688, description 1, case. 70, pp. 35–80.

17. Khotkevych, G. “*Battle-seasoned Soldier*”: *Play in 5 Acts*, Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv, fund 688, description 1, case. 70, pp. 2–33.

18. Khotkevych, G. “*Brave Soldier*”: *cinema screen in 4 Acts*, Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv, fund 688, description 1, case. 7143, pp. 1–48.

19. Khotkevych, G. (1928). “My autobiography”, Khotkevych, G. *Works: in 8 vol. Vol.* Kharkiv: Korporatyvne vydavnytstvo “Rukh”, pp. 5–36.

20. Khotkevych, G. (2005). *Unpublished Hutsul Plays*, Lutsk: Teren.

© Шлемко О. Д., 2018

Стаття надійшла до редакції 22.03.2018

## ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

УДК 792:65.01 (410)

*Васильєв Сергій Сергійович,  
<https://orcid.org/0000-0001-8240-8648>  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
Київ, Україна  
vassali@ukr.net*

### ОРГАНІЗАЦІЙНО-ЕКОНОМІЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРІВ ЛОНДОНСЬКОГО ВЕСТ-ЕНДУ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

**Мета роботи** – визначити організаційно-економічні чинники діяльності театрів лондонського Вест-Енду на сучасному етапі, які забезпечують їм творчу та економічну успішність, а також можливості використання їхнього досвіду в театральній галузі України. **Методологія дослідження** передбачає узагальнення та аналіз функціонування театрів Вест-Енду в 1998–2013 роках за його провідними показниками (сума касових зборів, кількість глядачів і зіграних вистав, середня ціна квитка) і за провідними напрямками театрального менеджменту, пов'язаними із пошуками нової драматургії, експлуатацією театральних будівель, розвитком аудиторії, удосконаленням процедур інвестування в постановки. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про творчі та організаційно-економічні особливості діяльності театрів Вест-Енду та можливості застосування їхнього досвіду театрами України. **Висновки.** Діяльність театрів Вест-Енду є вагомим внеском в економіку Лондона та Великобританії. У досліджуваний період їх касові збори зростали щороку, що було пов'язано зі збільшенням кількості зіграних вистав, подорожчанням квитків і ростом середньої кількості глядачів на виставі. Важливу роль у зростанні відіграв науковий підхід до театральної справи, послідовно втілюваний у діяльності театрів Вест-Енду. Вони визначили нагальні проблеми, які мав вирішити театральний менеджмент, і розробили «дорожні карти» колективних дій. Для театральної галузі України може бути корисним досвід театрів Вест-Енду зі ствердження значущості внеску театрів в економіку, їх кроків назустріч новій драматургії та дій із розвитку та розширення аудиторії театрів.

**Ключові слова:** театральний менеджмент, театри Вест-Енду, внесок в економіку, аудиторія, доходи театру.

*Васильев Сергей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина*

**Организационно-экономические аспекты деятельности театров лондонского Вест-Энда на современном этапе**

**Цель работы** – определить организационно-экономические факторы деятельности театров лондонского Вест-Энда на современном этапе, которые обеспечивают им творческую и экономическую успешность, а также возможности использования их опыта в театральной отрасли Украины. **Методология исследования** предполагает обобщение и анализ функционирования театров Вест-Энда в 1998–2013 годах по его основным показателям (сумма кассовых сборов, количество зрителей и сыгранных спектаклей, средняя цена билета) и по основным направлениям театрального менеджмента, связанными с поисками новой драматургии, эксплуатацией театральных зданий, развитием аудитории, усовершенствованием процедур инвестирования в постановки. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о творческих и организационно-экономических особенностях деятельности театров Вест-Энда и возможностях использования их опыта театрами Украины. **Выводы.** Деятельность театров Вест-Энда является существенным вкладом в экономику Лондона и Великобритании. В исследуемый период их кассовые сборы росли ежегодно, что было связано с увеличением количества сыгранных спектаклей, ростом цены билетов и среднего количества зрителей на спектакле. Важную роль в обеспечении роста сыграл научный подход к театральному делу, который последовательно воплощали театры Вест-Энда. Они определили важнейшие проблемы, которые должен был решить театральный менеджмент, и разработали «дорожные карты» коллективных действий. Для театральной отрасли Украины может быть полезен опыт театров Вест-Энда в утверждении значимости вклада театра в экономику, их шагов навстречу новой драматургии и действий по развитию и расширению аудитории театров.

**Ключевые слова:** театральный менеджмент, театры Вест-Энда, вклад в экономику, аудитория, доходы театра.

*Vasyliiev Sergey, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I.K. Karpenko-Karyi, Kyiv, Ukraine.*

**Organizational and economic aspects of the London's West End theaters' activities at the present stage**

**The purpose of the article** is to determine the organizational and economic factors of London's West End theatres performance at the present stage, which account for their creative and economic success, and the possibilities to use the West End theatres practices in Ukrainian theatrical field. **Methodology of investigation** consists in the generalization and analysis of the West End theatres performance data from 1998 to 2013 (box office, attendances, number of performances, average ticket price) and the key issues of theater management (new writing, theatre buildings, audience development, investment in commercial productions). **Scientific novelty** of work consists in expansion of the understanding creative, organizational and economic aspects of West End theatres performance and the possibilities of implementing their practices by theatres in Ukraine. **Conclusions.** The economic impact of West End theatres in London and the UK is significant. During the period under review, their box office grew annually, which was caused by the increase in number of performances, the ticket prices' rise and an average number increase of spectators attending the performance. An important role in West End theatres success was played by the scientific approach to the theater management. They have identified the most important problems that they had to solve, and developed "road maps" for collective action. West End theatres experience in affirming the importance of theater's contribution to the economy, their exploring of the new writing and actions in audience development field may be useful to Ukrainian theatre industry.

**Key words:** theater management, West End theatres, economic impact, audience, box office.

**Постановка проблеми.** У суспільствах, котрі динамічно трансформуються, театри й органи управління театральною справою повсякчас зіштовхуються із ситуаціями, для розв'язання яких неможливо знайти адекватних відповідей у багажі національних галузевих традицій та професійного досвіду, та ситуаціями, що потребують нових сценаріїв – створених власними творчими зусиллями або ж запозичених в інших і, знову ж таки, творчо адаптованих до специфічних соціокультурних і національних реалій.

Відомо, що до запозичення іноземного досвіду треба ставитися обережно та виважено, оскільки країни, які виглядають «зразковими» в аспекті організації в них сфери культури і мистецтва, формували свої підходи протягом століть, обираючи власний самобутній шлях відповідно до національних світоглядних орієнтирів і державних пріоритетів, а також під впливом специфічних внутрішньополітичних та історичних обставин. Методом спроб і помилок вони віднаходили притаманні лише їм організаційно-економічні форми і практики,

що доводили свою ефективність у конкретних – специфічних – умовах. З огляду на таку обставину автоматичне, неосмислене – і тим більше тотальне – застосування чужого в художній культурі швидше приносить шкоду, аніж дає перспективний результат.

Реформування української театральної справи, що продовжує перебувати на порядку денному, зумовлює потребу не просто вивчення іноземного досвіду творчо-виробничої та фінансово-економічної діяльності театрів, а виявлення таких його «інтернаціональних» аспектів, що здатні прислужитися до покращення стану і української театральної галузі також.

Однією з потужних театральних систем, що заслуговують у цьому контексті на прискіпливу увагу, є театр Великобританії, в якому чи не найяскравіше виділяються феноменом свого багаторічного – здається, безупинного – успіху театри лондонського Вест-Енду; феноменом, що узгоджує творчі та організаційно-економічні, національно-самобутні та універсальні чинники.

Переважна більшість театрів Вест-Енду функціонують без регулярної фінансової підтримки з державного бюджету, в умовах повсякчасного пресингу з боку інших видів мистецтв, сфери дозвілля та розваг, намагаючись розширити свою реальну аудиторію та довести громадськості мистецьку, соціокультурну та навіть економічну значущість театру, тобто вирішують завдання, які нині стоять перед більшістю українських театральних колективів. Тому узагальнення та аналіз їхнього досвіду є актуальними для визначення шляхів розбудови театральної справи України.

**Мета дослідження** полягає у визначенні таких організаційно-економічних чинників діяльності театрів Вест-Енду на сучасному етапі, що першорядно забезпечують їхню творчу та економічну успішність, а також можливостей використання їхнього досвіду в театральній галузі України.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: узагальнити та проаналізувати функціонування театрів Вест-Енду у 1998–2013 роках за його провідними показниками (сума касових зборів, кількість глядачів і зіграних вистав, середня ціна квитка) і за провідними напрямками театрального менеджменту.

**Виклад основного матеріалу.** В найзагальнішому вигляді театральну галузь Великобританії, узявши за основу джерела її фінансування, можна представити утвореною трьома типами театрів: театрами, що отримують гранти національних Рад мистецтв, які виступають агентами розподілу коштів державного бюджету в мистецькій сфері; театрами, що фінансуються місцевими органами влади; приватними театрами, які різними способами заробляють кошти на свою діяльність і безпосередньо залучають ресурси

суспільства, обминаючи «посередництво» бюджетів різних рівнів (такі театри ще називають комерційними).

Дослідження Домініка Шелларда, проведене в першій половині 2000-х років на замовлення Ради мистецтв Англії, засвідчило високу значущість усіх цих типів театрів для економіки країни та її окремих регіонів. За підрахунками вченого, щорічний економічний внесок лише стаціонарних театрів Великобританії становив як мінімум 2,6 млрд. фунтів стерлінгів («консервативна оцінка» не враховувала діяльності творчих колективів без постійної сцени) (2004. р. 7).

Такі висновки підтвердили тезу про те, що економічний розвиток XXI ст. першочергово визначатиме саме сфера культури; вони водночас уточнили джерела такого розвитку. Зазвичай, ведучи мову про «економіку розваг» як найближчу перспективу й виклик для виробників товарів і послуг, її поширення узгоджували з потенціалом інформаційних технологій (так аргументував, наприклад, Майкл Волф, використовуючи замість «мас-медіа» термін «мега-медіа» (1999, р. 352). Натомість, як можемо переконатися із результатів дослідження Д. Шелларда, театр – мистецтво достатньо консервативне, елітарне і, навіть у наймасовіших своїх проявах, все ж більш-менш камерне – також став одним із помітних агентів економічного розвитку, незважаючи на те, що вже за своєю природою не міг повністю реалізувати «інноваційний» потенціал тотального заміщення живого цифровим.

Важливим аспектом внеску британського театру в місцеву економіку було й те, що такий внесок набагато – більш ніж у двадцять разів – перевищив бюджетні інвестиції в діяльність творчих колективів: у період дослідження органи влади заледве витрачали на підтримку театрів 121 млн. фунтів стерлінгів (Shellard, 2004, р. 7). Проте ще більш вражаючим виявився географічний розподіл отриманих результатів: 49 театрів Лондона привнесли в економіку 1,5 млрд. фунтів стерлінгів, у той час як решта 492 стаціонарних театри Англії, Шотландії, Північної Ірландії та Уельсу додали 1,1 млрд. фунтів стерлінгів (Shellard, 2004, р. 16).

Варто зазначити, що Д. Шелларда такий результат подивував саме істотністю економічного внеску театрів «провінції», натомість високі показники лондонських театрів були сприйняті як годиться: він навіть спеціально обумовив, що в дослідженні їх фактично було применшено. Це стало наслідком структури зібраних даних про діяльність театрів і – відповідно – особливостей формули, використаної для підрахунків їхнього економічного внеску.

У дослідженні було враховано витрати театрів (на заробітну плату, добові, товари і послуги) і супутні витрати глядачів на відвідування театру (транспорт, їжу та напої, догляд за дітьми), перемножені на коефіцієнт «1,5»,

що відображав опосередкований вплив таких витрат на економіку («ефект доміно»), але – з огляду на відсутність повної інформації про діяльність театрів Лондона – доходи творчих колективів (виторг від продажу квитків, залучене фінансування та інші доходи, а також доходи від гастрольної діяльності за межами країни) до розрахунків включено не було (Shellard, 2004, pp. 9–10).

Своєю чергою, у структуру супутніх витрат глядачів було внесено лише найзагальніші: характерні і для провінції, і для столиці. Наприклад, не було враховано сплату збору на в'їзд автотранспорту до центру Лондона, витрати на проживання та купівлю сувенірів туристами, які приїздили, щоб подивитися популярні видовища (в тому числі з-за кордону). При тому навіть за таких обмежень супутні витрати глядачів лондонських театрів становили вагомі 53,77 фунти стерлінгів, майже усемеро перевищивши показники провінції (7,7 фунтів стерлінгів) (Shellard, 2004, p. 7), адже в столиці візит до театру розглядали як один з етапів вечора розваг, що нерідко завершувався у ресторані.

За умови врахування доходів театрів і всіх супутніх витрат глядачів, внесок лондонського театру в економіку Великобританії, за підрахунками Д. Шелларда, усередині 2000-х років мав би становити приблизно 2 млрд. фунтів стерлінгів (2004, p. 19). Фактично це засвідчило, що за «семирічку», котра пройшла з часу першого обчислення внеску театрів Лондона в економіку країни, вони подвоїли свій вплив: «Віндхемський звіт» 1998 року, підготовлений Тоні Треверсом, встановив, що в той період театр – видатна туристична принада британської столиці – давав економіці 1,075 млрд. фунтів стерлінгів на рік (Society of London Theatre. URL: <http://web.archive.org/web/20150411053255/http://solt.co.uk:80/audience-econ>).

