

**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 NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS**

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

Науковий збірник

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

Scientific collection

**ВИПУСК 2
ISSUE 2**

Засновано у 2018 році
Founded in 2018 year

Видається два рази на рік
Issued twice a year

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

УДК 792(05)

В 530

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво : наук. зб. Вип. 2 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 140 с.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 25 від 10 грудня 2018 року).*

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

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

Редакційна колегія:

Петрикас Мартінас – *головний редактор*, доктор мистецтвознавства, доцент (Литовська Республіка); **Юдова-Романова Катерина** – *заступник головного редактора*, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна); **Пацунов Валерій** – *відповідальний секретар*, заслужений діяч мистецтв України, професор (Україна); **Аль-Анезі Алі**, доктор філософії у галузі критики та літератури, доцент (Держава Кувейт); **Альмуфайл Фадель**, доктор філософії з педагогічних наук (Держава Кувейт); **Безлюбенко Сергій**, доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Україна); **Безручко Олександр**, доктор мистецтвознавства, доцент (Україна); **Біблійшвілі Володимир**, габілітований доктор у галузі мистецтвознавства, професор (Республіка Грузія); **Бузук Ростислав**, доктор мистецтвознавства, професор (Республіка Білорусь); **Владимирова Наталія**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна); **Гарачковська Оксана**, доктор філологічних наук, доцент (Україна); **Гончарова Олена**, доктор культурології, професор (Україна); **Горпенко Володимир**, доктор мистецтвознавства, професор (Україна); **Грица Софія**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна); **Деменко Борис**, доктор мистецтвознавства, професор (Україна); **Єсипенко Роман**, доктор історичних наук, професор (Україна); **Ісрафілов Ісрафіл**, габілітований доктор у галузі мистецтвознавства, професор (Азербайджанська Республіка); **Клековкін Олександр**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна); **Корнієнко Неллі**, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна); **Левченко Олена**, доктор філософських наук, старший науковий співробітник (Україна); **Лещинська (Тишейзере) Едіте**, кандидат мистецтвознавства (Латвійська Республіка); **Мазепа Тереса**, кандидат мистецтвознавства (Україна); **Патель Х.Б.**, доктор філософії в галузі педагогічних наук, професор (Республіка Індія); **Підлипська Аліна**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна); **Рой Євген**, доктор історичних наук, професор (Україна); **Романюк Людмила**, доктор психології, професор (Україна); **Слюжінскас Рімантас**, габілітований доктор у галузі мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник (Республіка Литва); **Смоляк Олег**, доктор мистецтвознавства, професор (Україна); **Смольський Річард**, доктор мистецтвознавства, професор (Республіка Білорусь); **Танчер Віктор**, доктор філософських наук, професор (Україна); **Юджін Ігор**, 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; web: artonscene.knukim.edu.ua

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

UDC 792(05)

B 530

Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art: scientific collection. Issue 2 / Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts. – Kyiv : Publishing center KNUKiM, 2018. – 140 p.

*Recommended for publication by the Academic Council
of the Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No. 25 of December 10, 2018)*

The scientific collection highlights the problems of theory, history, contemporary practice and the development prospects of stage art in Ukraine and in the world.

The publication is intended for scientists, teachers, postgraduates, as well as a wide range of experts in the stage art field.

Editorial board:

Petrikas Martinas – *editor-in-chief*, Doctor of Art History, Associate Professor (Republic of Lithuania); **Iudova-Romanova Kateryna** – *deputy editor-in-chief*, PhD in Art Studies, Associate Professor, (Ukraine); **Patsunov Valeriy** – *executive secretary*, Honored art worker in Ukraine, Professor, (Ukraine); **Al-Anezi Ali**, PhD in criticism and literature, Assistant Professor Ph.D. in Criticism and Literature, Associate Professor (Kuwait); **Almuwail Fadhel Abbas ABD Alnabi**, PhD in Philosophy in the field of Pedagogical sciences, Professor (Kuwait); **Bezkyubenko Sergey**, Doctor of Philosophy, Professor, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, (Ukraine); **Bezruchko Alexander**, Doctor of Art History, Professor, Associate Professor (Ukraine); **Bibeliishvili Vladimir**, Doctor Habilitatus in the field of Art History, Professor (Republic of Georgia); **Buzuk Rostislav**, Doctor of Art History, Professor (Republic of Belarus); **Vladimirova Natalia**, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Gharachkovska Oksana**, Doctor of Philology, Associate Professor (Ukraine); **Goncharova Olena**, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine); **Gorpenko Volodymyr**, Doctor of Art History, Professor (Ukraine); **Gritsa Sofia**, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Demenko Boris**, Doctor of Art History, Professor (Ukraine); **Yesypenko Roman**, Doctor of Historical Sciences, Professor (Ukraine); **Isfaiylov Israfil**, Doctor Habilitatus in the field of Art History, Professor (Azerbaijan Republic); **Klekovkin Alexander**, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored art worker in Ukraine (Ukraine); **Kornienko Nelli**, Doctor of Art History, Professor, Academician of the National Academy of Arts in Ukraine, Honored art worker in Ukraine (Ukraine); **Levchenko Elena**, Doctor of Philosophy, Senior Research Fellow (Ukraine); **Lesczinska (Tiszheizere) Edite**, PhD in Art Studies (Republic of Latvia); **Mazepa Teresa**, PhD in Art Studies (Ukraine); **Patel H.B.**, Ph.D. in Pedagogical Sciences, Professor (Republic of India); **Roy Eugene**, Doctor of Historical Sciences, Professor (Ukraine); **Romanyuk Lyudmyla**, Doctor of Psychology, Professor (Ukraine); **Slyuzhinskas Rimantas**, Habilitated Doctor in the field of Art History, Professor, Senior Research Fellow (Republic of Lithuania); **Smoliak Oleg**, Doctor of Art History, Professor (Ukraine); **Smolsky Richard**, Doctor of Art History, Professor (Republic of Belarus); **Tanger Victor**, Doctor of Philosophy, Professor (Ukraine); **Yudkin Igor**, Doctor of Art History, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Senior Research Fellow (Ukraine).

Editorial board address: street. E. Konovalets, 36, k. 801, Kyiv, 01133.

Kyiv National University of Culture and Arts

Publishing and Editorial Department, tel.: (+38 044) 285-88-54.

e-mail: ndi_knukim@ukr.net; iudovakateryna@gmail.com; web: artonscene.knukim.edu.ua

The founder of the Kyiv National University of Culture and Arts.

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

The Ministry of Justice of Ukraine issued a Certificate of State Registration of the Printed Media Serie KB № 23120–12960 P dated 25.01.2018

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2018

© Articles' authors, 2018

Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Сценическое искусство : науч. сб. Вып. 2 / М-во образования и науки Украины, М-во культуры Украины, Киев. нац. ун-т культуры и искусств. – Киев : Изд. центр КНУКиИ, 2018. – 140 с.

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 25 от 10 декабря 2018).*

Научный сборник освещает проблемы теории, истории, современной практики и перспектив развития сценического искусства в Украине и мире.

Издание рассчитано на научных работников, преподавателей, аспирантов, а также широкий круг специалистов в области сценического искусства.

Редакционная коллегия:

Петрикас Мартинас – *главный редактор*, доктор искусствоведения, доцент (Литовская Республика); **Юдова-Романова Екатерина** – *заместитель главного редактора*, кандидат искусствоведения, доцент (Украина); **Пацунов Валерий** – *ответственный секретарь*, заслуженный деятель искусств Украины, профессор (Украина); **Аль-Анези Али**, доктор философии в области критики и литературы, доцент (Государство Кувейт); **Альмуфайл Фадель**, доктор философии по педагогическим наукам (Государство Кувейт); **Безклубенко Сергей** доктор философских наук, профессор, почетный академик Национальной академии искусств Украины (Украина); **Безручко Александр**, доктор искусствоведения, доцент (Украина); **Бибилешвили Владимир**, хабилитованный доктор в области искусствоведения, профессор (Республика Грузия); **Бузук Ростислав**, доктор искусствоведения, профессор (Республика Беларусь); **Владимирица Наталия**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины (Украина); **Гарачковська Оксана**, доктор филологический наук, доцент (Украина); **Гончарова Елена**, доктор культурологии, профессор (Украина); **Горпенко Владимир**, доктор искусствоведения, профессор (Украина); **Грица София**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины (Украина); **Деменко Борис**, доктор искусствоведения, профессор (Украина); **Есипенко Роман**, доктор исторических наук, профессор (Украина); **Исрафилов Исрафил**, хабилитованный доктор в области искусствоведения, профессор (Азербайджанская Республика); **Клековкин Александр**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины (Украина); **Корниенко Нелли**, доктор искусствоведения, профессор, академик Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины (Украина); **Левченко Елена**, доктор философских наук, старший научный сотрудник (Украина); **Лещинская (Тшшейзере) Эдите**, кандидат искусствоведения (Латвийская Республика); **Мазепа Тереса**, кандидат искусствоведения (Украина); **Патель Х. Б.**, доктор философии в области педагогических наук, профессор (Республика Индия); **Пидлипська Алина**, кандидат искусствоведения, доцент (Украина); **Рой Евгений**, доктор исторических наук, профессор (Украина); **Романюк Людмила**, доктор психологии, профессор (Украина); **Слюжинкас Римантас**, хабилитованный доктор в области искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник (Республика Литва); **Смоляк Олег**, доктор искусствоведения, профессор (Украина); **Смольский Ричард**, доктор искусствоведения, профессор (Республика Беларусь); **Танчер Виктор**, доктор философских наук, профессор (Украина); **Юдкин Игорь**, доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, ведущий научный сотрудник (Украина).

Адрес редакционной коллегии: ул. Е. Коновальца, 36, к. 801, г. Киев, 01133.