Дослідження було названо на честь сера Чарльза Віндхема, який у 1908 р. заснував Товариство лондонського театру, котре об'єднувало продюсерів, власників театрів і театральних менеджерів, займаючись широким спектром питань, спрямованих на полегшення роботи театрів столиці: від надання їм правової допомоги, забезпечення взаємодії з центральними й місцевими органами влади і між собою та укладання колективних договорів із професійними театральними спілками до організації плідних контактів з аудиторією, розповсюдження квитків, виховання нових глядачів, загальної популяризації лондонського театру в суспільстві та підготовки аналітичних матеріалів про його стан, ризики й перспективи розвитку.

Станом на 2014 р. членами Товариства були 52 театри, розташовані переважно в центрі Лондона, – приватні комерційні театри, що спеціалізуються на виконанні мюзиклів, а також драматичні театри і театри опери й балету, що фінансуються від Ради мистецтв Англії (членами Товариства є також

і найбільші – національні – театри країни). Традиційно ці шановані творчі колективи розташовувалися в аристократичному фешенебельному районі Вест-Енд, отримавши від нього відповідну «географічну» назву. Оскільки в сучасних умовах художня пропозиція театрів Вест-Енду (по суті, театрів Товариства) розширилася й на інші райони Лондона, цей термін утратив точність, але й надалі використовується як зручне визначення лондонського театрального феномена, сповненого популярності, розмаху, творчої зрілості, успіху. Розглянемо діяльність театрів Вест-Енду на сучасному етапі детальніше.

Звіт Товариства за 2009 р. – перший рік роботи в умовах економічної кризи – засвідчив, що, попри несприятливу ситуацію, театри Вест-Енду не тільки втримали завойовані позиції, а й істотно посилили позитивні тенденції, виявлені ще наприкінці 1990-х років. Отримані Товариством результати соціологічних досліджень засвідчили, що 70% глядачів після вистав ішли до ресторанів, а отже, театри Вест-Енду щовечора сприяли заповненню 15 000 столиків; 15% глядачів винаймали готельні номери – а це 5000 номерів щоночі. В середньому глядач витрачав 120 фунтів стерлінгів за свій театральний вечір, при тому лише 45 фунтів стерлінгів на квиток. Щорічний внесок лондонських театрів в економіку було зафіксовано на рівні 2 млрд. фунтів стерлінгів, їхня діяльність створила 41 000 робочих місць. І все це за відносно незначної підтримки державного бюджету: 85% театрів Вест-Енду не отримували її взагалі (2009, рр. 1–2).

Економічна криза не спричинила падіння театральної справи. Кількість глядачів театрів Вест-Енду порівняно з 2008 р. зросла на 365 тис. осіб і становила 14 257 922 осіб. Натомість збори з вистав за рік збільшилися на 21,4 млн. фунтів стерлінгів до 504 765 690 фунтів стерлінгів. «Компенсаторні» можливості театрального мистецтва, безумовно, відіграли свою роль: так було і в 2001–2002 рр. після терактів 11 вересня 2001 р., коли відвідуваність театрів зросла на 1,6% і 2,8% відповідно, і в 2005 р., після терактів у лондонському метро, коли відвідуваність зросла на 2,4% (Society of London Theatre, 2010. URL: <http://web.archive.org/web/20160501004511/http://www.solt.co.uk:80/data.>).

Відвідуваність та особливо збори з вистав продовжили зростати й надалі. Результати діяльності театрів Вест-Енду за 2013 р. зафіксували рекордні показники. Порівняно з 2012 р. відвідуваність театрів зросла на 4% і становила 14 587 276 глядачів, а збори виросли на 10,5% – до 585 506 455 фунтів стерлінгів. На думку Товариства, значною мірою це стало можливим завдяки зростанню середньої заповнюваності зали на виставах, яка становила 72,7% (у 2012 р. було 69,21%), високим попереднім продажам квитків, що становили 21% від зборів, а в грудні 2013 р. навіть досягли 70 млн. фунтів стерлінгів,



а також завдяки виваженій ціновій політиці творчих колективів, свідченням якої, зокрема, стало зменшення кількості квитків, що продавалися зі знижками (середня вартість квитка у 2013 р. становила 40 фунтів стерлінгів). Високі показники забезпечила й ритмічна робота театрів Вест-Енду. Протягом року вони зіграли 18 433 вистави (лише на 15 менше, аніж попереднього), представивши 270 нових постановок. При тому в середньому щодня працювали 45 із 52 театрів. Все це сприяло збільшенню відвідуваності майже на 595 тисяч осіб (Society of London Theatre reports record Box Office attendances and revenue for, 2013 URL: <http://web.archive.org/web/2015011710545/http://www.solt.co.uk:80/downloads/pdfs/pressroom/2014-01-29-SOLT-2013-HIGHLIGHTS.pdf>).

Звичайно, неможливо обійти увагою і яскраву художню пропозицію театрів Вест-Енду, їхній вельми специфічний продукт – визначальний фактор успішності будь-якого творчого колективу. У 2013 р. на сценах театрів Вест-Енду йшли переважно мюзикли і вистави драматичного театру, але також опери, балети, концерти та інші видовища. Мюзикли тримали першість і за кількістю глядачів (8 198 290 осіб, на 3% більше, ніж 2012 року), і за зборами (355 354 832 фунтів стерлінгів, зростання 10%). Вистави драматичного театру подивилися 4 248 258 осіб (ріст 3%), а збори становили 140 020 830 фунтів стерлінгів (на 12% більше, ніж торік). На решту постановок було продано 2 140 728 квитків (зростання 12%) на суму 90 130 793 фунтів стерлінгів (ріст 9%) (Society of London Theatre reports record Box Office attendances and revenue for, 2013 URL: <http://web.archive.org/web/20150117105405/http://www.solt.co.uk:80/downloads/pdfs/pressroom/2014-01-29-SOLT-2013-HIGHLIGHTS.pdf>).

Аналіз цих даних засвідчує, що мюзикли привертали 56% усіх глядачів театрів Вест-Енду і забезпечували 61% їхніх зборів, пропонуючи найдорожчі квитки (в середньому 43,3 фунти стерлінгів). Вистави драматичного театру коштували на 10 фунтів стерлінгів дешевше – 33 фунти стерлінгів. З огляду на це, навернувши 29% глядачів, вони зібрали лише 24% зборів. Опери, балети і концерти привабили 15% глядачів і забезпечили 15% зборів із середньою ціною квитка у 42,1 фунти стерлінгів. Відносна дешевизна вистав драматичного театру пояснюється меншими витратами на їх постановку та експлуатацію, на відміну від видовищних мюзиклів і опер.

Зупинимося на найуспішніших виставах театрів Вест-Енду 2013 р. На мюзикл «Король Лев» у Театрі Ліцеум було продано рекордні 822 000 квитків на – знову ж таки рекордні – 42 млн. фунтів стерлінгів. Мюзикл «Чарлі та шоколадна фабрика» в Королівському Театрі Друрі Лейн, що розпочав прокат у червні 2013 р., подивилися 500 тис. глядачів. За відносно нетривалий

час він поставив кілька рекордів тижневих зборів, загалом продавши квитків на майже 30 млн. фунтів стерлінгів. У березні 2013 р. в Театрі Принца Уельського відбулася прем'єра бродвейського мюзиклу «Книга мормонів». Відтоді він постійно йшов з аншлагами, тому вже в січні 2014 р. продюсери змогли окупити витрати на постановку.

Серед вистав драматичного театру 2013 р. виділялися «Аудієнція» Пітера Моргана в Театрі Гілгуд із Хелен Міррен у головній ролі; продовжила успішний прокат вистава Національного театру «Бойовий кінь», яку 2009 р. перенесли на Вест-Енд у Новий Лондонський Театр і відтоді зіграли понад 2000 разів (у Лондоні постановку подивилися понад 2 млн. глядачів); 62-й рік не сходила зі сцени «Мишоловка» Агати Крісті, яку грали в Театрі Святого Мартина. Надзвичайну популярність здобула комедія «Дживс і Вустер “Цілковита маячня”» в Театрі Герцога Йоркського, прем'єра якої відбулася 30 жовтня 2013 р. Її подивилися 57 тис. осіб, а збори становили 3,5 млн. фунтів стерлінгів. Цей успіх був тим більше видатним, що грали її у відносно невеликому театрі на 640 місць (2013).

Якою ж була динаміка функціонування театрів Вест-Енду за десять років, що пройшли з часу проведення дослідження Д. Шелларда? За нашими підрахунками, за цей період відвідуваність зросла на 2,5 млн. глядачів (на 21%), а збори – на 241,8 млн. фунтів стерлінгів (неймовірні 70%). При тому збори зростали щороку (мінімум на 0,27% у 2012 р., максимум – на 17% у 2007 р.). Збільшилася і середня кількість вистав, зіграних театрами за рік: із 340 у 2004 р. до 354 у 2013 р.

Якщо ж узяти для аналізу за точку відліку 1998 р. і дослідження Т. Треверса, то можна відзначити ще одну сталу тенденцію – подорожчання квитків. У 1998 р. «середній» квиток коштував 21,6 фунтів стерлінгів. До 2013 р. його ціна зросла на 18,5 фунтів стерлінгів, або ж на 85%. При тому зростання цін спостерігали щорічно, лише 2012 р. відбулося їх незначне зменшення – на 0,1 фунта стерлінгів.

Зростав і середній збір з однієї вистави, але вищими темпами (загалом на 97%). 1998 р. він становив 16,1 тис. фунтів стерлінгів, а 2013 р. – 31,8 тис. фунтів стерлінгів. Це стало наслідком також і збільшення середньої кількості глядачів на виставі. У 1998–2013 рр. вона 11 разів перевищувала 700 осіб і ще 7 разів (починаючи з 2007 р. щорічно) – 750. Максимуму середньої заповнюваності вистави вдалося досягти 2009 р., коли вона становила 797 глядачів. У 2013 р. в середньому на виставах театрів Вест-Енду був присутній 791 глядач.

Усе вищевикладене може створити враження тотального тріумфу моделі комерційного – все ж переважно комерційного – лондонського театру.

Враження, слід зазначити, дещо оманливе. Мистецтво завжди лишається мистецтвом, незалежно від того, на якій фінансово-економічній платформі створюється, а тому доволі важко піддається прогнозуванню, розрахункам і різноманітним «гарантіям успіху», є ризикованим за своєю природою. Але воно також залежить від економічних закономірностей створення продукту виконавського мистецтва та соціокультурних особливостей його сприйняття, які можна проаналізувати, виявивши загальні «слабкі місця» та перспективи розвитку. Саме такий науковий підхід до театральної справи, послідовно втілюваний у діяльності театрів Вест-Енду, прислужився до їх неухильного зростання у ХХІ ст.

Окрім ушлявлення досягнень театрів Вест-Енду, «Віндхемський звіт» 1998 р. визначив і ті нагальні проблеми, які мав вирішити театральний менеджмент, щоб уникнути стагнації галузі в майбутньому. Загалом вони стосувалися чотирьох установчих аспектів діяльності організації в умовах ринку: продукту, засобів виробництва, споживачів і фінансових ресурсів. У звіті, відповідно, мова йшла про пошуки нової драматургії, експлуатацію театральних будівель, розвиток аудиторії та вдосконалення процедур інвестування в постановки (1999, 8 р.). За кожним із напрямків Товариством було розроблено своєрідні «дорожні карти» колективних дій, у рамках яких здійснювали свою діяльність творчі колективи. Не зупиняючись докладно на кожній з ініціатив, коротко охарактеризуємо їхні основні положення.

Нова драматургія. Театри потребують оновлення репертуару, що передбачає не тільки пошук талановитих авторів, але і створення системи функціонування галузі, відкритої до роботи з ними. Натомість більший ризик постановки нових творів, аніж перевірених хітів, призвів до того, що молоді драматурги були змушені писати переважно камерні п'єси, важко придатні для постановки в центральних театрах Лондона (або ж узагалі переходили працювати на телебачення, створюючи серіали).

Аналізуючи сучасну репертуарну політику театрів Вест-Енду, можна виділити в ній три тенденції: творчі колективи продовжили пошук «гарантованого успіху» (ставлячи, наприклад, мюзикли за мотивами голлівудських кінострічок); намагалися «ділити» ризики, переносючи успішні постановки нової драматургії, поставлені іншими театрами, на Вест-Енд; або ж напряду замовляли нові твори (цим займалися переважно колективи, що отримували фінансування Ради мистецтв Англії).

Експлуатація театрів. 80% театрів Вест-Енду було зведено у ХІХ ст., багато з них є пам'ятками історії та архітектури, що накладає істотні обмеження на експлуатацію. У більшості випадків будівлі потребують ремонту, кошти на який – особливо театрам невеликої місткості – знайти годі.

Щоб акумулювати ресурси, частина театрів запровадила спеціальний збір із квитків у розмірі 1 фунта стерлінгів (2009, р. 5). Попри позитивні зрушення, зазначені проблеми спостерігаються і сьогодні. Наприклад, 19 грудня 2013 р. під час вистави завалилася частина стелі Театру Аполлон (Bosanquet, 2013). Але в цілому не завжди комфортабельні умови театрів Вест-Енду (зазвичай нижчі за ті, що надають сучасні концертно-театральні зали Лондона) не відвертають від них.

Розвиток аудиторії. Театр потребує постійного притоку нових глядачів, здатних адекватно сприймати та оцінювати його. Для того треба популяризувати театральне мистецтво, забезпечувати контакт із ним дітей і підлітків, а також громадян, які рідко відвідують театр (або не відвідують його зовсім). Розширення аудиторії театру передбачає також проведення адекватної та гнучкої цінової політики і створення можливостей для зручного придбання квитків. Важливу роль відіграє і поширення інформації про діяльність театрів, перетворення театру на складник життя людини.

Для цього Товариство розвиває програми сприяння відвідуванню театрів батьками із дітьми та відвідуванню театрів у «мертвий сезон», підтримує освітні програми, що знайомлять із театральним мистецтвом, сприяє відвідуванню театрів літніми людьми і створює умови для людей із особливими потребами. Товариство оперує власною мережею розповсюдження квитків і поширює театральні подарункові сертифікати, видає путівник театрами Вест-Енду, опікується провідним британським театральним інтернет-ресурсом «OfficialLondonTheatre.co.uk», а також щорічно відзначає кращі досягнення театрів Вест-Енду Премією Лоуренса Олів'є. Діяльність із розвитку аудиторії проводять і театри Вест-Енду. Багато з них запроваджують спеціальні знижені ціни на квитки, призначені для навернення нових глядачів.

Інвестиції в театральні постановки. Попри загальну успішність театрів Вест-Енду, пошуки комерційними театрами фінансових ресурсів на нові постановки лишаються доволі непростими: театральна діяльність є вельми специфічним і не завжди зрозумілим видом підприємництва, що може відрадити інвестора. Тому Товариство прагнуло внаормувати процедури інвестування в театральну діяльність, наблизивши їх до стандартів британської економіки, запровадило програми підвищення кваліфікації для молодих продюсерів комерційного театру, а також саме стало інвестором, фінансово підтримуючи деякі нові постановки.

**Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про творчі та організаційно-економічні особливості діяльності театрів Вест-Енду на сучасному етапі та можливості використання їхнього досвіду театрами України.

**Висновки.** Діяльність театрів Вест-Енду робить вагомий внесок в економіку Лондона та Великобританії. У досліджуваний період їхні касові збори зростали щороку, що було пов'язано зі збільшенням кількості зіграних вистав, подорожчанням квитків і ростом середньої кількості глядачів на виставі. Важливу роль відіграв науковий підхід до театральної справи, послідовно втілюваний у діяльності театрів Вест-Енду. Вони визначили нагальні проблеми, які мав вирішити театральний менеджмент, пов'язані із пошуками нової драматургії, експлуатацією театральних будівель, розвитком аудиторії та вдосконаленням процедур інвестування в постановки, а також розробили «дорожні карти» колективних дій, утілення яких дало змогу забезпечити високі творчі й економічні результати діяльності театрів Вест-Енду.

Вважаємо, що досвід театрів Вест-Енду, попри свою самотність, пророслу в англійську театральну культуру, несе також універсальне зерно. З викладеного можна зробити деякі практичні висновки і рекомендації, актуальні для театральної галузі України.

По-перше, потрібно наголосити на значущості театального внеску в економіку, що перебільшує обсяги державного фінансування театру. Це означає, що органи влади навіть в умовах економічної кризи не повинні йти на скорочення витрат на фінансування театральної галузі.

По-друге, варто зробити кроки назустріч новій драматургії, частка якої у структурі репертуарів українських театрів є нині катастрофічно низькою. Зокрема, здійснивши це завдяки співпраці з малими і студійними театрами. (Шляхом постановки п'єс із «гарантованим успіхом» до певної міри українські театри вже пройшли).

По-третє, доцільно зосередитися на розвитку та розширенні аудиторії за рахунок усіх соціально-демографічних груп (при тому, звичайно, звернувшись не лише до досвіду театрів Вест-Енду з формування спеціальних програм і гнучкої цінової політики, а й до національних традицій театральної справи, адаптованих до нових реалій) і повернути театр в інформаційну сферу, створивши спільними зусиллями творчих колективів необхідні механізми поширення відомостей про українське театральне життя.

#### **Бібліографічні посилання**

1. After Wyndham. Key issues in London theatre. *Society of London Theatre*, 1999. 8 p. URL: [http://web.archive.org/web/20150920232245/http://www.solt.co.uk/downloads/pdfs/pubs/33287\\_afterwyndhamreport.pdf](http://web.archive.org/web/20150920232245/http://www.solt.co.uk/downloads/pdfs/pubs/33287_afterwyndhamreport.pdf). Accessed 18.02.2018
2. Bosanquet T. «Roof collapses» at West End's Apollo Theatre, serious injuries reported. *Whats On Stage*. 2013. 19 december. URL: [www.whatsonstage.com/](http://www.whatsonstage.com/)

london-theatre/news/12-2013/roof-collapses-at-west-ends-apollo-theatre-serious\_33042.html. Accessed 18.02.2018.

3. Shellard D. Economic impact study of UK theatre. *Arts Council England*, 2004. 36 p.

4. Society of London Theatre 2013 Highlights. *Society of London Theatre*. URL: <http://web.archive.org/web/20150117105405/http://www.solt.co.uk:80/downloads/pdfs/pressroom/2014-01-29-SOLT-2013-HIGHLIGHTS.pdf>. Accessed 18.02.2018.

5. Society of London Theatre reports record Box Office attendances and revenue for 2013: press release. *Society of London Theatre*. 2014. 29 jan. URL : <http://web.archive.org/web/20151024092312/http://www.solt.co.uk/downloads/pdfs/pressroom/2014-01-29-SOLT-2013-Box-Office-Figures.pdf>. Accessed 18.02.2018.

6. Success and Foreboding. The Report of the Society of London Theatre, 2009. 17 p. URL: <http://web.archive.org/web/20140810201555/http://solt.co.uk/downloads/pdfs/reports/2009-annual-report.pdf>. Accessed 18.02.2018.

7. Summary of SOLT Box Office Data Report 2010: Summary of Attendance Chart 1986–2010. *Society of London Theatre*. URL: <http://web.archive.org/web/20160501004511/http://www.solt.co.uk:80/data>. Accessed 18.02.2018.

8. Summary of Wyndham Report. *Society of London Theatre*. URL: <http://web.archive.org/web/20150411053255/http://solt.co.uk:80/audience-econ>. Accessed 18.02.2018.

9. Wolf M. J. The entertainment economy: how mega-media forces are transforming our lives. New York : Times Books, 1999. 352 p.

### References

1. After Wyndham. (1999). ‘Society of London Theatre’. Key issues in London theatre, [online] 8 p. Available at: [http://web.archive.org/web/20150920232245/http://www.solt.co.uk/downloads/pdfs/pubs/33287\\_afterwyndhamreport.pdf](http://web.archive.org/web/20150920232245/http://www.solt.co.uk/downloads/pdfs/pubs/33287_afterwyndhamreport.pdf) [Accessed 18 February 2018].

2. Bosanquet, T. (2013). “Roof collapses” at West End's Apollo Theatre, serious injuries reported, [online] Available at: [www.whatsonstage.com/london-theatre/news/12-2013/roof-collapses-at-west-ends-apollo-theatre-serious\\_33042.html](http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/12-2013/roof-collapses-at-west-ends-apollo-theatre-serious_33042.html) [Accessed 18 February 2018].

3. Shellard, D. (2004). *Economic impact study of UK theatre*. Arts Council England, 36 p.

4. Society of London Theatre. (2014). ‘Society of London Theatre 2013’. Highlights,’ [online] Available at: <http://web.archive.org/web/20150117105405/http://www.solt.co.uk:80/downloads/pdfs/pressroom/2014-01-29-SOLT-2013-HIGHLIGHTS.pdf> [Accessed 18 February 2018].

5. Society of London Theatre. (2014). 'Society of London Theatre reports record Box Office attendances and revenue for 2013': press release, [online] Available at: <http://web.archive.org/web/20151024092312/http://www.solt.co.uk/downloads/pdfs/pressroom/2014-01-29-SOLT-2013-Box-Office-Figures.pdf> [Accessed 18 February 2018].
6. Society of London Theatre. (2009). 'Success and Foreboding. The Report of the Society of London Theatre 2009', [online] 17 p. Available at: <http://web.archive.org/web/20140810201555/http://solt.co.uk/downloads/pdfs/reports/2009-annual-report.pdf> [Accessed 18 February 2018].
7. Society of London Theatre. (2010). 'Summary of SOLT Box Office Data Report 2010': Summary of Attendance Chart 1986–2010, [online] Available at: <http://web.archive.org/web/20160501004511/http://www.solt.co.uk:80/data>. [Accessed 18 February 2018].
8. Summary of Wyndham Report. Society of London Theatre [online] Available at: <http://web.archive.org/web/20150411053255/http://solt.co.uk:80/audience-econ>. [Accessed 18 February 2018].
9. Wolf, M.J. (1999) *The entertainment economy: how mega-media forces are transforming our lives*. New York: Times Books. 352 p.

© Васильєв С. С., 2018

Стаття надійшла до редакції 21.02.2018

УДК 792.028.03:130.123”19”

*Липківська Ганна Костянтинівна,*  
<https://orcid.org/0000-0002-3100-7534>

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*Київська Муниципальна академія естрадного та циркового мистецтва*

*Київ, Україна*

*annlipen@gmail.com*

## МУЛЬТИМЕДІЙНІ ЗАСОБИ НА СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ

**Мета дослідження** – діагностика сучасного стану мультимедійних технологій на вітчизняній та закордонній театральній сцені. **Методологію дослідження** визначає семіотичний, етимологічний, індуктивний, спостережний та аналітичний аналіз розвитку мультимедійних технологій на театральному просторі. **Новизна дослідження** полягає в розширенні уявлень про кардинальне «переозброєння» арсеналу мультимедійних технологій

сценічного простору ХХІ ст. та в систематизації варіантів їх використання і за кордоном, і на вітчизняній сцені, зокрема в постановках хедлайнерів театрального процесу режисерів Д. Богомазова, О. Крижанівського, М. Голенка, А. Бакірова та А. Білоуса. **Висновки.** Кардинальне збагачення змістовно-образних можливостей сценічного мистецтва завдяки експансії мультимедійних технологій стало найсуттєвішою інноваційною ознакою сучасної сцени.

**Ключові слова:** драматичний театр; екранні засоби театру; мультимедійні засоби театру; цифрові засоби театру.

*Липківська Анна Константиновна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевская Муниципальная академия эстрадного и циркового искусств, Киев, Украина*

#### **Мультимедийные средства на современной театральной сцене**

**Цель исследования** – диагностика современного состояния мультимедийных технологий на отечественной и зарубежной театральной сцене. **Методологию исследования** определяют семиотический, этимологический, индуктивный, наблюдательный и аналитический анализ развития мультимедийных технологий на театральном пространстве. **Новизна исследования** заключается в расширении представлений о кардинальном «перевооружении» арсенала мультимедийных технологий сценического пространства ХХІ в. и в систематизации вариантов их использования как за рубежом, так и на отечественной сцене, в частности в постановках хедлайнеров театрального процесса режиссеров Д. Богомазова, А. Крыжановского, М. Голенко, А. Бакирова и А. Белоуса. **Выводы.** Кардинальное обогащение содержательно-образных возможностей сценического искусства благодаря экспансии мультимедийных технологий стало существенным инновационным признаком современной сцены.

**Ключевые слова:** драматический театр; экранные средства театра; мультимедийные средства театра; цифровые средства театра.

*Lypkivska Hanna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Kyiv Municipal Academy of circus and variety arts, Kyiv, Ukraine*

#### **Multimedia on the modern theater scene**

**The aim of the study** is diagnostics of the modern state of multimedia technologies both on the domestic scene and abroad. **The research methodology** consists in semiotic, etymological, inductive, observational and analytical analysis of the development of multimedia technologies in the theatrical space. **The novelty of the study** is to broaden the notion of a radical “rearmament” of the multimedia technologies arsenal in the 21st century scenic space. And to systematize the use of



options both abroad and on the domestic scene, particularly in theatrical productions headliners process directors D. Bohomazov, A. Kryzhanivskiy, M. Holenko, A. Belous and A. Bakirov. **Conclusions.** Cardinal enrich content-shaped performing arts opportunities through the expansion of multimedia technology innovation was the salient feature of the modern scene.

**Key words:** drama theater; screen technologies theaters; multimedia technologies theaters; digital technologies theaters.

**Постановка проблеми.** Однією із визначальних тенденцій сучасної сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально-змістовним. Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації, і серед цих каналів посилюється значення та частішає використання новітніх технічних засобів. Лавиноподібна їхня експансія на театрі сцени, що триває синхронно із ускладненням та урізноманітненням самих цих засобів, розпочалося відносно недавно (хоча поодинокі випадки поєднання театру й кіно спостерігаються ще з 20-х рр.) – на межі ХХ–ХХІ ст., проте за цей час екранні/мультимедійні засоби невідворотно «прописалися» на кону, відтак наразі легше назвати виставу, де їх немає, аніж навпаки. Відомий критик М. Давидова слушно відзначає: «Я не знаю іншого виду мистецтва, чиї кордони так радикально змінилися за останні 20–30 років. Кіно, мультиплікація, відеоарт, інсталяція – абсолютно все, що завгодно, може апроприюватися театром. У цьому сенсі він володіє безмежними можливостями, яких немає у жодного іншого виду мистецтва» (2017).