Киевский национальный университет культуры и искусств,
издательско-редакционный отдел, тел. : (+38 044) 285-88-54.

e-mail: ndi_knukim@ukr.net; iudovakateryna@gmail.com; web: artonscene.knukim.edu.ua

Основатель Киевский национальный университет культуры и искусств.

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации Серия КВ № 23120-12960 Р от 25.01.2018

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2018

© Авторы статей, 2018

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Al-Anezi A.

Sa'ad al-Faraj's drama in the context of theatrical affairs' development in Kuwait in the second half of the twentieth century 10

Безклубенко С.Д.

Поетика як технологія 31

Деркач С.М.,

Фішер В.М.

Визначальні ознаки естрадного номера як структурної одиниці естрадного мистецтва 40

Курочкін О.В.

Гене́за традиційних образів фольклорного карнавалу як вияв національного світобачення українців 47

Сорока І.І.

Особливості тлумачення К. Станіславським поняття «ілюстрований підтекст» 63

Юдова-Романова К.В.

Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру) 72

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Неволов В.В.,

Пацунов В.П.

Українське театральне мистецтво в контексті європейських міжнародних театральних фестивалів 94

Триколенко С.Т.

Барвисті емоції на сцені «Сірого театру» 104

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Бойко Т.А.

Сценічна практика Йосипа Гірняка в контексті березільської системи виховання актора 114

Юдов М.О.,

Юдова-Романова К.В.,

Полюк Н.Т

Значення емоційного слуху й емпатії в мистецтві актора 125

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Al-Anezi A.</i> Sa'ad al-Faraj's drama in the context of theatrical affairs' development in Kuwait in the second half of the twentieth century	10
<i>Bezkyubenko S.</i> Poetics as technology	31
<i>Derkach S., Fisher V.</i> The extra ordinary range details as structural unit in establishmentart	40
<i>Kurochkin O.</i> Traditional images genesis of folklore carnival as Ukrainians national world	47
<i>Soroka I.</i> Peculiarities in the interpretation of K. Stanislavsky concept «illustrated subtext».....	63
<i>Iudova-Romanova K.</i> Ways of plastic formation of scenic space (from the history of the ukrainian theater).....	72

PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Nevolov V., Patsunov V.</i> Ukrainian theater art in the context of the European international theater festivals	94
<i>Trykolenko S.</i> Colorful emotions on stage «Gray theater»	104

THEATER PEDAGOGY

<i>Boiko T.</i> Yosyp Hirniak's stage practice in the Berezhilian system context in an actor education	114
<i>Yudov M., Iudova-Romanova K., Poliuk N.</i> The value of emotional hearing and empathy in the actor's art	125

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Аль-Анези А.

Драматургия Саад аль-Фараджа в контексте развития театрального дела в Кувейте второй половины XX века..... 10

Безклубенко С.Д.

Поэтика как технология 31

Деркач С.Н.,

Фишер В.М.

Определяющие признаки эстрадного номера как структурной единицы эстрадного искусства..... 40

Курочкин А.В.

Генезис традиционных образов фольклорного карнавала как проявление национального мировоззрения украинцев..... 47

Сорока И.И.

Особенности толкования К. Станиславским понятия «иллюстрированный подтекст» 63

Юдова-Романова Е.В.

Средства пластического оформления сценического пространства (из истории украинской театра)..... 72

ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

Неволов В.В.,

Пацунов В.П.

Украинское театральное искусство в контексте европейских международных театральных фестивалей..... 94

Триколенко С.Т.

Красочные эмоции на сцене «Серого театра» 104

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Бойко Т.А.

Сценическая практика Йосипа Гирняка в контексте березильской системы воспитания актёра..... 114

Юдов Н.А.,

Юдова-Романова Е.В.,

Полюк Н.Т.

Значение эмоционального слуха и эмпатии в искусстве актёра..... 125

**ПИТАННЯ
ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ**

**ISSUES
OF THEORY AND HISTORY**

**ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ**

UDC 792.011.4(536.8)

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153137

Al-Anezi Ali,
PhD in criticism and literature,
Assistant Professor,
Higher Institute of Dramatic Arts Criticism Division,
Kuwait City, Kuwait
E-mail: aliali2222@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5405-7027>

SA'AD AL-FARAJ'S DRAMA IN THE CONTEXT OF THEATRICAL AFFAIRS' DEVELOPMENT IN KUWAIT IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The purpose of the article is to study the activities of theaters in Kuwait in general and the interpretation of their contemporary Arabic drama on their scenes in particular against the backdrop of political events in the Middle East in the second half of the twentieth century. The author focuses on the creative work of Sa'ada al-Faraj, a famous actor, theatrical figure, playwright, and public figure in Kuwait. The researcher focuses on political circumstances that have brought about the actualization of individual topics that affect Sa'ad al-Faraj's plays, analyzes how the confrontation between Israel and the Arab world, the policies of Egyptian President Gamal Abdel Nasser influenced the speculations of the creative intelligentsia of Kuwait. Essential for the author of the article is the problem of political censorship in modern Kuwait, which caused the short-lived scenic life of a number of plays Saad al-Faraj. Much of the intelligence is devoted to the peculiarities of poetry in drama Sad al-Faraj. In the time of his creative establishment, the artist was under the significant influence of European innovative movements in the twentieth century, and this greatly influenced the artistic image of his texts. In the center of the researcher's attention is a play by Sa'ad al-Faraj «Tradition is another nature», which clearly show the receptions of the epic theater Bertolt Brecht. **The methodology of the research** is to apply political science in order to expedite the full disclosure of the public context in the activities of Kuwait theaters and the works of playwright Sa'ad al-Faraj. Introducing the work of the Kuwaiti playwright in the world context, the author relies on system-structural and comparative methods. Essential in considering a particular dramatic work was the use of theatrical-critical analysis. **The novelty of the work.** For the first time, comprehensively and using political methodology and drawing on an art-study analysis, the activities of theaters in Kuwait in the second half of the twentieth century have been explored. The scientific circle introduces important information about the creative work of Sa'ad al-Faraj, which is carried out an art-study analysis of his play «Tradition is another nature». **Conclusions.** Summarizing the above mentioned in Kuwait, all the major theatres were under the supervision of the governmental censor, which, according to al-Faraj, found it desirable to use the theatre only to disseminate culture 'by presenting random and irrelevant examples from the repertoire of world theatre'.

Key words: arabic drama; muslim worlds; Kuwaiti independence; political circumstances.

Relevance of research topic. The name of the Kuwaiti dramatist Saad al-Faraj is virtually unknown to Western readers and theatregoers despite his reputation among his own people; none of his works has been translated into English. It must also be admitted that even in the Arab world al-Faraj's fame rests not so much on his plays as on his well-documented acting career and struggle with censorship.¹ This contradiction is attributable to two factors: as the scholar Ali al Souleman points out,² theatre in the Arab world and elsewhere has lost its dominance as an art form as film, television and computers have gained in status; and surprisingly little attention is devoted to theatre studies by Arab academics. Thus al-Faraj the dramatist has been eclipsed by al-Faraj the celebrity. Given this situation, it is not surprising that al-Faraj's fame has not spread beyond the Arab world. Moreover, it is not only Arabic drama that has failed to penetrate the West; even though the complex politics of the Middle East have become a matter of universal concern after the events of 11 September 2001, the literature of the Arabs has received scant attention outside the Arab and Muslim worlds – the two great exceptions being the collection of tales known as the Thousand and One Nights, and the Holy Quran, Islam's sacred text and the Arabs' cultural yardstick. As M. M. Badawi has noted, this neglect is particularly true of modern practitioners: 'Despite the fact that the Nobel Prize for literature was awarded to the Egyptian novelist Naguib Mahfouz in 1988, modern Arabic literature is hardly known outside a narrow circle of academic specialists'.³

The Arabic word for literature is *adab* (literally, manners) and more or less covers the field denoted by the European term 'belles-letters', though including biography and travel writing. Modern Arabic literature to have begun with Napoleon's invasion of Egypt in 1798, which disrupted «the inward-looking and exhausted complacency into which Arab culture had fallen during the decline of the Ottoman Empire»,⁴ and which paved the way for future developments. Although much is known about early and medieval Arabic literature there is a surprising dearth of information about the pre-modern period (thirteenth to eighteenth century) which makes it difficult to assess the nature of the changes which took place in the nineteenth. The period between the end of the Middle Ages and 1800, which produced hardly any Arabic literature of distinction, is known as the *Asr al-Inhithat* (The Age of Depression)⁵ Nevertheless it is clear the modernisation was marked by both the encounter with the West and by a revival of the heritage of the past, and that drama was particularly slow to develop.⁶ The two aspects of modernisation can be seen in the work of most Arab dramatists and are present, in varying degrees, in GCC playwright's plays.

¹ Saad al-Faraj was a Kuwaiti actor and playwright who, along with his contemporary Abdul Hussain Abdul Rida dominated the Kuwaiti stage of the mid-20th century. He also wrote 21 plays throughout his career. Late in his career, he had considerable success in television roles.

² See Ali al Souleman, *From Staging the World to Staging the Self: Sa'dall ah Wann us and the Question of Theatre*, Ph.D. thesis (Oxford University, 2005), p.11.

³ M. M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (New York: Oxford University Press, 1993), p. preface.

⁴ M. M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (New York: Oxford University Press, 1993), p.1.

⁵ Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), p.76.

⁶ Roger Allen, *An Introduction To Arabic Literature* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2000), p.3

Analysis of the previous researches and publications. This problem has drawn much attention in books to understand Arabic literature and modern Arabic drama in particular, by presenting the career of Saad al-Faraj as a dramatist and analysing his most important work, i. e. *Hatha Sefoh—Custom is Another Nature* (1987). *Saad al-Faraj*. Fintas is a tranquil village in the South of Kuwait province, situated on a plateau with a commanding view of the Arabian Gulf coast. It was here that al-Faraj was born on 11 January 1938; al-Faraj's generation was the first to be able to benefit from the new educational opportunities and his parents encouraged his studies. Although al-Faraj's parents were by no means destitute, it should be remembered that they, and all the other peasants in Fintas and beyond, were living under an inherited semi-feudal system which the British Empire had done nothing to reform.