Сьогодні набула масового розвитку й розповсюдження інноваційна інженерія (проектори, кіно- та мультимедійні екрани, лазерне обладнання) і відповідне цифрове програмне забезпечення. Масове впровадження мультимедійних технологій стало однією з визначальних ознак сучасного драматичного театру. Актуальною є потреба в діагностиці та систематизації найбільш розповсюджених варіантів використання мультимедійних технологій (і за кордоном, і на вітчизняній сцені) від найбільш новітніх – створення голографічного образу персонажа за допомогою т. зв. «технологій захоплення руху» до найпростіших – екранних проєкцій.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема експансії мультимедійних засобів на театральній сцені є відносно новою для вітчизняної мистецтвознавчої науки. Тож наразі триває етап збирання та систематизації емпіричного матеріалу через різноманітні джерела: критичні відгуки на вистави (Чужина, (2008, с. 58–71), (2012, с. 4.) й ін.), дослідження мистецтвознавців (О. Островерх (2006, с. 45–53), С. Триколенко (2016, с. 239) (2016, с. 147–156),

(Юдова-Романова, 2017, с. 314), а також через рефлексії практиків театру. За кордоном найбільш ґрунтовні праці з означеної проблематики належать М. Борисову (2014, с. 67–73) – доктору фізико-математичних наук, директорові Центру дизайну та мультимедіа Санкт-Петербурзького національного дослідницького університету інформаційних технологій, механіки та оптики. Назріла потреба діагностики та систематизації наявного матеріалу, а також узагальнення живої театральної практики в контексті експансії мультимедійних засобів.

**Мета статті** – діагностика експансії мультимедійних технологій на сцені вітчизняних та закордонних театрів, а також систематизація найбільш розповсюджених варіантів використання новітніх технологій, від найпередовіших (створення голографічного образу персонажу за допомогою т. зв. «технологій захоплення руху») до найпростіших (екранні проєкції).

**Виклад основного матеріалу.** Шукачів початку активізації використання новітніх сценічних засобів (насамперед, екранних) дослідники відсилають до 60-х рр. ХХ ст., коли в американській і західноєвропейській культурі розвивається й починає безпосередньо впливати на театр такий напрям актуального мистецтва, як перформанс. Невдовзі, у 70-х рр., як стверджують М. Борисов та О. Шустрова, «використання нових медіа в театрі стає досить поширеним явищем. Режисери, які тоді включилися в цей процес, продовжують експерименти з новими технологіями і сьогодні. Ціла плеяда авангардних художників експериментального перформансу у всьому світі визначає обличчя сучасного театру, в якому технології відкривають величезні можливості для розширення простору і залучення глядача» (2014, с. 68). Вчені відзначають тенденцію до режисерського універсалізму, яку підтверджує і М. Давидова: «Деякі режисери виступають також у ролі художників, сценографів і постановників світла. Вони створюють вистави як цілісні графічні твори, де рівною мірою поєднуються просторові елементи та навмисна «площинність». Так, наприклад, працює американський театральний режисер, сценограф і драматург, один з найвизначніших представників театального авангарду Роберт Вілсон. Його «Шекспірівські сонети» у театрі «Берлінер ансамбль» є майже казковим містичним дійством на межі абстракції, візуальних мистецтв і перформансу» (2014, с. 68). До названих режисерів варто додати також І. Кіліана, Р. Лепажа, Д. Джезуруна та ін.

Вершинним досягненням світового театру в царині поєднання традицій сценічного мистецтва із цифровими технологіями на поточний момент<sup>2</sup> можна

---

<sup>2</sup> Уточнення «на поточний момент» є принциповим, адже новітні цифрові технології розвиваються надзвичайно стрімко: рахунок іде вже не на десятиліття і навіть не на роки, а на місяці.

вважати постановку «Бурі», здійснену до 400-річчя від дня смерті В. Шекспіра театром Royal Shakespeare Company (RSC) у 2016 р. з використанням т. зв. «технологій захоплення руху». Технологічною «родзинкою» постановки «Бурі» став цифровий образ Аріеля, «духу повітря», який «перебуває» на сцені в реальному часі, без т. зв. «поствиробничого рендерингу», котрий використовується у створенні фільмів та комп'ютерних ігор: актор М. Куортлі грає у спеціальному костюмі із 360-ма датчиками руху, а ігровий двигун Unreal виконує рендеринг рухів аватара на підставі отриманих із цих датчиків даних. Завдяки проекції Аріель зміг набувати різних форм, включаючи гарпію – міфічну напівжінку-напівптаха з величезними пазурами та людським обличчям. По суті, лінія Аріеля привносила у виставу елементи голографічного шоу, яке автор навчального посібника «Технічні засоби оформлення сценічного простору» К. Юдова-Романова визначає як «особливу проекційну відеосистему в поєднанні зі спеціально обробленим контентом (наповненням), який відображається в просторі без видимого для глядачів екрана. Під час голографічного шоу глядачі можуть спостерігати літаючий у повітрі тривимірний об'єкт чи анімацію, побачити голограми реальних людей і анімаційних персонажів. Все це глядач спостерігає неозброєним оком. Поєднання графічних анімацій і заздалегідь підготовлених зображень живих персонажів (акторів) дає змогу створювати ефект присутності живих людей у віртуальному середовищі» (2017, с. 225). При цьому ще раз підкреслимо: у виставі «Буря» все це відбувалося не в запису, а в режимі реального часу.

Понад два роки тривала робота команди відеоінженерів, дизайнерів та ін. фахівців над створенням цифрового образу Аріеля у всіх його втіленнях, а також над іншими спецефектами для вистави, причому технології мали інтегруватися у сценічне дійство в такий спосіб, аби вони доповнювали можливості традиційного театру, а не підміняли собою власне театральне видовище та гру живих акторів.

Дж. Атаєва стверджує: «Одна з відмінностей сучасної естетики полягає в тому, що утопічне прагнення до синтезу мистецтв змінилося в ній агресивною експансією, волею до захоплення все нових територій. Жанри балансують на межі, і саме поняття перформансу є «межовим», це жанр між зображенням і театром. Перформанс (або відеоінсталяція) став інструментом, за допомогою якого здійснюється авангардна експансія» (2012). Принагідно зазначимо, що у зв'язку із бурхливим розвитком цього технологічного явища виникає потреба у нових театральних спеціальностях, пов'язаних зі створенням динамічного контенту та керуванням ним – у відеохудожниках, дизайнерах, відеоінженерах та ін.

Звісно, вітчизняна сцена наразі не може похизуватися такими технічними можливостями, але останніми роками бачимо деяку відповідність – на доступному нам рівні – загальносвітовим тенденціям. Приміром, активністю на вітчизняному ринку відзначається компанія LIGHTCONVERSE, яка співпрацює і з державними театрами, і з комерційними продюсерськими проектами. Компанія брала участь у технічному забезпеченні балету «Каприси» на музику Н. Паганіні, прем'єра якого відбулася в Національному академічному театрі опери та балету України імені Т. Шевченка (2012). Спеціально для цієї постановки під керівництвом головного художника театру М. Левитської були створені 3D-відео ефекти, які транслювалися синхронно з музичним рядом на кількох прозорих екранах. За задумом авторів вистави, при цьому мало виникати враження, ніби думки та почуття головних героїв матеріальні, що «кружляють» синхронно із танцюристами.

Стосовно драматичного театру, то одним із «піонерів» упровадження на сцені новітніх технологій відеоарту можна вважати режисера Д. Богомазова. На ці творчі експерименти, за спостереженнями критика І. Чужиної, його підштовхнуло крихітне (всього на 20 глядацьких місць) приміщення театру «Вільна сцена», який Д. Богомазов очолював з 2001 р.<sup>3</sup>: «Брак ігрового простору – одна із найперших провокацій, що кидає «виклик» режисерській майстерності та фантазії Дмитра Богомазова. Вистави режисера на «Вільній сцені» – це складне і вишукане поєднання мультимедійних технологій, стилістики драматичного театру із прийомами відеоарту, перфомансу, тривимірних інсталяцій» (2008, с. 58–71).

Чи не вперше активне використання Д. Богомазовим зазначених прийомів спостерігалось у виставі за п'єсою Р. Шиммельпфеннінга «Жінка з минулого» (2008). В анотації до вистави зазначалося: «Жінка з минулого», де замість сценографії використано найсучасніший відеоарт, стала одразу шоківим відкриттям неосяжних можливостей театру. Ця вистава унікально з'єднала людську фізіологію із холодною комп'ютерною технологією. Утаємничене шепотіння людського голосу, плескання долонь та босих ніг розчиняються в екранних проекціях думок, спогадів, почуттів, у віртуальній імітації побуту та інфернальному чорному тлі. З'єдналися, скупчилися в одному просторі потойбіччя, реальність і віртуальність, але не тільки: цього разу Богомазов вхопив і позачасовість буття, унаочнивши в живій тканині чуттєво-пластичного емоційного театру те, що людина одночасна в своєму минулому теперішньому й майбутньому, і назавжди залишиться там де колись була, навіть якщо вже давно знаходиться тут» (Олійник, 2013)

---

<sup>3</sup> У 2012 р. театр припинив своє автономне існування шляхом об'єднання з академічним театром драми і комедії на лівому березі Дніпра.

У постановці Д. Богомазова і титри, і графічні «декорації», і загальна атмосфера дії забезпечується за допомогою відеоарту (відео – О. Чорний та Г. Хмарук). Відтак, за висновком журналіста Ж. Олійник, «вистава схожа на книгу з об'ємними ілюстраціями: проектор розгортає на білій стіні декорації, а якщо відчинити двері, можна побачити привидів. І текст – як окрема декорація: зловісні крейдяні послання Ромі: “Краще вже не буде, а гірше нам не треба”, – дзеркально виведене на стіні» (2013).

Один із найяскравіших епізодів вистави – той, де емоційний стан персонажа, його думки та відчуття «проектуються» назовні у вигляді відеофільму, ніби ілюстрації до загальновідомого твердження, буцімто останньої долі секунди перед внутрішнім зором людини «кінострічкою» проходить усе її життя: до головного героя Франка раптом повертається пам'ять. Прийоми відеоанімації, випробувані у «Жінці з минулого», набули тотального характеру в іншій постановці Д. Богомазова у «Вільній сцені» – «Щуролові» за новелою О. Гріна, названій у програмці «3D-книгою» (2010). Але, видається, у цій моновиставі за участі О. Форманчука (художники – О. Чамросов і А. Звягінцева) відбулася підміна новітніми візуальними технологіями живої театральної матерії та гри актора. Про це свідчить журналіст М. Нікітюк: «Поки актор намагався прочитати текст, в режимі реального часу на білій стіні позаду художник малював графічні чорно-білі химери комп'ютерною мишкою. Оповідач говорить про дівчину – і ось вона, вимальовується з рисок біля героя на голій стінці; похмурі офортіві абстракції супроводжують монотонну розповідь Форманчука» (Teatre: театральний портал: URL: <http://teatre.com.ua/review/krysolov-ydejnyj-golod/inner>). М. Нікітюк робить слушний висновок: «За появою ескізів спостерігати цікавіше, ніж за актором, і час від часу доводиться за вуха повертати себе в канву розповіді. До речі, у виставі «Жінка з минулого» відеодекорації були і багатшими, і цікавішими, а головне – вони були змістоутворюючими та підтримували ідею постановки. У «Щуролові» відеодекорації майже самодостатні, не ілюстративні, вони створюють похмуру атмосферу бенкету смерті і є єдиною заслугою вистави» (2010).

Надалі традицію своєрідного «розмикання» обмеженого простору за допомогою відеоарту підхопив Новий драматичний театр на Печерську, який працює в підвалі житлового будинку, не маючи змоги застосовувати масштабні декорації, тож так само вдається до їх фантазійного «заміщення». Так, п'єса Н.-М. Штокманна «Корабель не прийде», поставлена О. Крижанівським (2012), становить розповідь молодого й доволі успішного автора про його марні спроби написати на замовлення п'єсу про падіння Берлінської стіни. Герой вирішує розпитати про події 1989 р. батька, з яким

у нього давно розладналися стосунки; з їхніх уривчастих діалогів і складається вистава.

Завдяки використанню відеоарту та елементів театру тіней (художники – Б. Орлов та І. Рубашкін) спілкування на кону І. Рубашкіна (Син) та В. Кузнецова (Батько) набуває особливої об'ємності та асоціативної «відкритості». Рецензент І. Чужинова (2012, с. 4) справедливо називає ще одним важливим персонажем спектаклю екран: «Сюрреалістичні сні молодого героя, документальні кадри масових акцій, анімаційні картинки та відеоролики, гра світла та тіні, грайливий паперовий кораблик, котрий, несподівано з'явившись на очах у глядачів, пливе хвилями, – колаж цих пістрявих та різноманітних зображень, зрештою, проясняє сенс сценічної оповіді не менш емоційно за виконавців. Але, видається, найточніший та найвиразніший образ виникає в епізоді, коли дорослий син, який стоїть перед батьком, відкидає на екран тінь п'ятирічної дитини».

Міні-цикл робіт на кону Нового театру на Печерську з використанням відеоарту – «Пристрасті за Ідіотом», «ПреКрасное», «Любити», «Онегін» – створила творча група, до якої входять О. Ларіна (актриса, режисер), Д. Мартинов (актор, режисер, композитор, музикант та виконавець пісень), Р. Сокольник (актор). У різних виставах до них приєднувалися актори А. Сергєєва, С. Смирнова, В. Марвін, В. Заєць, художники Д. Костюминський та Б. Орлов, творча команда школи нових медіа Vlcк Vox (І. Інкі, Ю. Ліфшиць, О. Тищенко). Як, зокрема, зазначає щодо «Онегіна» В. Котенок, (2017) «для вистави зняли оригінальні відеофрагменти з життя героїв, які дають можливість глибше зрозуміти їхні внутрішні прагнення й почуття (...) Автори вистави потурбувалися про неординарні відеопроекції з комп'ютерним зображенням геометричних фігур та тварин і транслювали їх по всьому периметру сценічного простору. Завдяки проекторам була створена своєрідна гра зі світлом і тінями, теплим і холодним освітленням облич, у певному кольорі або ж у смужку. (...) Усе це додавало постановці загадковості, вишуканості та створювало враження медитативного позачасового дійства» (Котенок, 2017, с. 15).

У наведених прикладах ми маємо справу переважно з відеоартом-відеопроекціями на вертикальних площинах (екран, ставки, стіни). Однак у деяких виставах («Любити», «Онегін») використовується також «планшетний» відеоарт – у сцені написання Тетяною листа Онегіну або ж в тих епізодах, коли герой Р. Сокольника з «Любити» влаштовується на підлозі, і за допомогою комп'ютерної анімації до нього, самотнього, домальовуються інші силуети.

У розгорнутому вигляді прийом «площинної відеопроекції» впроваджується у виставі-хоррорі «Афродізіак» за мотивами «Парфюмера»

П. Зюскінда («Дикий театр», Київ, 2016, п'єса В. Понізова, режисер М. Голенко, художник О. Головач, відео – Д. Бурий). До цього спонукає сама архітектура сцени: проект створювався та грається в цирку, тож роль екрана, «аркуша паперу» для «малювання» кольором, світлом, контуром грає його арена, на яку глядач дивиться згори, під кутом.

Також у сучасному театрі спостерігаються випадки, коли сюжет не оздоблюється чи доповнюється відеоартом, а на екрані (виносному або на заднику сцени в якості екрана) продовжується/заміщується історія, котра розігрується на сцені. Так, використання спеціально відзнятого паралельного відеоряду змістовно «коригує» сприйняття сценічних подій у «Ріверсайд-драйві» В. Аллена (театр «Ательє 16», 2005, Київ, режисер – А. Білоус). Тут величезний екран наділений функціями, подібними до давньогрецького хору: за допомогою дотепних написів та картинок на ньому коментується те, що відбувається «внизу», оголюються внутрішні стремління героїв. Часом на екран також проектується онлайн-стрім із камери, яка стоїть збоку. Та головне – на екрані постають справжні події: спочатку там з'являються міст і герой на ньому, котрий нервово когось чекає, потім мостом крокує жінка, згодом вони з героєм уже поряд. За сюжетом герой перед тим, як з'ясовувати стосунки з коханкою, зустрічає дивну, якусь «карнавальну» істоту, котра представляється персонажем його кіносценарію. Далі ця дивна постать бере на себе ініціативу ревізії життя героя, провокує його розрив з коханкою, зрештою, як можна здогадатись, іде зі сцени, аби ту коханку наздогнати, і повертається, убивши її, бо вона збиралася шантажувати героя. У підсумку через вибудовування засобами кіно паралельної фабули сюжет набуває повноти та завершеності.

У Чернігівському обласному академічному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка в «Комедії помилок» В. Шекспіра (2015, режисер – А. Бакіров) за допомогою відеопроекції створюється можливість зустрічі на кону двох пар близнюків, тобто 4-х персонажів, за наявності лише двох акторів, кожен з яких грає по дві ролі. Саме таке вирішення підготовлено використанням екрана протягом усього спектаклю: спочатку на ньому з'являється один з найвідоміших портретів Шекспіра – «рухаючи» губами, автор ніби промовляє знамениті настанови Гамлета мандрівним акторам. Надалі на екрані змінюють одне одне «фотозаставки» із написами: «Палац князя», «Дім Адріани», «Абатство» (відеозйомка та відеомонтаж – Д. Онищенко). Руїни, дворики, мури – у притамовано-блакитних тонах, наче залиті сяйвом повного місяця. Зрештою, у сцені розв'язки дві пари Антіфолів та Дромію зустрічаються у відеопроекції: двоє Є. Бондарів та двоє Д. Літашових вдивляються одне в одного, демонструють однакові родимки, плескають по плечу, обіймаються.

Проте для виголошення чергової репліки на авансцену із натовпу персонажів, котрі на мить перекривають екран, виходить хтось один з них. На поклони ж актори аплодують портретові Шекспіра на екрані – і той «підморгує» їм та публіці. Використані режисером А. Бакіровим прийоми загалом спрямовані, насамперед, на поглиблення інформаційно-емоційного контакту між сценою та залом, установлення простих, винахідливих та відповідних жанрові «комедії положень» правил гри.

До подібного, але більш різкого режисерського відеожесту вдається А. Бакіров у виставі «Вій» за п'єсою Н. Ворожбит (2017). У віртуальному просторі Оксана-«панночка» жива: її обличчя крупним планом – на заднику-екрані, як і всі, кого вже немає у просторі реальному, але чії сторінки в соцмережах можуть зберігатися вічно. Старовинна козацька молитва – про «мертвих, живих і ненароджених», про громаду, її очільників та військо, про убієнних та заморених голодом – ніби розчиняє невидиму браму, і от уже навколо Оксани, наче з туману, проступають постаті всіх персонажів, а за їхніми плечима – нові й нові шеренги, мільйони безіменних душ, завислих між світами.

Окрему тему для розгляду становлять зразки інтерактивного театру, в яких використовується віртуальний простір Інтернету (зокрема, соцмереж), адже «на запитання, що являє собою сучасне візуальне мистецтво або на яку аудиторію ця дія спрямована, найбільш поширена відповідь така: мистецтво відображає візуальний досвід покоління і, відповідно, домінуючу в даний час систему комунікації – чи то газета, телебачення або Інтернет» (Атаева Дж., 2012).

Так, у 2015–2016 рр. у Києві та інших містах України демонструвалася антрепризна моновистава в жанрі, наближеному до *stand-up* шоу, під назвою «FaceBook P.S.» (режисер та автор п'єси – Д. Колбергс). Спочатку в ній виступав О. Ромашко, а згодом – Ю. Дяк<sup>4</sup>. Цей спектакль являє собою монолог сучасної людини, котра більшу у частку життя проводить у віртуальному світі, де аватари стають ближчими за реальних друзів, а найбільша радість – отримати якнайбільше «лайків».

Протягом усієї вистави актор працює (зокрема, і вступаючи у прямий контакт із публікою) на тлі проекції сторінки персонажа в мережі Facebook, на якій у цей час з'являються коменти, фото, «лайки» та інші реакції його дописувачів (зокрема, і реальних, знайомих глядачам у залі); він відповідає на них, і так до нескінченності. Віртуальний світ вступає з реальним у химерні стосунки, межі реальності розмикаються. Відрізок життя, вміщений у виставу, завершується, але персонаж так і не може дати собі ради, що цілком логічно:

---

<sup>4</sup> Наразі анонсовано повернення на сцену цієї вистави під новою назвою – «ЛАЙКнутий».



проблема героя і за межами театру та конкретної вистави наразі не має свого розв'язання.

Звісно, на кожному з розглянутих тут прикладів креативного та художньо переконливого використання новітніх мультимедійних технологій припадає частка випадків, коли відеопроєкції використовуються в якості «фотошпалер», що створюють ілюзію наявності сценічного оформлення в ситуації економії на декораціях – такого собі відеоарту «для бідних» або для тих, хто прикидається такими.

**Новизна проведеного дослідження** полягає в розширенні уявлень про кардинальне «переозброєння» арсеналу мультимедійних технологій сценічного простору ХХІ ст. та в систематизації варіантів їх використання і на закордонній, і на вітчизняній сцені, зокрема в постановках хедлайнерів театрального процесу режисерів Д. Богомазова, О. Крижанівського, М. Голенка, А. Бакірова та А. Білоуса.

**Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок.** Активне використання новітніх мультимедійних засобів кардинальним чином розширило змістовно-образні можливості сучасної сцени. Але, водночас, очевидною є також тенденція підміни мультимедійною технікою безпосередньої драматичної дії, що виникає внаслідок надмірного використання режисерами/художниками щойно набутих технічних можливостей.

Ці висновки мають, однак, проміжний характер, оскільки і форми та способи використання мультимедійних технологій, і технічні можливості театру загалом перебувають у постійному розвитку. Тож сьогодні ми можемо лише відстежувати та фіксувати випадки такого використання, аналізувати та систематизувати їх, усвідомлюючи, що струнка й вичерпна класифікація їх наразі неможлива априорі, і лише в майбутньому, коли театр, можливо, «перехворіє» на відеоарт так само, як «перехворів» на всі інновації протягом своєї 2500-літньої історії, настане можливість зробити щодо нашого предмету вичерпні та остаточні висновки. Отже, будемо й надалі спостерігати та аналізувати варіанти використання на театральній сцені найновітніших технологій.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Атаева Дж. В лучах проектора, 2012. URL: <https://artelectronics.ru/posts/v-luchakh-proektora>. Дата обращения 04.03.2018
2. Борисов Н. В., Шустрова О. И. Современный театр и Интернет. *Технологии информационного общества в науке, образовании и культуре* : сб. науч. ст. Труды XVII Всероссийской объединенной конференции «Интернет и современное

- общество», Санкт-Петербург, 19–20 нояб. 2014 г. Санкт-Петербург : Университет ИТМО, 2014. С. 67–73.
3. Давыдова М. Великое разнообразие. *Театралий*. 2017. 21 нояб. URL: [https://teatralium.com/articles/velikoe\\_raznoobrazie](https://teatralium.com/articles/velikoe_raznoobrazie). Дата обращения 04.03.2018
4. «Жінка з минулого» URL: <https://kiev.vgorode.ua/event/teatry/21181-zhinka-z-mynuloho>. Дата звернення 04.03.2018
5. Котенок В. Як зростити... свій дім? Пошуки щастя Нового театру на Печерську. *Театрально-концертний Київ*. 2017. № 3. С. 14–17.
6. Никитюк М. «Крысолов». Идейный голод. *Teatre: театральний портал*. 2010. URL: <http://teatre.com.ua/review/krysolov-ydejnyj-golod/inner>. Дата звернення 04.03.2018.
7. Олійник Ж. «Жінка з минулого». *Teatre: театральний портал*. 2013. URL: <http://teatre.com.ua/review/inkazmynulogo/>. Дата звернення 04.03.2018
8. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання : наук. вісн.* Київ: Нац. центр театр. мистецтв ім. Леся Курбаса, 2006. № 6. Ч. 1. 2011. С. 45–53.
9. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2016. 239 с.
10. Триколенко С. Т. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2016. Вип. 2. С. 147–156.
11. Чужинова І. Два кроки в напрямку до узбіччя (До творчого портрету режисера Дм. Богомазова). *Просценіум*. 2008. № 3. С. 58–71.
12. Чужинова И. Семейные проблемы у Берлинской стены : Киевский Театр на Печерске продолжает осваивать немецкую драматургию. *Коммерсантъ Украина*. 2012. № 148. С. 4.
13. Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2017. 314 с.

### References

1. Ataeva, Dzh. 'In the projector's rays', [online] Available at: <<https://artelectronics.ru/posts/v-luchakh-proektora>> [Accessed 04 March 2018].
2. Borysov, N.V. and Shustrova O.Y. (2014). Modern theater and Internet. *Information society technologies in science, education and culture: a collection of scientific articles. Proceedings of the XVII All-Russian Joint Conference "Internet*

- and Contemporary Society*”, St. Petersburg, November 19–20 2014. St. Petersburg. Saint Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics and Optics, pp. 67–73.
3. Davydova, M. (2017). ‘Great diversity’. *Teatralyi [Theater]*, [online]. Available at: [https://teatralium.com/articles/velikoe\\_raznoobrazie/](https://teatralium.com/articles/velikoe_raznoobrazie/) [Accessed 04 March 2018].
  4. *Woman from the past* [online] Available at: <https://kiev.vgorode.ua/event/teatry/21181-zhinka-z-mynuloho> [Accessed 04 March 2018].
  5. Kotenok, V. (2017). As nurture ... my home? The search for the happiness of the New Theater in Pechersk. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv [Theater-Concert Kyiv]*, no. 3, pp. 14–17.
  6. Nykytiuk, M. (2010). ‘ “Pied Piper”. The ideological hunger’. *Teatre: teatralnii portal [Teatre: Theatrical Portal]*, [online] Available at: <http://teatre.com.ua/review/krysolov-ydejnyj-golod/inner> [Accessed 04 March 2018].
  7. Oliinyk, Zh. (2013) ‘ “Woman from the past” ‘. *Teatre: teatral 'nii portal [Teatre: Theatrical Portal]*, [online] Available at: <http://teatre.com.ua/review/inkazmynulogo/> [Accessed 04 March 2018].
  8. Ostroverkh, O. (2006). Modern theater: between scenography and installation. *Kurbasivski chytannia [Kurbas readings]*, no. 6 part , pp. 45–53.
  9. Trykolenko, S.T. (2016). *Ukrainian scenography of the late XX – early XXI centuries: the main trends of development and author’s positions*. D.Ed. The Institute of Art, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine named by M. Rylsky.
  10. Trykolenko, S.T. (2016). ‘Formation of the stage environment with the help of multimedia means as one of the methods of combining the newest media and traditional fine arts’. *Problemy rozvytku miskoho seredovyscha [Problems of Urban Environment Development]*, issue 2, pp. 147–156.
  11. Chuzhynova, I. (2008). Two steps towards the road (To the creative portrait of director Dm. Bogomazov). *Prostsenum [Prostsenum]*, no. 3, pp. 58–71.
  12. Chuzhynova I. (2012). Family problems near the Berlin Wall: Kiev Theater in Pechersk continues to master German drama. *Kommersant Ukrayna [Kommersant Ukraine]*, no 148, p.4.
  13. Yudova-Romanova, K.V. (2017). *Technical means of the scenic space*. Kyiv : Publishing Center Kyiv National University of Culture and Arts.