The purpose of the article is to study the activities of theaters in Kuwait in general and the interpretation of their contemporary Arabic drama on their scenes in particular against the backdrop of political events in the Middle East in the second half of the twentieth century.

The excesses of the feudal landlords who were recorded in living memory, and al-Faraj's grandfathers would apparently tell him tales of the cruelty of life.⁷ The lords of Fintas owned over 10 square kilometres of land and had ruled the district for more than two hundred years. It seems that al-Faraj himself never witnessed any such incidents, but his elders' bitter stories seem to have made an indelible impression on him.⁸ The power of the feudal dynasties would not be broken until 1961, the first year of the independence of Kuwait, which marked the first real attempt at land reform in Kuwait. al-Faraj certainly did witness how hard the life of the peasants could be, and he also witnessed the ways in which they alleviated the harshness of their existence. One of these was the evening meeting, at which the farmers would enact impromptu dramas full of black humour and striking characters, which commented on the difficulties of their lives and their daily concerns.

Thus Al-Faraj's childhood was spent not only in academic study but, perhaps more importantly, in the study of his own people. He later spoke of the purity of the peasants' community, far removed from the contamination of modern civilisation and its materialistic complexities: 'The distinctive thing is how those people lived, helping each other in the face of life's hardships. The richest people were the poorest because of the extent of the support and charity they offered. The rich would give the poor families crops from their fields. So there was a spirit of love and solidarity among them'.⁹ His primary school teacher recalled that even as a boy Al-Faraj was concerned with the plight of the people of his village. He remarked that he was 'a serious nationalist and brighter than the other children of his age'.¹⁰ As well as attending the evening meetings, Al-Faraj and his young friends would sit among his elders as they discussed their affairs, and he also began to acquire a little knowledge of his heritage. Guests of his parents would tell the children stories, sometimes from the folk tradition; religious men would discourse on the Quran; and there might be readings from the *Al-Zeir Abu layla almuhahlil Adi ibn Rabia'*, the pre-Islamic epic

⁷ Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

of heroism and valiant deeds. These early experiences were to bear fruit in his work, particularly in his incorporation of folk elements into the plays of his middle period. However, once he had distanced himself from his home village and experienced life in London (1969-1970) and Los Angeles (1972-1974),¹¹ his attitudes to the world of the commoners and lower class became problematic. In 1969, having gained his Baccalaureate, he decided to pursue his studies in the virtual capital of Europe. Al-Faraj chose to study in London, but as yet he had his own intention of becoming a dramatist; he travelled to England capital and took up a scholarship in media.

It was during his stay in England, however, that he became increasingly interested in serious theatre, devouring works by European and American playwrights, including the Existentialists and practitioners of the 'Theatre of the Absurd'; he was also drawn to read critical literature on the theatre. It was at this time that Al-Faraj became a reader of *Al-Adab*, the most influential Arab literary journal, which translated and published works by Camus and Sartre. In the late 1960s, the magazine had a great impact on Al-Faraj's approach to theatre, and the influence of modern theatre is apparent in some of his early plays.¹² It should also be noted that, however, the case of Al-Faraj and other Arab 'Twentieth-century playwrights' is a complex one, and although Al-Faraj was influenced by Twentieth-century theatre and that his work contains Expressionist and Symbolist elements. . The Syrian critic and novelist Nadim Mualla (1948–2014), who spent most of his adult life in Syria, remarked, is surely right to adopt a simpler view of these works: 'Though often said to have been influenced by Twentieth-century theatre, his works are focussed on the «social condition» of the individual, rather than the issues of the 'self' that mark modern literature'.¹³

After gaining his degree in 1974, Al-Faraj moved to Kuwait, where he served in the Ministry of information and became head of the drama division of Kuwait TV. He had begun while a student in London and Los Angeles to write plays somewhat on the model of Berthold Brecht's 'political theatre', and he continued to do so in Kuwait. In his homeland, al-Faraj pursued his study of theatre, broadening his reading and acquainting himself with various schools.¹⁴ Of particular interest is his interview with Kuwait TV, He was asked to advise Arab dramatists on creating an Arab theatre in the absence of a strong indigenous modern tradition, al-Faraj, replied that the attack on the abuse of authority could be based on the implied criticism of the class conflict system found in the folkloric tradition. He suggested it would be a mistake to attempt to create theatre on the Arab models, which were inflexible and stifled spontaneity. Kuwaiti dramatists should therefore seek to make a fresh start, inspired by a modern collective enthusiasm.¹⁵

Years of study was to bear fruit in the following years; but Al-Faraj's theatre were suddenly and rudely interrupted by the catastrophe of the Six-Day War of June 1967, and the Ramadan War of October 1973. The two wars were for him, as for most Arabs, a profound shock. It was 'a turning point in every respect, a disaster that

¹¹ Saad al-Faraj studied media in London, and theatre studies in Los Angeles.

¹² See al-Faraj's play, *Kuwait in 2000*.

¹³ Unpublished interview with the Syrian critic Dr. Nadim Mu'ala in 12-4-2013.

¹⁴ Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016

¹⁵ Ibid.

destroyed established ways of thinking, especially ideas about the theatre. The wars had a clear impact on the public in general, and on educated men in particular, as to their beliefs, behaviour and thinking [...] only when the storm subsided was reason able to contemplate the disaster'.¹⁶ As for al-Faraj himself, the memory of the shock was still vivid even as he approached his declining years. In an interview made by his friend and collaborator Ali al-'Awadi, he recalled:

My ideology is Nasserist. When Nasser acknowledged the 1967 defeat and we knew for certain it was true, I felt that this was the end. Everything connecting me to life, to being itself, had collapsed.¹⁷

Highlighting the topicality of the research. There is a great importance of the fact that the catastrophes of the late sixties marked a turning-point in Al-Faraj's life and work, and led to the writing of *Hat al-Tair Tar al-Tair* (1971), which as well as being written expressly for the stage by his comrade Abdul Amir al-Turki and al-Faraj as the leading character, was the first overtly 'political' play about class conflict, and the first notable success, to be vetoed while performing. It will be useful here to provide a brief account of the developments that had led to the defeat. As a child Al-Faraj had imbibed tales of colonial misrule and the cruelty of feudal landlords in Arab World, as a young adults al-Turki and al-Faraj had witnessed the founding and dissolution of the UAR, and like all Arabs they were dismayed by the continuing existence and growing strength of Israel. It seems right, therefore, to give some account of the world he had grown up in.

The main material presentation. The last two major attempts of Britain and France, the two former colonial powers, to reassert their position in Arab countries were the Suez crisis of 1956 and the Algerian war (the 'War of a Million Martyrs') of 1954-62. British withdrawal from Palestine had led to the creation of the State of Israel, a major defeat for the Arabs. Arab societies were in the process of rapid change, and the dominant idea of the 1940s and 1950s was that of a nationalism not of individual countries but of the Arab peoples as a whole. This idea was embodied for a time in the personality of Nasser, the ruler of Egypt, whose major achievements, such as the nationalisation of the Suez Canal in 1956 and the establishment of the United Arab Republic between Egypt and Syria (1958-61), were seen as triumphs in the Arab world and led to significant changes in local and international alignments.¹⁸ The defeat of Egypt, Syria and Jordan at the hands of Israel in 1967, however, halted the advance of Arab nationalism and opened a period of disunity and increasing dependency on one or another of the superpowers, with the USA in the ascendant.¹⁹

¹⁶ Al-Tahir Ahmid, *The War of June 1967*, Issue 30 (Cairo: Al-Ahram Centre for Translation and Publishing, 1997), p.88.

¹⁷ Ali Husain al-Awadi, 'Interview with Saad al-Faraj', *al-Taleea* News Paper, 8-7-2015, <http://altaleea.com/?p=13344> seen on 10/10/2017.

¹⁸ Roger Allen, *An Introduction to Arabic Literature* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2000), p.49.

¹⁹ Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples* (London: Faber and Faber, 2002), p.351.

Al-Faraj placed a high value on Arab unity, and like many Arabs in general and Kuwaitis in particular, he welcomed the establishment of any Arab unity. Yet, Nasser's attempt to rule UAR antagonised the Arabs, however, and the UAR was dissolved in 1961 after a military coup. Al-Faraj detested the Arab authoritarian regimes and all its successors without exception. He attacked the Arab dictatorships in play after play, sometimes managing to avoid the censors. He appears never to have been in personal danger for a variety of reasons, but a number of his plays with al-Turki were banned, mostly because of their political stance. The real beneficiary of the triumph of nationalism, however, was not the Arab peoples, but the state – those who controlled the government and those in the military and civil service through whom its power was exercised. The most spectacular example of state intervention, however, was given not by industry but by reform of the system of landownership. This had the greatest political and social importance, because most of the population of the Arab countries still lived in the countryside and also because almost everywhere the large landowners formed the most powerful class, possessing the most influence over the government and the most capital. As for oil, Al-Faraj was always concerned that oil wealth was not used to benefit the people or as a weapon against the Arab nation's enemies. His attitude to the oil-rich state is expressed (somewhat obscurely, it must be admitted) in the extraordinary imagery of the central scenes of *Kuwait Sanat 2000* (1965) and *Madarib Bani Naft* (1990) where the male characters grow a corrupted mentality. Everywhere cities grew, especially Hawally and Nugra in Kuwait, which was swollen by Palestinian refugees (from 30,000 in 1948 to 250,000 in 1960). Many other Palestinians ended up in camps or slums elsewhere in Jordan, and in Syria and in Lebanon. The camps on the outskirts of Beirut, Damascus and Amman became virtual quarters of those cities.²⁰

In most Arab cities there was a great gulf between rich and poor, particularly the destitute people who migrated from the countryside in search of a meagre living. The plight of such people is dramatized for example through the character of Khaddour in Saad Allah Wannou (1941–1996) masterpiece *The Tragedy of the Poor Seller of Molasses* (1964). This gap became wider than ever, giving rise to popular movements and mass demonstrations in which students and workers figured prominently. 'With the failure of the social democratic experiment the populace looked for salvation either to the extreme Right (Muslim Brotherhood) or the extreme Left (Marxism)'.²¹ Islam remained a powerful force, and there were modernist attempts to reform the faith that were influential among the educated elite and reflected the discontent many Arabs felt with themselves and their world. Perhaps the writer 'who best expressed the problems and hopes of his generation'²² was Taha Hussein (1889–1973), a blind scholar, historian, novelist and critic, who was committed to the cause of social justice. Hussein is unquestionably one of the most significant intellectual and moral figures of the twentieth century in the Arab world, and was a great influence on al-

²⁰ Ibid., p.386.

²¹ M. M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (New York: Oxford University Press, 1993), p.15.

²² Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples* (London: Faber and Faber, 2002), p.341.

Faraj in his later years.²³ With the rise of the Islamists in the Middle East, Hussein has become the object of attack by conservative religious thinkers.²⁴ Al-Faraj himself, was a committed secularist, who never refrained from attacking Islamist themselves, reserving his scorn for narrow-minded or power-hungry clerics, who appear in abundance in his dramatic work and are heavily criticised in his writings.

Leftist politics took two main forms: on the one hand, the *al-Qawmien al-Arab* (Arab Nationalists) Movement, which had been founded in Lebanon, and which in the mid-1950s amalgamated with a more explicitly socialist party, and, on the other, Nasserism in Egypt. *al-Qawmien al-Arab* was at first an ideological force only, pursuing intellectual debates about the national identity of the Kuwaitis and their relations with other Arabic-speaking communities; by mid-sixties the movement was almost in full control of Kuwaiti Parliament. Ideologically, it was committed to socialism and secularism, but initially not Marxism. Its Arab nationalist approach meant an uncompromising hostility to Western imperialism in general, and Israel in particular, as the movement took a lead in the formation of anti-Zionist doctrine.²⁵ The movement path was on support of the Soviet model, with an emphasis on official ideology and a growing personality cult centred on the leader, whose power was consolidated by the orchestration of praise from the official media.²⁶

Al-Faraj, as we have noted, detested the Arab one-party states, and its leadership and attacked it vigorously if not always directly in plays such as *Member of Parliament* (1985), *It's Time* (1984), and *Home Protector* (1985). Al-Faraj's criticism, of course, was not limited to the Arab regimes but was directed at all dictatorships. The state's orchestration of the media is satirised in *Home Protector*, while the sacrosanct person of the ruler is ridiculed in *The Minister's Wife* (1979). Nasserism essentially appealed to Arab nationalism and unity. It was a form of 'Arab socialism' whose top-down initiatives involved the public ownership of key sectors including banks and the encouragement of equality of opportunity. Although accused by the Muslim Brothers of implementing secular policies with a veneer of Islam, and by Marxists of an 'unscientific' analysis of social relations, Nasserism had a great influence on the morale of Arabs outside Egypt, partly through the skilful use of press and radio; 'The Voice of the Arabs' was by far the most influential in the Arab world. Until 1967, public life in the Arab countries continued to be dominated by this idea of a socialist, neutralist form of Arab nationalism with Nasser as its leader and symbol. There were ominous signs, however, that Nasserism's claims and pretensions could not be sustain Nasser's leadership had been called into question by the failure of the UAR, and there were clear limits to the common interests of the Arab states.

²³ Al-Faraj had read Hussein as a schoolboy, but it was not until much later that he came to fully appreciate the Egyptian thinker's work. Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016

²⁴ John L. Esposito, *The Oxford Encyclopaedia of the Modern Islamic World* (New York: Oxford University Press, 1995) p.148.

²⁵ See Yezid Sayigh *Reconstructing the Paradox: The Arab Nationalist Movement, Armed Struggle, and Palestine, 1951-1966* Middle East Journal Vol. 45, No. 4 (Autumn, 1991), pp.608-629.

²⁶ Roger Owen, *State Power and Politics in the Making of the Modern Middle East* (London: Routledge, 1992), p.265.

Other developments disturbed al-Faraj: the Arab unity evident in the support given to Egypt and Syria collapsed almost immediately and the Arab states grew militarily weaker and became disunited, particularly with regard to the Arab-Israeli problem. The gap between rich and poor was growing, and increasing oil wealth led to dependence on external investment. The power and influence of the USA in the region increased, and the *infītah* opened Arab economies to the West, led to a consumer boom and encouraged the rapid development of the private sector.²⁷ Al-Faraj later satirised these developments in his late play *On Haman, O Pharaoh* (1978). Al-Faraj became depressed, and *Custom is Another Nature* is a work born of despair. Before Al-Faraj completed the play, President Sadat of Egypt visited Menachem Begin in Israel with a view to opening direct negotiations for peace. The betrayal was too much for Arab World. After this crisis, Al-Faraj seems to have decided that, for the foreseeable future, he would have to abandon his calling as a dramatist. His career as a dramatist seemed to be over, and he withdrew into a silence that was to last for more than half a decade. The mood in Arab World was further darkened by the shock of the Israeli invasion of Lebanon and seizure of Beirut in 1982, events which were to give rise to *Member of Parliament*. His silence throughout the mid-80s was part of a process of re-reading and contemplating history and of coming to terms with the defeats he and his generation of dramatists had suffered.²⁸

As the decade progressed, al-Faraj began to entertain the hope that he might find it possible to return to drama, as he reflected on what he had achieved and failed to achieve. It was necessary to revise his opinions, to reconsider his earlier responses to events and to discard his broken dreams. When he returned to writing drama he attempted – without abandoning history or politics – to free himself from his earlier illusions and turned away from larger political questions to deal with personal courage, integrity and responsibility. For the first time he gave himself a relative freedom to liberate himself from the duty to write only about issues of national or international importance. He turned instead to creating a theatre that explored more intimately the relationship between the individual and society. Abandoning the grand narrative of modernisation and focusing on the personal and private, Al-faraj brought the individual character to centre stage.²⁹ Though still an Arab Nationalist, he came to see that his consciously held programme of writing in the service of a political reforms that had proved a vain dream had constrained his potential as a dramatist. Moreover, the focus on collective action had made him neglect the struggles and sufferings of individuals, which he had considered unworthy of serious attention.

In the last phase of his writing career he produced one play, that was stopped at the seventh night by censorship. *Custom is Another Nature* focuses on socio-political corruption. This play is a transitional work, looking back in some respects to the plays of the 1960s and 1970s, and forward in others to the plays of the mid-1980s. The prospect of growing old impelled him to create a work that challenged convention and taboos in ways unprecedented in his writing. In the play, al-Faraj discovered and gave

²⁷Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples* (London: Faber and Faber, 2002), pp.422-3, 426, 436.

²⁸ Unpublished interview with the Kuwaiti critic Dr. Khalid Ramadan in 12-4-2015.

²⁹ Ibid.

expression to an extraordinary freedom from constraints, in which the treatment of clergymen credibility remains profoundly shocking to many Arabs; even today performances are heavily censored.

Al-Faraj's experiments with form were no less adventurous: in *Custom is Another Nature* he employs a complex structure of intersecting voices and narratives, creating a polyphony of different discourses.³⁰ The play is based on the suffering of Kuwait on the hands of Islamic forces in the 50's era, using this event to comment on the Islamist growing power in the 80's. It is critical of the extremist scholars, and offers qualified praise to the moderate clerics, who fought and died as martyrs.

The contradictions in the characters and the tensions in their motivations are the substance of the drama and are intended to prompt critical thought in the audience, which is presented with the argument that individuals take no less responsibility in the making of history than nations and governments.³¹ *Custom is Another Nature* themes are very varied, ranging from savage satire on global capital and the consumer culture to meditations on family history, memory and the relativity of truth. The Kuwaiti critic and playwright Khalid Ramadan (1950 –), who spent most of his adult life in Kuwaiti theatres, notes, this work is politically and humanly richer and more significant than anything he had written before.³² Anti-corruption is a constant theme in this play. In this work Al-Faraj, eschewing all religious or philosophical comfort, confronts his own disappointment in its naked reality.

Censorship plagued the dramatists since the 1960s, and continuous to restrict freedom of expression; indeed, modern Arabic and Arabian Peninsula drama cannot be understood without an understanding of the power of the censor. In the early part of GCC playwrights' career censorship was imposed by governments for political rather than religious reasons, but, as Mostyn notes; «Throughout the Arab world the secular nationalism and Marxism of the 1960s and 70s have given way to Islamic fundamentalism».³³ This force has had a powerful impact on every aspect of life in the Arab world, drama included. Mostyn further remarks that the 1980s and 90s witnessed a dramatic growth in the influence of political Islam, which has at times become the equivalent of a shadow government, or even the actual government, as in Arab world.³⁴ In the later part of their career GCC playwrights became deeply concerned by this trend, seeing it as inimical to their most cherished principles. Their championing of the thought of secularists such as Taha Hussein should be understood in this context. They were right to be concerned: even today their works are unavailable in so many GCC countries, some cannot be performed without cuts. Nevertheless, political censorship continued.³⁵

According to al-Faraj, *Custom is Another Nature*, came at a time, when drama was predominantly a «..mouthpiece [of the people]».³⁶ The extraordinary challenge

³⁰ Unpublished interview with the Syrian critic Dr. Nadim Mua'ala in 12-4-2013.

³¹ Unpublished interview with the Kuwaiti critic Dr. Khalid Ramadan in 22-4-2015.

³² Ibid.

³³ Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), p.125.

³⁴ Ibid., p.126.

³⁵ See Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), p.40.