© Липківська Г. К., 2018

Стаття надійшла до редакції 05.03.2018

**УДК 7.091.3:74.01.09**

**Триколенко Софія Тарасівна,**  
<https://orcid.org-0000-0003-2766-8345>  
кандидат мистецтвознавства,  
Національний авіаційний університет  
Київ, Україна  
[baronessainred@gothic.com.ua](mailto:baronessainred@gothic.com.ua)

## **СЦЕНОГРАФІЧНА МЕТАФОРА НА ТЛІ ІЛЮСТРАТИВНОГО НАТУРАЛІЗМУ**

**Метою дослідження** є розгляд принципів залучення метафоричних елементів до вистав камерної сцени, декораційне оформлення яких загалом відноситься до натуралістично-ілюстративної тенденції. **Методи дослідження** поєднують спостережний та аналітичний огляди принципів формування сценографічного середовища, забезпечуючи дослідження сценографічної метафори на тлі ілюстративного матеріалу. **Наукова новизна** стаття полягає у розкритті особливостей залучення елементів метафори до загалом натуралістично-ілюстративного сценографічного оформлення. На прикладах вистав київського камерного театру «Срібний острів» розглянуто прийоми введення до спектаклю знакових, символічних деталей, які посилюють емоційний фон мізансцен та вибудовують в уяві глядачів певний асоціативний ряд. Для дослідження обрано три принципово різні вистави: драма, дитяча казка, комедія. Класифіковано сценографічні модулі, які можуть бути задіяні і протягом усієї вистави, і в певний момент. **Висновки.** На основі аналізу вистав театру «Срібний острів» стверджується, що для камерної сцени прийом залучення метафоризації до загального натуралістично-ілюстративного рішення дає змогу подати і класичну, і сучасну драматургію актуально й цікаво для сучасного глядача.

**Ключові слова:** сценографія; театр; вистава; камерна сцена; постановка; декорація; метафора.

*Триколенко Софія Тарасівна, кандидат искусствоведения,  
Національний авіаційний університет, Київ, Україна*

### **Сценографическая метафора на фоне иллюстративного натурализма**

**Целью исследования** является рассмотрение принципов привлечения метафорических элементов в спектакли камерной сцены, декорационное оформление которых в общем относится к натуралистическо-иллюстративной тенденции. **Методы исследования** сочетают наблюдательный и аналитический обзор принципов формирования сценографического среды, обеспечивая

исследование сценографической метафоры на фоне иллюстративного материала. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии особенностей привлечения элементов метафоры в натуралистически-иллюстративное сценографическое оформление. На примерах спектаклей киевского камерного театра «Серебряный остров» рассмотрены приемы введения в спектакль знаковых, символических деталей, которые усиливают эмоциональный фон мизансцен и выстраивают в воображении зрителей определенный ассоциативный ряд. Для исследования выбраны три принципиально разные постановки: драма, детская сказка, комедия. Классифицировано сценографические модули, которые могут быть задействованы как в течение всего спектакля, так и в определенный момент. **Выводы.** На основании анализа постановок театра «Серебряный остров» утверждается, что для камерной сцены прием привлечения метафоризации в общее натуралистически-иллюстративное решение дает возможность подать и классическую, и современную драматургию актуально и интересно для современного зрителя.

**Ключевые слова:** сценография; театр; спектакль; камерная сцена; постановка; декорации; метафора.

*Trykolenko Sofia, Ph.D. in History of Arts, National Aviation University, Kyiv, Ukraine*

### **Scenography metaphor on the background of illustrative naturalism**

**The purpose of the article** is to study the principles of attracting metaphorical elements to the performances of the chamber scene, whose decorative design is generally related to the naturalistic and illustrative tendencies. **Methodology of investigation** consists in observational and analytical review of the formation of the scenario principles environment providing a study of scenic metaphor on the background of illustrative material. **Scientific novelty** of work consists in revealing the features of the metaphor's attracting elements to the general naturalistic and illustrative scenographer design. On the examples of the performances in Kyiv Chamber Theater "Silver Island", techniques are represented for introducing into the play of iconic, symbolic details that enhance the emotional background of the mise-en-scenes and build a certain associative series in the imagination of viewers. Three distinctly different performances have been chosen for the study: drama, children's fairy tale, comedy. There have been classified scenographer modules that can be used both during the entire performance and at some point. **Conclusions.** Having considered the plays of the theater "Silver Island", it can be safely asserted that for reception of the chamber scene the attraction of metaphorization to the general naturalistic illustrative decision and it gives

an opportunity to present both classical and contemporary dramatically, actual and interesting for the modern viewer.

**Key words:** scenography; theater; performance; chamber scene; production; stage; metaphor.

**Постановка проблеми.** Нині можна виділити такі три основні тенденції сценографії: натуралістично-ілюстративна, яка базується на реалістичності передачі середовища; натуралістично-ілюстративна з елементами метафори; повністю метафоризована, що ґрунтується на створенні знакових асоціативних декораційних модулів, котрі розкривають заданий сюжет. Дослідження застосовуваних художниками прийомів у межах названих тенденцій сьогодні становить для мистецтвознавців важливе наукове завдання. Найпоширенішою в театрах усіх типів є тенденція поєднання натуралістично-ілюстративного середовища з елементами метафори, яке найвиразніше проявляється у виставах камерної сцени. Саме вивчення художніх прийомів залучення символічних, умовних деталей у реалістичну подачу ігрового середовища і є науковою проблематикою цієї статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питанням дослідження сучасного театротворчого процесу в Україні присвячені численні наукові розвідки, рецензії і критичні відгуки на сторінках друкованих видань та електронних ресурсів. Варто зазначити, що чи не найпотужніший пласт теоретичного матеріалу можна знайти саме в мережі Інтернет, де дослідники й театральні критики викладають незаангажовані та позбавлені кон'юнктури погляди на театральні дійства. Серед науковців, які звертаються до тематики сучасного українського театру, потрібно виокремити О. Островерх, Н. Владімірову, О. Клековкіна, Г. Веселовську та автора цієї публікації. Зокрема, О. Островерх і С. Триколенко приділяють значну увагу саме сценографії вистав, аналізуючи особливості художніх рішень. Натомість Г. Веселовська та Н. Владімірова розглядають режисерські інтерпретації класичних репертуарних творів, а також звертаються до нюансів акторської гри. О. Клековкін аналізує сучасні театротворчі процеси на тлі історичних, проводячи структурні паралелі між відомими спектаклями попередніх періодів і сучасними постановками.

**Мета статті** – розглянути принципи залучення метафоричних елементів до вистав камерної сцени, декораційне оформлення яких в цілому відноситься до натуралістично-ілюстративної тенденції.

**Виклад основного матеріалу.** У сценографічних концепціях оформлення вистав сучасного репертуару простежується тенденція виокремлення поєднання натуралістичних і метафоричних елементів, котра нині стала найпопулярнішою

на сценах усіх типів. Для сценографічного рішення створюються модулі, що позначають певні елементи художнього рішення: реалістичні або метафоризовані декорації займають певний простір; вони (і великі, і дрібні) поділяються на епізодичні, тимчасові й постійні. Епізодичні виникають у певний момент, доповнюючи емоційне тло обраної мізансцени, зникають по її завершенні; тимчасові перебувають на сцені певний час, змінюючись відповідно до сюжетного повороту; постійні перебувають у видимому просторі сцени весь час, проте можуть змінювати своє положення. Порівнюючи ступінь застосування знакових, образних елементів різних вистав, можна визначити основні параметри використання метафоричних модулів. Значна кількість символіки зосереджена і в оформленні конструктивних дійових елементів, однак серед багатьох вистав додаткові модульні деталі відділені від загальних декорацій. Зокрема, слід зауважити, що у виставах великої сцени місцем зосередження метафоричних модулів часто є верхня площина сцени, яка для акторської гри безпосередньо не задіяна, проте концентрує значну увагу глядачів з огляду на розміщення у просторі.

Показовим прикладом оформлення можуть слугувати вистави камерного київського театру «Срібний острів», у репертуарі якого спектаклі класичних та сучасних авторів. «Срібний острів» – приватний театр, створений заслуженою артисткою України Людмилою Лимар у 1997 р., нещодавно відсвяткував 20-річний ювілей. Протягом своєї історії «Срібний острів» змінив чимало ігрових майданчиків, більшість його вистав розроблені для камерної сцени. Особливу увагу режисери театру приділяють емоційно-насиченим, психологічно-складним п'єсам, які дають змогу втілити найконтрастніші ситуації з людського життя, акцентувати увагу на актуальних для сьогодення суспільства питаннях.

Пошук порозуміння, прощення, взаємної поваги та любові між близькими людьми в усі часи був одним із найактуальніших питань, що знаходили висвітлення в творах усіх видів мистецтва. У сучасному світі, сповненому численних соціальних потрясінь, осмислення людьми межі добра і зла стало надзвичайно розмитим, адже кожна група та навіть окрема людська істота має свої морально-етичні критерії.

Спроби викрити, класифікувати людські вади відображаються у творах мистецтва, зокрема, у театрі. Відтворення родинних стосунків на тлі загальносуспільних процесів, пошук спільних інтересів, спокута давніх провин лягли в основу творчості одного з найзатребуваніших драматургів сучасності – Мартіна Макдонаха, п'єси якого нині ставляться на сценах різних театрів світу. У 2016 р. театром «Срібний острів» було здійснено постановку спектаклю за п'єсою «Сиротливий Захід», яка отримала назву «Брати». Символічним стало

те, що прем'єрою цієї вистави ознаменувалося відродження театру, що кілька років був закритим через відсутність приміщення. Засновник та художній керівник «Срібного острова» Л. Лимар, яка стала режисером вистави, прокоментувала свій вибір саме цієї п'єси як «пошук світла, добра в кожній особистості, розкриття братньої любові, сильнішої за образи й провини».

Дія п'єси відбувається в Ірландії, у провінційному містечку Лінен на острові Коннемара. Сюжет розкриває непрості стосунки між двома братами, які нещодавно поховали батька, – Коулманом та Валеном, який через невідомі на початку дії причини став єдиним спадкоємцем, чим безупинно дражнить Коулмана. Спроби священника Уолша примирити братів щоразу зазнають фіаско, проте він будь-що прагне «врятувати їхні душі» і навіть життя, адже вони цілком здатні вбити один одного. Паралельно розвивається ще одна сюжетна лінія, що є своєрідним відображенням стосунків між братами: юна краля Гелін, донька місцевого самогонного «магната», закохується у священника, проте її поведінка радше відштовхує його, ніж приваблює. Ситуативний ряд розкриває всю огиду сприйняття місцевими мешканцями людських трагедій, які давно не знають ані співчуття, ані спокути, ані прощення: переслідуючи власну вигоду, мешканці міста здійснюють злочини, про які всі знають, проте залишаються осторонь. Священника найбільше шокує той факт, що злочинці навіть не думають сповідатися у своїх гріхах, вважаючи їх необхідними «сходінками» для досягнення мети. Потрібно зазначити, що ця п'єса належить до Коннемарської трилогії; у ній згадуються події двох інших п'єс із цієї серії – «Королева краси» та «Череп з Коннемара». Постать отця Уолша є своєрідним спільним сегментом, котрий об'єднує всі історії: у п'єсі «Сиротливий Захід» він виступає самостійним персонажем, існуючи безпосередньо на сцені, а не лише в діалогах інших героїв. Саме він бере на себе місію примирення братів, що, з огляду на його духовний сан, є цілком зрозумілим кроком, але суперечить тому факту, що він знає про співучасть братів у вбивстві їхнього батька. Активна соціальна позиція, громадська і виховна робота постійно занурюють Уолша у вир місцевих конфліктів та їхніх кримінальних наслідків, що призводить до розчарування у своєму духовному покликанні; проте усвідомлення кровного зв'язку між Коулманом та Валеном спонукає його до боротьби за їхні душі (Триколенко, 2017).

Відверта чорнушність та побутовість сюжету в театральній обробці Л. Лимар трансформується у глибоко філософську, гостросоціальну драму, що викриває людські вади, вказуючи шлях до спокути. Інтерпретація образів персонажів фокусує увагу на їхні спільні риси та життєві інтереси, через які уможливлується пошук взаєморозуміння.