³⁶ From an interview conducted by *al-Hurra* TV channel. Seen on 6 June 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qHnzL06DVmM>.

posed by the play and the debate it immediately engendered alarmed the government. In late 1987, after a few performances the authorities not only banned the play, but the Ministry of information also withdrew the script from sale, thus preventing its printing as well as any further performances. They saw the play as an outrageous instigation, and were not persuaded to reconsider even when he was awarded a prize for committed drama by the Kuwaiti people.

Custom is Another Nature was never reprinted even for academic usage, and never produced ever since, «to avoid censorship».³⁷ According to a newspaper report, «The play was very well received in Kuwait [back then], and was shown there for a number of nights».³⁸ In Kuwait, this success caught the attention of a number of critics and directors, who requested that the censor lift the ban and permit the play to be performed at The Second Festival of Theatre Arts, to be held the same year.³⁹ The authority concerned had already decided to lift the ban on similar works, but quickly went back on its decision after few a days without giving any reason or justification; Khalid Ramadan has commented that «the censors' decisions were often capricious and difficult to fathom».⁴⁰ Mostyn notes that the Arab governments censors had wide-ranging powers granted them by the 1963 State of Emergency Law; these included censorship of «all means of communication, propaganda and publicity before issue; also their seizure, confiscation and suspicion and the closure of the places in which they are printed».⁴¹ So *Custom is Another Nature* and many other similar plays, were a problematic case for the authorities from its earliest days.

In *Custom is Another Nature* to al-Faraj makes it clear that in order to maintain their power, the regimes must tighten their grip on every significant kind of culture, including theatre, and ensure that their propaganda is disseminated as widely as possible. To do this, they made use of theatrical censorship both directly, by banning plays, as the Syrian Ministry of Culture did – for example – with *Evening Party*, by Saad Allah Wannous in 1968, and indirectly by encouraging productions such as those presented by the Egyptian National Theatre. Sometimes Arab regimes took more extreme measures than those applied to al-Faraj. We have noted that the Syrian poet Ali Ahmid Said (1903–) also known by the pen name Adonis or Adunis, was imprisoned in 1956; and in Iraq, and in Egypt, for instance, a playwright, an actor, or even a singer might be persecuted by the security authorities through the fabrication of false evidence and jailed.⁴² The Egyptian secret police used this tactic against playwrights and intellectuals opposing Nasser's rule (1954–1970), on the ground that they were guilty of undermining the 1952 July revolution which had overthrown King Farouq. The eminent journalist Mustafa Amin (1914–1997) was imprisoned in the mid-1960 and tortured by Nasser's jailers for his opposition to the regime. The charge was that he had been spying for the USA. He was released by President Sadat in 1974. Whether direct or indirect, the effect of censorship was to create the anger and grief reflected in Arab's and GCC theatre, and to cause people to reject the state's

³⁷ Ibid.

³⁸ Unpublished interview with the Egyptian critic Mohamad Hassan 20/1/2010.

³⁹ See *Al-sharq al-Awsat* Newspaper, 27 June 2003, p.31.

⁴⁰ Unpublished interview with the Egyptian critic Mohamad Hassan 20/1/2010.

⁴¹ Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), p.159.

⁴² See Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), p.32.

‘ready-made’ awareness and the dominance of the single view in those countries where the ‘tongues of millions of people are cut off’.

al-Faraj had prepared his actors for the performances of the 6th night, and the dress rehearsal took place a couple of days before the first nights, when the Ministry of Information officials arrived. According to al-Faraj, «In 1987, the rehearsals were going very well. Some officials came, and when we had finished, they said to us ‘This play is inappropriate’ and told him he would not be allowed to continue presenting it the following evenings. They haven’t summoned him later on for any interrogations although they treated him gently. [...] I think the play was banned because of its similarities with the socio-political situation [in the region] back then. al-Faraj was cultured man, and so his plays usually contain a shrewd and perceptive reading of the political situation».⁴³ Curiously, censors had already after Kuwait liberation in 1991, removed the ban on *Custom is Another Nature*; according to al-Faraj, no performances were given ever since. Kuwaiti critic Khalid Ramadan commented, «Censorship in Arab World is unpredictable. You can’t say for sure why they released this play and banned that one!»⁴⁴ However, it is probable that censors considered these plays banned before 1990 were directed against the old issues and thus could be released for performance, while those written after 1991 could be interpreted as alluding to current situation and therefore should be banned.⁴⁵ But even after 1991 al-Faraj did not present *Custom is Another Nature* in Kuwait. We do not know why, but it is possible that what the critic Nadim Mua’ala had called the «great achievement»⁴⁶ of the 1991 war against Iraq created a political atmosphere in Kuwait and other GCC countries that made it ‘inappropriate’ to attack the local affairs. Moreover, the public’s reaction would not have been sympathetic; those leaders had, after all, won what the overwhelming majority of GCC peoples considered a historical victory. In any event, as Mua’ala comments, the 1991 war restored GCC self-confidence, «which [had been] lost after the catastrophe of 1990».⁴⁷ Whether or not this was an important factor in al-Faraj thinking, apart from the 1987 production the play remained unperformed in Kuwait.⁴⁸

The censorship is a universal phenomenon, and in this sense al-Faraj is right to claim that the play applies to all class societies. It is not necessarily true, however, that all class societies must rely on ever more terror and repression. Bourgeois democracies have other means of ensuring stability and compliance. Boal remarks in this connection:

[...] the ruling classes pretend kindness and become reformist [...] in the belief that a social being will be less revolutionary to the extent that he is less hungry. And this mechanism works. It is not for any other reason that the working classes in capitalist countries show so little revolutionary spirit, and rather prove to be

⁴³ Ali Husain al-Awadi, ‘Interview with Saad al-Faraj’, *al-Taleea* News Paper, 8-7-2015, <http://altaleea.com/?p=13344> seen on 10/10/2017.

⁴⁴ Unpublished interview with the Syrian critic Dr. Nadim Mua’ala in 12-4-2013.

⁴⁵ See same idea at Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), p.84.

⁴⁶ Unpublished interview with the Syrian critic Dr. Nadim Mua’ala in 12-4-2013.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ The performance was never recorded and no copy placed in the archives of the Kuwaiti Television. It is not generally available and cannot be obtained even by applying to the authorities

reactionary, like the majority of the proletariat in the United States. They are social beings with refrigerators, cars and houses [...].⁴⁹

As in al-Faraj case, in 1992 the Syrian left-wing playwright Wannous was interviewed by the American journalist Judith Miller. He told her that Syrian officials tolerated some of his more critical work because it enabled them to show the West that Syrians enjoyed freedom of expression. «My very existence is propaganda»,⁵⁰ he explained. He pointed out that the Syrian censors had banned his prominent play, *The Rape*, and that *al-Thawra* and *Al-Baath* newspapers had been barred from publishing his name; like Israel, he was «an abstraction». The regime's displeasure had been aroused by the play's final scene, in which Wannous bring himself to create a sympathetic Jew who believed in Israel's right to exist.

Al-Faraj began to write *Custom is Another Nature* at the last days of Iran-Iraq War in 1987; Kuwait initially stayed neutral and also tried mediating between Iran and Iraq, yet in 1987, Kuwait (whose tankers were being attacked by the Iranians) asked the US to intervene. Al-Faraj evidently concluded that the situation required that those who had the courage and determination should speak out against the communities that had failed internally and internationally. Like his prophetic character in his earlier play *Kuwait in 2000*, al-Faraj did not shrink from speaking what he believed to be the truth about the troubled reality in Arab world, and its causes, but to do so in a new way. *Custom is Another Nature* deals with that bitter reality in a way that was unprecedented in the theatre of Kuwait; Al-Faraj's method is now one of direct attack and loud denunciation of the totalitarian regimes, condemning their dictatorial methods and monopoly of power.

The catastrophic impact of the of Iran-Iraq War caused al-Faraj to change his approach to playwriting. In 2017, at a time when he had abandoned writing for the theatre, he explained the nature of that change to the Kuwaiti critic Ali al-Anezi. Now, more than 25 years later, unsure of the future of Arabic drama, his words were bitter:

When I started writing *Custom is Another Nature*, I wanted to convey the meaninglessness of writing and the emptiness of words. What is the use of words when deeds are what we need in order to cleanse us of words' rotteness and falsehood, of their stench spreading in the scorching heat of the Wars? What is the use of words if they do not match our deeds?⁵¹

Al-Faraj deplored the condition of his nation and strove to find a solution. He was to find it, at least for a time, in the committed theatre. Al-Faraj later said:

After the first Gulf War, the battle to create a relationship between theatre and politics was a pressing issue. It was clear that the theatre, like the Arab people, was

⁴⁹ Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, translated by Charles A., Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer (London: Pluto Press, 2000), p.97. For a description of the operation of this mechanism in Saudi Arabia see Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), pp.40-41.

⁵⁰ Judith Miller, *God Has Ninety-Nine Names* (New York: Simon and Schuster, 1996), p.317. In Trevor Mostyn, *Censorship on Islamic Societies* (London: Saqi Books, 2002), p.40.