Сценографічне оформлення, розроблене С. Триколенко, базується на використанні обумовлених текстом предметів побуту; у загальну ілюстративність декораційного оформлення вносяться елементи метафори, символіки, які видозмінюють ігровий простір та виносять дію за територіально-часові межі, надаючи проблематиці загальнолюдського змісту. Загалом реалістично-ілюстративний інтер'єр будинку, в якому мешкають брати, демонструє невибагливий міщанський смак: родинні фото на стінах, типове для католиків розп'яття над імпровізованим вітварем, постери з оголеними жінками, грубі меблі. Все здається до банальності буденним, проте відчуття сірості зникає завдяки введенню кольорового освітлення. Алкоголічний екстаз виводиться на новий емоційний рівень та здається божевільним, гіперболізованим, а навколишній інтер'єр заглиблюється в марення та абсурд. Активно використовуються спецефекти: за сюжетом вистави, чимало конфліктів відбуваються через новеньку пічку Валена, тому періодично сцена потопає в задимленні. Єдиний епізод поза межами будинку відбувається на березі озера, в якому на початку спектаклю втопився Том Хенлон. Для оформлення мізансцени використовується епізодична метафорична декорація у вигляді завіси, яка виконує функцію ілюстрування місця дії та розмежування ігрової зони. Діалог Уолша і Гелін проходить на тлі великої напівпрозорої зеленої завіси з вишитими водоростями, яка частково прикриває інтер'єр у глибині сцени. У таким спосіб виникає асоціативне трактування діалогу: якою б мальовничою не була природа та чистими почуття Гелін, побутові проблеми та аморальність мешканців містечка невіддільні від них. Освітлення сконцентроване на передньому плані, де відбувається дія.

Осмилення заданої проблематики ірландського автора українськими постановниками привело до появи емоційно потужного, актуального для сьогодення спектаклю, що не має чіткої географічної прив'язки: він змушує глядачів замислитися над власними провинами, усвідомити певну подібність до героїв вистави і знайти шлях до єднання із близькими.

Дитячий спектакль «Чарівна лампа Аладіна» в постановці Ю. Раєвського поєднує образно-символічні елементи із загальним натуралістично-ілюстративним рішенням. Спрямованість вистави на дитячу аудиторію спонукала авторів до пошуку художньої концепції, яка б відразу проводила асоціативну паралель із відомими, певною мірою шаблонними ілюстраціями до східних казок. Декораційне рішення належить О. Татарінову, згодом воно було доопрацьоване С. Триколенко. Спостерігається два основні модулі: масштабні мавританські арки з обох боків сцени, які позначають входи і виходи ігрового простору, та велике стилізоване шатро, котре змінює свою змістовну функцію. Передній план акцентовано східним килимом, на якому відбуваються

певні мізансцени. Права куліса оформлена великим декоративним панно із графічним пейзажем казкового Багдада.

Привертає увагу ігрова трансформація декорацій під час дії: актори самі перетворюють елементи оформлення, видозмінюючи сценічне середовище. Цей режисерський хід зумовлений особливостями камерного простору: для більшості невеликих сценічних майданчиків неможливо задіяти звичну для великих сцен машинерію, а отже, доводиться використовувати доступні засоби. Втім, у цій ситуації ігрова акторська зміна декорацій додає спектаклю живої енергії, а маленьким глядачам – відчуття занурення в події.

Зокрема, дія першої картини розпочинається на базарі, де перетинаються шляхи героїв казки: там Аладін знайомиться із принцесою Будур, там же візир Джафар зі своєю прислужницею Іфриткою обговорюють план захоплення влади. На сцені базар переданий за допомогою великої ширми із крапом, що відмежовує задник сцени. Із-за неї з'являється Джин, коли Аладін випадково тре лампу. Освітлення концентрує увагу глядача на передньому плані, натомість глибина потопає в п'їтмі. Коли події казки переносяться до палацу, ширму прибирають, і перед глядачем постає освітлене шатро, під яким облаштовані султанські покої. На його тлі розігруються наступні мізансцени; подальші трансформації ігрової площини відбуваються лише за допомогою гри освітлення.

У цьому зв'язку варто докладніше зупинитися на технічних особливостях оформлення: в орнаментах ширм використано флуоресцентні фарби, завдяки чому частина розписів світиться в ультрафіолетовому світлі, як і деталі шатра. Зміни освітлення виділяють епізодичну метафоризовану декорацію, що прихована за звичайними статичними конструкціями, завдяки чому посилюється казкова атмосфера вистави. Як бачимо, на прикладі дитячої вистави можна з'ясувати особливості поєднання реалістичних метафоричних елементів, котрі становлять єдину гармонійну концепцію.

Для вистави «Дамський кравець» за твором Ж. Фейдо режисер-постановник Л. Лимар розробила сценографічне рішення, яке, ґрунтуючись на принципах натуралістичної ілюстрації, включає численні метафоричні деталі. Легкий водевільний настрій постановки сформував певні вимоги до сценографічного оформлення: яскраві елементи декору ширм, що розмежовують сценічний простір, манекени у строкатих сукнях, розкішні дамські костюми, – усе повинно працювати на підняття настрою, інтриганську співчутливість проблемам головного героя.

За сюжетом, головний герой – лікар Муліно – опинився у скрутній ситуації: він намагається приховати від дружини візит до коханки, прикриваючись хворобою друга Бассіне. Але «помираючий» друг раптово

приходить у гості, а за ним слідом – коханка зі своїм чоловіком. Переляканий Муліно змушений видати себе за кравця, і потім зняти у Бассіне квартиру кравчині, яка нещодавно вибралася. Отже, брехня нагромаджується одна на одну, створюючи складний, абсурдний любовний багатокутник.

Основні декорації встановлені стаціонарно, оскільки немає можливості задіяти машинерію. Їхні окремі елементи рухають актори під час дії: квартира Муліно перетворюється на квартиру кравчині, і навпаки. Ошатно вдягнені манекени постають перед глядачами, немов мовчазні свідки людських вад. Їх можна трактувати як ілюстративний матеріал, що доповнює квартиру кравчині, або як метафоризовані образи жіночої легковажності та численних любовних перемог Муліно. В деяких мізансценах вони стають повноцінними учасниками дії, вступаючи в «діалоги» з акторами.

Образно-символічне значення манекенів підкреслене постійним зверненням до тематики дамського вбрання як символу мінливості та спокуси. Взаємодія акторів із манекенами акцентує увагу на завуальованій проблематиці вистави: відсутність порозуміння між подружжями, обмани, переховування. Їхні шлюби тримаються на принциповому небажанні одного партнера бачити зради іншого. Так само, як манекени не звертають увагу на відвідувачів ательє або магазинів, так і половина персонажів не бажає бачити обману. Неабияке значення має освітлення: воно не лише демонструє зміну місця дії, а й підкреслює емоційні перепади.

Цю виставу можна розглядати в контексті натуралістично-ілюстративного середовища, у той же час варто зосередити увагу на постатях манекенів як образно-символічних, метафоричних елементів. Вони не лише доповнюють інтер'єр, а й несуть важливу змістовно-філософську функцію. Їх використання у виставі – тимчасове, проте вони задіяні саме в найпотужніших кульмінаційних мізансценах.

**Новизна дослідження** визначається розкриттям особливостей залучення елементів метафори до загалом натуралістично-ілюстративного сценографічного оформлення. Розгляд вистав київського камерного театру «Срібний острів» (для дослідження обрано три принципово різні вистави: драма, дитяча казка, комедія) сприяв з'ясуванню прийомів увведення до спектаклю знакових, символічних деталей, які посилюють емоційний фон мізансцен та вибудовують в уяві глядачів певний асоціативний ряд. Класифіковано сценографічні модулі, які можуть бути задіяні і протягом всієї вистави, і в певний момент.

**Висновки.** Розглянувши вистави театру «Срібний острів», можна стверджувати, що для камерної сцени прийом залучення метафоризації до загального натуралістично-ілюстративного рішення дає можливість подати і класичну, і сучасну драматургію актуально й цікаво для сучасного глядача.

При цьому потрібно створити характерні візуальні образи, які відразу сформулюють потрібний асоціативний ряд. У цьому зв'язку варто процитувати знаменитого художника-сценографа М. Френкеля: «Вирішити спектакль, звісно ж, завжди слід по-своєму, по-новому. Сучасно. Так, щоб проблеми, викриті автором п'єси, схвилювали сьгоднішнього глядача, змусили його задуматися над реальністю, змусили до прагнення покращити світ. Оновлений актуальним звучанням зміст класики або своєрідне прочитання сучасної п'єси будуть пов'язані з новою, оригінальною формою вистави» (1980, с. 7).

Сучасні театральні та шоу-постановки складають потужний пласт новітньої культури, яка потребує серйозного мистецтвознавчого дослідження. Звернення до тематики сценографії, зокрема її сучасних візуально-виражальних засобів, становить важливу тему для теоретичних праць. Теоретичною базою для ґрунтовних висновків стосовно сучасних процесів можна вважати мистецтвознавчі та історіографічні надбання попередніх періодів, а також художню критику. Для майбутніх досліджень тема вивчення прийомів сучасного мистецтва театральної сценографії залишається однією з найбільш актуальних у царині театального мистецтва.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Триколенко С. Т. «Брати» на Срібному острові. Все про мистецтво. 2017. URL: [http://art1is.blogspot.com/p/blog-page\\_21.html](http://art1is.blogspot.com/p/blog-page_21.html). (дата звернення: 08.03.2018)
2. Френкель М. Современная сценография: Некоторые вопросы теории и практики. Киев : Мистецтво, 1980. 131 с.

#### **References**

1. Trykolenko S.T. (2017). '«Brothers» on the Silver Island'. *Vse pro mystetstvo [All about art.]*, [online] Available at: <[http://art1is.blogspot.com/p/blog-page\\_21.html](http://art1is.blogspot.com/p/blog-page_21.html)> [Accessed 8 March 2018].
2. Frenkel' M. (1980). *Modern scenography: Some theory and practice issues*. Kyiv: Mystetstvo.

© Триколенко С. Т., 2018

*Стаття надійшла до редакції 24.02.2018*

## ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

UDC 792.82.071.2.

*Patsunov Valeriy,*

*<https://orcid.org/0000-0002-9757-3651>*

*Professor, Honored art worker in Ukraine*

*Kyiv National University of Culture and Science*

*Kyiv, Ukraine*

*v.patsunov@gmail.com*

### THE SYSTEM OF THEATRE “EXPERIENCES” IN THE CONTEXT OF THE THEATRICAL EDUCATION PROBLEMS

**The purpose of the article** is to rethink the concept of the theater system “experiences” in the context of the problems of educating the actor and in determining the essence of the creative process of “experiencing” at the present stage of the development of theatrical art. **Methodology of the investigation** consists of the conceptual methodological core of the study, they are a comparative, semiotic, etymological and analytical analysis of Stanislavsky’s teaching about the theater of “experience”. **Scientific novelty of work** consists in analyzing the contradictions inherent in Stanislavsky’s teaching about the theater of “experience”, in sharpening the attention to the problem of inconsistency with its modern requirements for scenic truth and in determining ways to resolve this contradiction. **Conclusions.** 1. The division of theatrical art into directions: the theater of “experience” and the theater of “representation” is an anachronism that does not correspond to either the nature of the actor’s creativity or the world of theatrical practice. 2. The dogmatism of theatrical education damages the process of educating the actor, hindering the overall development of theatrical art.

**Key words:** theater of “experience”; theater of “representation”; “system” of Stanislavsky; dogmatism of theatrical education.

*Пацунов Валерій Петрович, професор, заслужений діяч мистецтв України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Система театру «переживання» в контексті проблем театральної освіти**

**Мета дослідження** полягає в переосмисленні концепції системи театру «переживання» в контексті проблем виховання актора та у визначенні сутності творчого процесу «переживання» на сучасному етапі розвитку театру. **Методологія дослідження.** Концептуальним методологічним ядром дослідження

є компаративний, семіотичний, етимологічний та аналітичний аналіз вчення Станіславського про театр «переживання». **Новизна дослідження** полягає в аналізі протиріч, закладених у вченні Станіславського про театр «переживання», у загостренні уваги на проблемі невідповідності його сучасним вимогам до сценічної правди та у визначенні шляхів розв'язання цього протиріччя. **Висновки.** 1. Розділення театрального мистецтва на напрями: театр «переживання» і театр «удавання» є анахронізмом, що не відповідає ні природі акторської творчості, ні світовій театральній практиці. 2. Догматизм театральної освіти завдає шкоди процесу виховання актора, гальмуючи загальний процес розвитку театрального мистецтва.

**Ключові слова:** театр «переживання»; театр «удавання»; «система» Станіславського; догматизм театральної освіти.

*Пацунов Валерий Петрович, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

#### **Система театра «переживания» в контексте проблемы театрального образования**

**Цель исследования** заключается в переосмыслении концепции системы театра «переживания» в контексте проблем воспитания актера и в определении сущности творческого процесса «переживания» на современном этапе развития театрального искусства. **Методология исследования.** Концептуальным методологическим ядром исследования является компаративный, семиотический, этимологический и аналитический анализ учения Станиславского о театре «переживания». **Новизна исследования** заключается в анализе противоречий, заложенных в учении Станиславского о театре «переживания», в обострении внимания на проблеме несоответствия его современным требованиям к сценической правде и в определении путей разрешения этого противоречия. **Выводы.** 1. Разделение театрального искусства на направления: театр «переживания» и театр «представления» является анахронизмом, не соответствующим ни природе актерского творчества, ни мировой театральной практике. 2. Догматизм театрального образования наносит вред процессу воспитания актера, тормозя общий процесс развития театрального искусства.

**Ключевые слова:** театр «переживания»; театр «представления»; «система» Станиславского; догматизм театрального образования.

**The problem formulation.** For half a century of work with professional actors and a quarter of the age of theater youth, the author had to conclude that one of the main obstacles to mastering the acting profession is the misinterpretation of both the individual servants of the scene and the individual teachers of theater

youth of the classical concept of theater “experience” declared a century ago by K. Stanislavsky, which leads to inhibition of the development process as a science about the nature of acting, and the process of forming a new generation of scene artists. Therefore, at the time, the problem of rethinking the doctrine of K. Stanislavsky about the theater system is “experience”.

**Studies and publications’ analysis.** The contradictions enclosed in the concept of theater system “experience” for many years were violated in numerous publications by such figures of the scene as V. Nemirovich-Danchenko (1984), M. Chekhov (1986), B. Zakhava (1957), R. Simonov (1960) and many other theoretical practitioners and theorists. Stanislavsky’ opponents have doubted his theater “experience” concept, but the dogmatic at the theatrical pedagogical school “preserve” the great director’s doctrine, and connected his name, insisting on the indisputable theoretical positions, including those from which the author of the famous “system” has separated. Therefore, the study of ways and methods of the actor’s brining up is in urgent need of further development. **The purpose of the article** is to analyze the contradictions of the system of theater “experience” and to determine the ways of their solution.

**Presenting main material.** The apologists of the old theatrical school unconditionally believed in the thesis of Stanislavsky, set forth in his article “The Art of Exercise”, dated 1918: “...: “We can not divide at the moment of experience between themselves and the spectator. Such a condition is unusual for our nature, which also demands on the stage of a natural, real life according to the laws that it has established itself. She does not tolerate the conventions of the acting game” (1959, p. 71).

This epigram is a continuous contradiction. After all, on the stage our nature does not require “a natural, true life under the laws, by its very establishment”, which was demanded by the actor Stanislavsky, namely the game, conditional in its nature. Namely, there are two natures: human and actor and they have perfectly coexisted for over two thousand years, not only coexist, but also need each other. Remember, a person needs to play from the very first day of his birth, and he realizes this need throughout his life, not only on the stage, but also in everyday life. Subsequently, while he was working on the performance of “Othello”, Stanislavsky would change his previous opinion to the opposite one: “First of all, one must take care not to build a role only actor’s temperament. Let him come by himself, that’s fine. When it does not happen, let the tech help. Without these relaxing conditions, playing such a difficult role as Othello’s suicide” (1945, p. 228). At the end of his life, this thesis would be unfolded by the director, as we learn from B. Zahavi’ memories: “Shortly before the death of KS, on the day of his 75th birthday, I, among other comrades from Vakhtangov’s Theater, had the good fortune to talk with him. This, by the way, it was talking about Shakespeare’ tragedy. And we heard from K.S. words that made

a really stunning impression on us that time. He said: “To play such roles as Hamlet, Othello, Richard, Macbeth, from beginning to end on feeling – it’s completely impossible. On this, human power is not enough. Five minutes on feeling and three hours on high technique there is only one way you can play Shakespeare” (1957, p. 44–45).

Consequently, if the technique replaces the process of experience with the actor almost throughout the whole role, then this is a direct indication not of the theater “experience”, which devoted Stanislavsky’s life, but the theater “evasion”, with which the director ruthlessly fought. Stanislavsky’s statement crosses not only his long-standing theory of two theatrical directions: the art of “casting” and the art of “experience,” but also the main thing of his life, it is the creation of the theory and practice of the theater “experience”.

IS Stanislavsky against Stanislavsky? Is that a suicide? No, this is a wise man’s enlightenment who lived his life in doubt, struggling every day with each of his discoveries, testing it for strength, and resolutely giving up yesterday’s hobbies. This position allowed him to be “sighted” to the last breath, while in the relentless process of cognition unfathomable mystery man. However, they do not see this “iconographers” of the great director, continuing to insist primarily on the feelings of the actor, ignoring the technique of their modeling, which involves persistent control both in content and in the form of the resulting image, in the end, as a result of this living process of creation.

One of the first who opposed his teacher was an outstanding actor, director and teacher M. Chekhov. He strongly objected to the “holy of holies” of the Stanislavsky school, there was the process of “experience”: “Experiences on the stage are unreal. All feelings, all desires, all experiences of your scenic image, no matter how strong they are, they are all unreal. They should not be real ... (...) Chaliapin said: “It’s not me Susanin crying, it’s me crying, because I feel sorry for him” (1986, p. 266–267).

Several years after the death of Stanislavsky, his closest associate, co-founder of the Moscow Art Theater V. Nemirovich-Danchenko recognized the incompatibility of the term “experience” with the nature of acting: “Experience. As soon as we start talking about this sphere, we will see very quickly that the word itself does not already satisfy those concepts those are embedded in it. The “actor of experience” and the “actor of representation” do not seem to me so much antipodes, that is, opposites, as it was supposed, when Stanislavsky had just begun to introduce his pedagogical-theoretical reflections into a clear, definite channel. And what we often see on a number of practical examples, how the “actor of representation” really experiences or the “actor of experience” deftly and skillfully represents, it will lead by all means to the fact that the definition of “experience” has been replaced by something else” (1984, p. 125).



If Nemirovich-Danchenko, after Stanislavsky, cancels the “experience”, which “no longer satisfies the concepts that have been embedded in it, ”then by this he crossed the boundary on which the new vocabulary of acting art should appear. And for this a new Stanislavsky should be born. And while he was not born, we hear and see the last quarter of the twentieth century the echo of his genius in the direction of P. Brook, L. Dodin, A. Vasiliev, E. Grotowski and other representatives of the new wave, which brilliantly denied the creation of Stanislavsky’s own theaters and schools.

Student of Vakhtangov’s director R. Simonov claims: “Our theater was harmed by various interpreters and false students of the school of “experience”. They distorted the “system” so much that the actors forgot how to create images, characters, and the modern theater that follows the school of experience no longer infects or worries” (1960, p. 15) according to R. Simonov, dogmatists distorted not only the essence of the art of experience, but also the art of pretension. He calls “clear, free words” “representation”, “game” from such a scourge of viciousness, which they were covered by various pseudo-talkers of the teachings of the great Stanislavsky” [the same].

Outstanding Italian tragedian Tomaso Salvini admits: “The actor is called upon to fulfill a dual role: he does not feel very much himself; It is necessary that he make others feel, and this he will not attain without self-control” (1981, p. 59).

Vakhtangov’s pupil B. Zakhava continues the theme of the duality of the actor: “Nobody can truthfully” represent “not” experiencing, as one can truly “experience” without imagining. (...) When the live experiences of the actors leave the theater of “representation”, and from the theater of “experience” – everything related to the “representation”, that is, the skill, technique, skill, artistic calculation, both of them – both the theater of “representation” and the theater of “experience” – are deprived of what informs art of its social significance, they lose the main thing – the ability to reflect life... (...) And then it remains, in one case there is naked technology, divorced from the truth of life, in another case there is an experience devoid of artistic form, devoid of artistic form – two hypostases, two varieties of art so hated by Stanislavsky.(...) That’s why I’m for the synthesis, for the connection. That’s why I immediately and for the “Stanislavsky system” and for “presentation”. That’s why I’m for Ruben Simonov ... .. That’s why I’m for Vakhtangov. In Vakhtangov there are Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, and even Vsevolod Meyerhold” (1957, p. 45).

How do not we remember Danny Diderot here? “The actor cries with real tears, but his tears flow from the brain” (1966, p. 24).

So what, finally, is the difference between pretension and experience? Let’s remind everyone of the well-known children’s hysterics that are breaking the hearts of compassionate parents. However, after satisfying its quirk, the child immediately

silences and continues to play with dry eyes. In these cases of childhood heart attacks, world medicine has not been documented. Millions of adults have been caught for this millennium for this childhood trick. However, what category does this baby art refer to the art of “experience” or to the art of “pretension”? The conclusion is that in the theater, “the experience” the actor has to “blow out” the process of “experience”, as the child does in the above example, and in the theater, “casting”, the actor must “manipulate” the process of “eviction” (tautology is forced), as demonstrated by the play “Princess Turandot” by E. Vakhtangov. Actually, in the theater of any type, the actor must not drown in feelings, and masterly master their emotions and feelings, his sensory keyboard, as a piano keyboard piano. It is under these conditions that the creative process of creating an image can be productive and effective.

And because the laws of physiology “control panel” emotions and feelings of a person (sensory keyboard) is a nervous system, the author will allow himself to define his own definition of the concept “actor drama theater”:

**The drama theater actor is a man who owns and manages his nervous system to create a stage image and radiate it into the spectator’s space.**

If a violinist has a violin instrument, a pianist has a piano, and then the actor has his own nervous system. It is on its keyboard that he plays. Therefore, the development of the acting profession requires, first of all, mastering the art of managing own nervous system to create a scenic image. And as for “shedding it into the spectator’s space,” this epigram is the subject of author’s separate scientific work.

And finally. Whatever the doubts, some of the theoretical gains of Stanislavsky, this most prominent figure in the history of the world theater, there were not subjected to certain provisions of the theoretical achievement by these actions we fulfill his testament to the descendants to unceasingly seek and seek out the truths in the process of knowing the nature of human-man. And in the world of the collapsible process of recognition, we will have a moral enthusiasm; there is the most profound follower of Stanislavsky outstanding director G. Tovstonogov:

“Popularizers and ignorant people did not understand that the system rejected all the rules in its own way. The system does not enslave in any frame. On the contrary, it liberates his strength, opens the way to a big world. Everyone should open this system in himself or herself. System is faith to nature. Like nature, it moves, changes, lives. The system is a rebellion against dogmatism. What kind of blind man must one be to understand dogmatically?” (1966, p. 112).

**Scientific novelty of work** consists in analyzing the theoretical contradictions of Stanislavsky’s theory about the theater “experience”, in the inconsistency of this teaching with modern requirements to the stage truth and in the analysis of the dogmatism of theatrical education.

**Conclusions.** The modern school of upbringing the actor absolutely needs “restart”, liberation from dogmatism, methodological upgrading, rethinking the concept of theater system “experience”, developing innovative ways and methods of managing the actor by his nervous system to create a stage image and radiate it into the spectator’s space.

#### Бібліографічні посилання

1. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966, 147 с.
2. Захава Б. Е. За синтез театра «представления» и «переживания». Театр. 1957. № 1. С. 44–45.
3. Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера : хрестоматия. Москва : Искусство, 1984. 624 с.
4. Сальвини Т. Нѣсколько мыслей о сценическомъ искусствѣ. Артист: театр., муз. и худож. журн. 1891. № 14. С. 58–61.
5. Симонов Р. Е. В центре – актер. Театр. 1960. № 4. С. 15.
6. Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло» Москва ; Ленинград : Искусство, 1945. 392 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 6. Москва : Искусство, 1959. 466 с.
8. Товстоногов Г. А. О профессии режисера. Москва : ВТО, 1966. 360 с.
9. Чехов М. А. Литературное наследие : в 2 т. Т. 2. Москва : Искусство, 1986. 1069 с.

#### References

1. Didro, D. (1966). *Paradoxes about the actor*. Kyiv: Mystetstvo.
2. Zakhava, B.E. (1957). For synthesis of theater “representations” and “experiences”. *Teatr [Theatre]*, no. 1, pp. 44–45.
3. Nemyrovych-Danchenko, V. (1984). *About creativity of the actor. Hermitage*. Moscow: Yskusstvo.
4. Salvini, T. (1891). A few thoughts about the theatrical art. *Artist: Teatralnyi, muzykalnyi i khudozhestvennyi zhurnal [Theatrical, musical and fiction magazine]*, no. 14, pp. 58–61
5. Symonov, R.E. (1960). In the center – the actor. *Teatr [Theatre]*, no. 4, pp. 15
6. Stanislavskiy, K.S. (1945). *The director’s plan for “Othello”*. Moscow–Leningrad: Iskusstvo.
7. Stanislavskiy, K.S. (1959). *Collected Works: in 8 vol. Vol. 6*. Moscow: Iskusstvo.
8. Tovstonogov, G.A. (1966). *About the profession of Art-directors*. Moscow: VTO.
9. Chekhov, M.A. (1986). *Literary heritage: in 2 vol. Vol. 2*. Moscow: Iskusstvo.

© Пацунов В.П. 2018

Стаття надійшла до редакції 29.03.2018

*Наукове видання*

ВІСНИК  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
**СЕРІЯ: СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО**

*Збірник наукових праць*

BULLETIN  
OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS  
**SERIES IN STAGE ART**

*Collection of scientific papers*

*Випуск 1*  
*Issue 1*

*2018*

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

*Літературний редактор – Гурбанська А. І.,*

*доктор філологічних наук, професор*

*Редагування англомовних текстів – Діброва В. А.*

*Комп'ютерна верстка – Кузнєцова А. В.*

Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК № 4776 від 09.10.2014