⁵¹ Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016

taken by surprise by the wars, and it had been too late in responding to the pressing issues. It seems that because of negligence and other complex cultural problems in which the ruling regimes had a hand, the theatre had not found time to tackle these questions and answer them properly; it became clear that it had been an instrument of deception or a part of a great cultural campaign of misinformation.⁵²

It seemed to al-Faraj that the wars had dealt a fatal blow to his earlier works; it had also unmasked the dreams that Arab leaders, had peddled in their public addresses. The playwright began to fashion his pen into a surgical instrument, anatomising the anaesthetised regional body, hoping that his theatre would be a catalyst in bringing about change. For al-Faraj, the Arab Wars was not simply a bitter military defeat; rather it was a natural consequence of the power monopoly and corruption that characterised the dictatorial regimes, as well as a direct reflection of the internal defeat of the ordinary citizen brought about by the moral and often physical torture he had experienced daily at the hands of such regimes. Al-Faraj had addressed the nature of this internal defeat through the character of Bu Migbil in *Custom is Another Nature*. For him, the defeat revealed the true nature of the relationship between the ruling regimes and the people, evident in the removal of the ordinary citizen from the decision-making process. It revealed also the potential importance of what he termed later 'the enlightenment of the Arab people' through a 'political theatre', that would urge them to recapture their social and political rights, stolen by the totalitarian regimes that ruled them with an iron fist. As he explained in 2017, *Custom is Another Nature* was written under the pressure of the absurd wars, in an atmosphere of depression and frustration and from a desire to bring about enlightenment. It was a matter of urgency not only to reflect the existing state of affairs but also to try to describe reality in such a way that would open other horizons and allow us to seize a better future'.⁵³

At first al-Faraj found himself unable to respond to the Arab Wars. In 1983 he vividly described his struggle with the impulse to abandon writing altogether: 'Following the wars, as a scattered Arab nationalist, I wondered, why do we write? The question was like swallowing a bundle of thorns'.⁵⁴ However, when he returned to his work in the spring of 1985 he found that the vitality of the capital's intellectual and cultural life gave him the energy to begin to write again. He determined to eschew what he now saw as equivocation and nightmarish distractions, by radically reconsidering and going beyond his early theatre. Of this new mood he later wrote, 'The wars was so bitter that it created a [new] kind of awareness'.⁵⁵ This awareness produced perhaps al-Faraj 's most famous work; these were bold statements challenging the dictatorial regimes in the Arab world in general which in that respect have had few rivals in Kuwait. He produced five plays over the next decade: *Evening Party* (1967-1968), *The King's Elephant* (1969), *The Adventure of the Slave Jabir's Head* (1970), *Soirée with Abu Khaleel al-Qabani* (1972) and, after a gap of five years,

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ali Husain al-Awadi, 'Interview with Saad al-Faraj', *al-Taleea* News Paper, 8-7-2015, <http://altaleea.com/?p=13344> seen on 10/10/2017.

The King's the King (1977). In these works he reconsidered the relationship between theatre and politics, using the theatre as an instrument to unmask corruption and as a mirror to reflect the real situation in the Arab countries as he saw it. In 1970 al-Faraj wrote, 'We create a theatre because we want to change and develop the people's mentality and to deepen our collective awareness of our common historical destiny'.¹ He later argued that when 'people are given the chance to express themselves and learn how to make their voices heard, they will gradually come to possess the boldness necessary for making a true statement and thus shattering the internal power that has seized their destiny'.² Al-Faraj emphasised that after the mid-1960s he sought a theatrical form, controlled by the people rather than controlling them, which would be 'active'; that is, which would lead to a revolt against the existing reality. 'I said to myself, why don't we start from the status quo [...] why don't we work out a theatre that is suitable for us? From this came *Custom is Another Nature* [...]'.³ He had

a conviction that culture in general and theatre in particular were being methodically marginalised by the totalitarian Arab regimes, and he believed that the role of the theatre was to serve the downtrodden members of society, especially the peasants and working class, whom al-Faraj called 'the lower-class citizens'.⁴ In other words, it should serve the transformation of society by acting as a catalyst of serious action.

At first al-Faraj found himself unable to respond to the Arab Wars. In 2017 he vividly described his struggle with the impulse to abandon writing altogether: 'Following the wars, as a scattered Arab nationalist, I wondered, why do we write? The question was like swallowing a bundle of thorns'.⁵ However, when «The vitality of the Kuwaiti's intellectual and cultural life gave me the energy to begin to write again». He determined through *Custom is Another Nature* to eschew what he now saw as equivocation and nightmarish distractions, by radically reconsidering and going beyond his early theatre. Of this new mood he later wrote, 'The wars was so bitter that it created a [new] kind of awareness'.⁷ This awareness produced perhaps al-Faraj's most famous work, i.e. *Custom is Another*. In these work he reconsidered the relationship between theatre and politics, using the theatre as an instrument to unmask corruption and as a mirror to reflect the real situation in the Arab countries as he saw it. In 2017 al-Faraj said, 'We create a theatre because we want to change and develop the people's mentality and to deepen our collective awareness of our common historical destiny'.⁸ He later argued that when 'people are given the chance to express themselves and learn how to make their voices heard, they will gradually come to possess the boldness necessary for making a true statement and thus shattering the internal power that has seized their destiny'.⁹ Al-Faraj emphasised that

¹ Ibid.

² Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016

³ Saad al-Faraj, *Custom is Another Nature*, unpublished copy of the play.

⁴ Ibid.

⁵ Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

after the mid-1980s he sought a theatrical form, controlled by the people rather than controlling them, which would be 'active'; that is, which would lead to disapprove the existing reality. 'I said to myself, why don't we start from the status quo [...] why don't we work out a theatre that is suitable for us? From this came *Custom is Another Nature*[...].'¹ He had a conviction that culture in general and theatre in particular were being methodically marginalised by the totalitarian Arab regimes, and he believed that the role of the theatre was to serve the downtrodden members of society, especially the working class and peasants, whom Al-Faraj called 'the lower-class citizens'.² In other words, it should serve the development of society by acting as a catalyst of serious steps.

Custom is Another Nature was al-Faraj's first and last work to reflect this new programme. Khalid Ramadan, remarked, 'When I saw *Custom is Another Nature*'s first performances [in Kuwait] I felt so happy in spite of the grim regional conditions of that time. I was glad because this was the first time that a GCC playwright had stood firm in that difficult time to confront the truth in all its severity and harshness'.³ The play achieved immediate fame and remains highly regarded among Kuwaiti intellectuals. No other Kuwaiti play of the late 1980s has achieved such a reputation, which is founded upon several important features. First, as Khalid Ramadan⁴ points out, the extent of al-Faraj's use of Brecht's techniques in combination makes the work a pivotal event within the context of Kuwaiti drama of the time. These techniques are the direct address to the audience and the changing of stage settings in full view of the audience by actors or theatre workers. Al-Faraj also achieves a distancing effect by placing actors among the audience. *Custom is Another Nature* was not the first Kuwaiti play to use Brechtian techniques. As Khalid Ramadan points out, in Kuwait Abdul Ameer al-Turky's *Hami al-Diar (Homes' Protector, 1985)* employed such techniques,⁵ but al-Faraj was the first Kuwaiti playwright to use them in an attempt to generate political action among the audience.⁶ Second, *Custom is Another Nature* was one of the rare Kuwaiti plays to draw a demarcation line between two periods. It discards the sensationalism and empty nationalist slogans that had predominated in the 1960s and 1970s, and attempts to anatomise the conditions prevailing in the region in order to disclose the real causes of the soar status quo. Third, and perhaps most importantly, in addition to its enlightenment purpose, it also called for a change in the function of theatre, and its role in serving society. Shortly after writing the play, al-Faraj said, 'I want a theatre that teaches and that inspires to development, challenges the audience, provokes them, pushes them to ask the question: 'why [are things as they are]?'.⁷ This naïve and unrealistic hope, partly fired by al-Faraj's experiences in Arab Wars, was doomed to fail in the very different conditions of the Arab world.

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Unpublished interview with the Kuwaiti critic Dr. Khalid Ramadan in 22-4-2015.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016.

Al-Faraj's distress at the regional conditions was different from the helpless passive sorrow felt by many; it was, as Ramadan has said, 'critical and analytical'.¹ He attempted to translate his disillusionment and anger into words through which lessons could be learned. It proved not to be an easy task. The new work would have to be very different from his previous works if it was to fulfil al-Faraj's purposes. In 2016 al-Faraj surprisingly said, in an interview with the author, that *Custom is Another Nature* was not first and foremost a theatrical work. Al-Faraj explained, 'It was a risk taken in a troubled region which had been hard hit by this historical chaos'.² Once al-Faraj had overcome his dejection he found that the surroundings had created an enthusiasm in him different from that apparent in his earlier works. He had become acutely aware of the importance of 'words' and their role in promoting and clarifying his society's political awareness. In al-Faraj's view, it was impossible after all these Arab wars to continue to indulge in experimentation for its own sake, only hinting at meanings and allowing the audience to read between the lines; rather it was necessary to destroy the ideological structure and to reconstruct it from scratch in such a way that it conformed to the time's significant events, and to the interests of the deprived people in Arab World society. What was needed was a 'different ambition', as he put it in 2016, that would enable the theatre to fulfil its social function. He explained this in his terms in his conversation with author:

In the mid-eighties, the relationship between me and 'words' began to become very clear, as if under a spotlight. Now I can understand the relationship; it involved a different ambition: to reveal the collapse of reality by means of words and to engage in a direct struggle that would change the existing state of affairs. The role of a mere witness could not be truly effective, which I intended to be.³

Al-Faraj believed that such a 'different ambition' could be made to change history, through decisive effect on the spectator. Al-Faraj's audiences, would be moved to transform themselves from passive observers of events into an 'active' party – a collectively – that would take their destiny into their own hands. al-Faraj believed that what was needed was a '[...] theatrical movement that continuously interacts with its audiences [...] A theatrical movement of this kind is capable of leading the theatre out of its labyrinth'.⁴ This transformation of the audience's consciousness was to be achieved by creating a new relationship between the audience and the actor. That relationship was founded upon the conviction that the ambiguities that had dissipated the theatre's energies had been swept away by the Arab Wars. al-Faraj's new 'awareness' was based on his certainty that a scientific analysis of conditions in the Arab world would enable the theatre to decisively intervene in history. Nadim Mua'ala has pointed out that the 'question of theatre' in the late 1960s and 1970s was not so much what the truth is, but how this truth could

¹ Unpublished interview with the Kuwaiti critic Dr. Khalid Ramadan in 22-4-2015.

² Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016

³ Ibid.

⁴ Ibid.

be brought to the stage and presented to the audience in such a way as to offer no room for doubt.¹

It should be remembered that the general situation in the region allowed the entertainment of the hope that 'change' could sweep away corruption and the corrupted. Many groupings, from the Marxists on the left to the Muslim Brotherhood on the right, believed that the despotic Arab states, weakened by the defeat, could be overthrown by the people – as long as the people were properly led and guided. Belief in the 'inevitable' collapse of the existing order was not confined to the Arab countries: Europe and the USA were also shaken previously by powerful political disturbances that seemed to some to be the heralds of profound social transformation, linked by a shared international consciousness of the need for radical reform. Street protests were occurring in Germany, where there had been a wave of student agitation against the university system; in Spain where from October 1967 to June 1968 students organised street demonstrations for freedom of the press and against the Franco regime; in Italy, where students campaigned in Rome, Pisa, Turin and Milan for reforms of the university system; in Poland, where students were in the forefront of the liberalisation movement in the period later to be known as the Prague Spring. 'A wind of freedom had swept across Europe and had taken to cosmopolitan Paris all the seeds of revolt it had gathered from different parts of the continent. And in Paris, these seeds found their most fertile ground yet'.² The 'May events' of 1967 almost brought down the French government. al-Faraj was studying in England in that turbulent era, and was apparently exhilarated by the ferment taking place in the capital of the old colonial power.

We know nothing concrete about the gestation of *Custom is Another Nature* but it seems reasonable to assume that the regional catastrophes and al-Faraj's newly kindled interest in Brecht had a direct effect on the play's final form. al-Faraj was also reacting strongly against the dominant trends in the 'official' theatre of the Arab world. In Kuwait, all the major theatres were under the supervision of the governmental censor, which, according to al-Faraj, found it desirable to use the theatre only to disseminate culture 'by presenting random and irrelevant examples from the repertoire of world theatre'.³ Al-Faraj sarcastically noted that even after the disaster of 1967 Arab theatrical productions continued to present 'entertainments [...] where the popular troupes performed their folk dances and concerts'⁴ to glorify the military governments. The repertoire of the main state theatre, The National Theatre, was controlled by the government, and it was also the place to be seen, where the aristocracy and bourgeoisie rubbed shoulders with the compliant theatre-going intelligentsia. The Syrian critic Nadim Mua'la observed in 1988 that 'the national theatre was tailored to its audience; that is, the Arab bourgeoisie'.⁵ Thus the Arab theatre attempted to be a cultural ornament, presenting examples of world theatre or panegyrics to the regime and showed nothing al-Faraj considered relevant to Arab

¹ Unpublished interview with the Syrian critic Dr. Nadim Mua'ala in 12-4-2013.

² Marc Rohan, *Paris '68: Graffiti, Posters, Newspapers & Poems of the May 1968* (Great Britain: Impact Books, 1988), p.22.

³ Unpublished interview with the Kuwaiti playwright Saad al-Faraj in 11-5-2016.

⁴ Ibid.

⁵ Unpublished interview with the Syrian critic Dr. Nadim Mua'ala in 12-4-2013.

life. Al-Faraj commented that its 'main concern [...] was to tailor its activity to the identity and needs of its audience',¹ and he decided to oppose the government-sponsored theatre, which deliberately ignored the 'third-class citizens'. Before *Custom is Another Nature*, some writers had commented critically on the political situation, although such comments were very rare, and they were concealed, similarly to those in al-Faraj's early works, under symbolism and ambiguity in order to escape the attentions of the authorities. The case of *Custom is Another Nature* is totally different, because al-Faraj was determined to confront the misdeeds and failings, and to issue a challenge to censors, no matter what the consequences.

The novelty of the work. For the first time, comprehensively and using political methodology and drawing on an art-study analysis, the activities of theatres in Kuwait in the second half of the twentieth century have been explored. The scientific circle introduces important information about the creative work of Sa'ad al-Faraj, which is carried out an art-study analysis of his play «Tradition is another nature.»

Conclusions. The catastrophe of Arab wars awake al-Faraj to the need for a new kind of drama, but he was unable to respond to the challenge of the defeat until he *Custom is Another Nature*. The political status que provided the stimulation he needed to begin work on what was to become *Custom is Another Nature*, the first of his avowedly political plays and the work which initiated his theatre of politicisation. In particular, the events of the Six-Days War were to prove hugely influential on his thinking, since they appeared to show that a country could be brought to the brink of disaster in six days, and that all political and cultural institutions could be challenged. It was during this period of ferment that al-Faraj felt moved to join a political group for the first and only time in his life. *Custom is Another Nature* marked a radical departure from his earlier concerns. In seeking to diagnose and dramatize the causes of the defeat, *Custom is Another Nature* directly attack the despotic regimes he saw as responsible for the weakness and disunity of the Arab world. Dramaturgically, the play reflects al-Faraj's newly kindled interest in the theatre of Bertolt Brecht and is dependent for its effect on the construction of a strong and direct relationship between stage and auditorium. This relationship, al-Faraj hoped, would create an interaction between actors and audience that would incite the latter to take direct political action against the region's regimes, eventually securing the return of Arab dignity to its exiled citizens. The play stresses the importance of collective action and, by implication, the unimportance of the individual in social transformation. *Custom is Another Nature* was also a cultural call to arms against the region's government-sponsored theatres and their stupefying propaganda.

Bibliography

- Al Souleman, Ali, 2005. *From Staging the World to Staging the Self: Sa'dall ah Wann us and the Question of Theatre* (Unpublished thesis). Oxford University.
Al-Awadi, Ali Husain, 2015. 'Interview with Saad al-Faraj', *al-Taleea News Paper*, 08 July 2015. [online] Available at: <<http://altaleea.com/?p=13344>> [Accessed 10 October 2017].

¹ Ibid., p.51.

- Al-Faraj, Saad, 1965. *Hatha Sefoh – Custom is Another Nature*. 1987. [Unpublished copy of the play]. Al-Shaa'bi Theatre archive.
- Al-Faraj, Saad, 1965. *Kuwait Sanat 2000 – Kuwait 2000*. [Unpublished copy of the play]. Al-Shaa'bi Theatre archive.
- Al-Faraj, Saad, 2016. *Unpublished interview with by the Author*, 11 May 2016.
- Allen, R., 2000. *An Introduction To Arabic Literature*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Alsharq al-Awsat*, 27 June 2003, p.31.
- Al-Tahir, Ahmad, 1997. *The War of June 1967*. Cairo: Al-Ahram Centre for Translation and Publishing.
- Badawi, M.M., 1993. *A Short History of Modern Arabic Literature*. New York: Oxford University Press.
- Boal, Augusto, 2000. *Theatre of the Oppressed*. Translated by Charles A., Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer. London: Pluto Press.
- Esposito, John, 1995. *The Oxford Encyclopaedia of the Modern Islamic World*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Mohamad, Hassan, 2010. *Unpublished interview with by the Author*, 20 January 2010.
- Hourani, Albert, 2002. *A History of the Arab Peoples*. London: Faber and Faber.
- Interview conducted by *al-Hurra* TV channel. Seen on 6 June 2017. [online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qHnzL06DVmM> [Accessed 10 October 2017].
- Miller, Judith, 1996. *God Has Ninety-Nine Names*. New York: Simon and Schuster.
- Mostyn, Trevor, 2002. *Censorship in Islamic Societies*. London: Sagi Books.
- Mua'ala, Nadim, 2013. *Unpublished interview with by the Author*, 12 April 2013.
- Owen, Roger, 1992. *State Power and Politics in the Making of the Modern Middle East*. London: Routledge.
- Ramadan, Khalid, 2015. *Unpublished interview with by the Author*, 22 April 2015.
- Rohan, Marc, 1988. *Paris '68: Graffiti, Posters, Newspapers & Poems of the May 1968*. Great Britain: Impact Books.
- Yezid, Sayigh, 1991. Reconstructing the Paradox: The Arab Nationalist Movement, Armed Struggle, and Palestine, 1951-1966. *Middle East Journal*, 45, 4 (Autumn, 1991), pp.608-629. [online] Available at: https://www.jstor.org/stable/4328352?seq=1#page_scan_tab_contents [Accessed 10 October 2017].

*Аль-Анезі Алі,
доктор філософії в галузі критики та літератури,
доцент, Вищий інститут драматичного мистецтва,
Ель-Кувейт, Кувейт*

ДРАМАТУРГІЯ СААД АЛЬ-ФАРАДЖА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ В КУВЕЙТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є дослідження діяльності театрів Кувейту загалом та інтерпретації на їхніх сценах сучасної арабської драматургії зокрема на тлі політичних подій на Близькому Сході в другій половині ХХ ст. Основну увагу автор зосереджує на творчому доробку Саада аль-Фараджа – відомого в Кувейті актора, театрального діяча, драматурга, громадського діяча. Дослідник фокусується на політичних обставинах, що обумовили актуалізацію окремих тем, які порушує в своїх п'єсах Саад аль-Фараджа, аналізує те, як протистояння між Ізраїлем та арабським світом, політика президента Єгипту Гамалю Абделя Насера вплинула на умовляди творчої інтелігенції Кувейту. Суттєвою для автора статті є проблема політичної цензури в сучасному Кувейті, що обумовила короткочасність сценічного життя низки п'єс Саад аль-Фараджа. Значна частина розвідки присвячена особливостям поезики драматургії Саад аль-Фараджа. У період свого творчого становлення митець перебував під значним впливом європейських новаторських течій ХХ ст., що значною мірою вплинуло на художньо-образний світ його текстів. Головну увагу дослідник зосереджує на п'єсі Саад аль-Фараджа «Традиція – інша природа», у якій виразно проступають прийоми епічного театру Бертольда Брехта. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні політології з метою якнайповнішого розкриття суспільного контексту діяльності театрів Кувейта і творчості драматурга Саад аль-Фараджа. Уводячи творчість кувейтського драматурга у світовий контекст, автор базується на системно-структурному й порівняльному методах. У розгляді конкретного драматургічного твору суттєвим було використання театральньо-критичного аналізу. **Новизна роботи.** Уперше комплексно і з використанням політологічної методології на основі мистецтвознавчого аналізу досліджено діяльність театрів у Кувейті в другій половині ХХ ст. У науковий обіг уводиться важлива інформація про творчий доробок Саад аль-Фараджа, здійснено мистецтвознавчий аналіз його п'єси «Традиція – інша природа». **Висновки.** Виявлено, що в Кувейті всі основні театри перебували під наглядом урядової цензури, яка, за спостереженнями аль-Фараджа, вважала за потрібне використовувати театр лише для поширення культури «шляхом представлення випадкових та невідповідних прикладів з репертуару світового театру».

Ключові слова: арабська драматургія; мусульманські світи; незалежність Кувейту; політичні обставини.

*Аль-Анези Али,
доктор философии в области критики и литературы,
доцент, Высший институт драматического искусства,
Эль-Кувейт, Кувейт*

ДРАМАТУРГИЯ СААД АЛЬ-ФАРАДЖА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В КУВЕЙТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Целью статьи является исследование деятельности театров Кувейта в целом и интерпретации на их сценах современной арабской драматургии в частности на фоне политических событий на Ближнем Востоке во второй половине XX в. Основное внимание автор сосредотачивает на творчестве Саада аль-Фараджа – известного в Кувейте актера, театрального деятеля, драматурга, общественного деятеля. Исследователь фокусируется на политических обстоятельствах, обусловивших актуализацию отдельных тем, которые затрагивает в своих пьесах Саад аль-Фараджа, анализирует то, как противостояние между Израилем и арабским миром, политика президента Египта Гамала Абделя Насера повлияла на умозрения творческой интеллигенции Кувейта. Существенным для автора статьи является проблема политической цензуры в современном Кувейте, обусловившей кратковременность сценической жизни ряда пьес Саад аль-Фараджа. Значительная часть разведки посвящена особенностям поэтики драматургии Саад аль-Фараджа. В период своего творческого становления художник находился под значительным влиянием европейских новаторских течений XX в. и это в значительной степени повлияло на художественно-образный мир его текстов. Главного внимания исследователь сосредотачивает на пьесе Саад аль-Фараджа «Традиция – другая природа», в которой явственно проступают приемы эпического театра Бертольда Брехта. **Методология исследования** заключается в применении политологии с целью наиболее полного раскрытия общественного контекста деятельности театров Кувейта и творчества драматурга Саад аль-Фараджа. Вводя творчество кувейтского драматурга в мировой контекст, автор базируется на системно-структурном и сравнительном методах. В рассмотрении конкретного драматургического произведения существенным было использование театрально-критического анализа. **Новизна работы.** Впервые комплексно с использованием политологической методологии на основе искусствоведческого анализа исследовано деятельность театров в Кувейте во второй половине XX в. В научный оборот вводится важная информация о творчестве Саад аль-Фараджа, осуществлено искусствоведческий анализ его пьесы «Традиция – другая природа». **Выводы.** Выявлено, что в Кувейте все основные театры находились под контролем правительственной цензуры, которая, по наблюдениям аль-Фараджа, считала нужным использовать театр только для распространения культуры «путем представления случайных и неподходящих примеров из репертуара мирового театра».

Ключевые слова: арабская драматургия; мусульманские миры; независимость Кувейта; политические обстоятельства.

УДК 7:330.111.2

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153221

*Безклубенко Сергій Данилович,
доктор філософських наук, професор,
почесний академік Національної академії
мистецтв України,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
bezklub@knukim.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8709-7129>*

ПОЕТИКА ЯК ТЕХНОЛОГІЯ

Мета дослідження – з'ясувати роль технології в мистецтві загалом та в театральному зокрема. Передумовою для такої постановки питання є той незаперечний факт, що мистецтво, що розглядається як *художня творчість*, становить собою один із різновидів *виробництва*. Ця істина зафіксована в мовній практиці: предмет мистецтва – артефакт (від *лат. art (мистецтво) та facio (робити, виробляти)*) – у нас здавна називається твором, виробом, продуктом, тобто *результатом продукування, виробництва*. Як *особливе* («духовне», до того ж – *художнє!*) виробництво, мистецтво в цілому, а сценічне зокрема, має всі сутнісні ознаки «виробництва взагалі», в тому числі економічні, організаційні й технологічні. **Методи дослідження.** Історичний – для дослідження еволюції форм виробництва (в тому числі художнього); системний – у розгляді твору мистецтва як особливої, «закритої» системи взаємодії його складників – світоглядних (ідеологічних), психологічних і техніко-технологічних; загальнонауковий аналіз і синтез – для побудови наукової концепції мистецтва як засобу пізнання, самовираження й творення. **Наукова новизна** результатів дослідження полягає в тому, що вперше доводиться особливе значення в мистецтві технології створення мистецького твору. Визначаючи, як і в звичайному виробництві, тобто у виробництві матеріальних благ, форми суспільної організації праці (індивідуальне виробництво, кооперація, мануфактура, фабрика, індустрія), технологія художньої творчості, більше того, характеризує специфіку кожного виду мистецтва з його «ремісничого», «промислового» боку. **Висновки.** Розгляд мистецтва як виробництва (духовного, до того ж, – художнього, проте – виробництва!) і *технології як логіки цього виробництва*, доводить, що технологія не тільки не «ворожа» мистецтву, а, навпаки, – глибоко притаманна йому: усвідомлена в своїй закономірності, вона становить собою *поетику* мистецтва і визначає специфіку кожного виду мистецтва з його практичної, «ремісничої», сторони.

Ключові слова: мистецтво; виробництво; техніка; технологія поетика.

Постановка проблеми. Серед майстрів пера, пензля, олівця і сцени існує думка, що поняття «технологія» стороннє такій високій, витонченій і пафосній сфері, як мистецтво. Сприймання поняття технології для сфери мистецтва як «чужорідного» є наслідком традиційного, застарілого уявлення про мистецтво тільки як засіб пізнання, форму ідеології і спосіб самовираження. Відомий актор, художній керівник московського Театру ім. Е. Вахтангова М. Ульянов, будучи главою Російської театрального товариства – гнівно

обурювався: «Ми все частіше чуємо, як надзвичайно складний творчий процес називається «театральним виробництвом», а спектакль – «кінцевим продуктом». Соромно, товариші!» (Безклубенко, 2004, с.34). Перш ніж перейти до доведення протилежного, потрібно зробити кілька зауважень, що стосуються уточнення понять. Стосовно «виробництва» це видається доречним не тільки з огляду вимог щодо наукової ясності, але і щоб уникнути можливих непорозумінь, пов'язаних з надзвичайно поширеним вживанням терміна «виробництво» і супутніх цьому звичних уявлень і тлумачень.

У повсякденному вжитку слово «виробництво», як відомо, позначає все, що пов'язано із промисловою або заводською працею, на відміну від домашньої, сільськогосподарської, комунальної та іншої. *Науковий зміст* поняття «виробництво» визначається різницею між працею як цілеспрямованою людською діяльністю загалом і тим особливим видом праці, який спрямований на *створення*, виготовлення, виробництво певних предметів.

Виходячи з цього, видається очевидним, що мистецтво як *творчість*, будучи *виробництвом особливим* (духовним, при тому – художнім), тим не менш, має всі сутнісні властивості виробництва взагалі: економічні, організаційні і технологічні. Неприйняття ж *технології* як вагомого моменту художньої творчості пояснюється некоректним тлумаченням цього *поняття* (і позначеного ним *явища*).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Чи не курйозною стосовно цього виглядає інтерпретація цього поняття, що імпліцитно міститься у формулюванні однієї із спеціальностей у розробленому Державною атестаційною комісією МОН України класифікаторі наук: «прикладні соціально-комунікаційні технології» (Міністерство науки і освіти, молоді та спорту України, 2011). Автору цього формулювання явно «*невтямки, що технологія якраз і є «прикладним» знанням, «прикладною наукою»*. Інше джерело «відрази» від технології полягає у «змішуванні», ототожненні технології і техніки (Barbara Kibbe, 1982). Ці явища, безумовно, «споріднені», але істотно відрізняються. *Техніка* – це знаряддя праці, *інструменти* (машини, різні прилади і пристосування, словом – *гаджети*); технологія – це *логіка* цієї техніки, знання про *призначення* та *спосіб застосування* цієї техніки.

Сприймається абсолютно справедливим твердження доктора філософських наук В. Толстих про те, що найважливіше завдання дослідника гуманітарної сфери – «розкрити релігію, право, мораль, філософію, науку, мистецтво і т. ін. не тільки як специфічні форми свідомості, а і як «особливі види «виробництва», що підкоряються «його загальному закону»» (Толстих, 1981, с.148). У зв'язку з цим пригадується вислів С. Людкевича, який відзначав свого часу «два основних елементи музичного розвитку: 1) наслідування звуків природи і 2) суто музичну математику форм» (Людкевич, 1979). Перше відіграло важливу роль і у виникненні людської мови взагалі, і музики – похідного від мови засобу прояву людських почуттів та емоцій, отже, засобу спілкування. Але, як переконливо довів С. Людкевич у своїй докторській дисертації (Там само), наслідування звуків природи стало неможливим для надання формоутворювального імпульсу, доволі сильного для перетворення музики в самостійний вид мистецтва, і збереглося лише в якості одного з його зображально-виражальних засобів.

«Не випадково багато чого серед вельми важливих принципових відкриттів у суто творчій сфері, – пише Г. Товстоногов, – так тісно пов’язано з реформами в галузі техніки сцени, в економіці та організації театру. Досить згадати Московський художній театр, який зробив переворот у сценічному мистецтві та організації театральної справи» (1970, с.27). Не випадково і сам Г. Товстоногов прагне таких реформ, дорікає, що «сцена, її технічне спорядження і багато принципів театральної архітектури недалеко пішли від «досягнень» минулого століття» (1970, с.27), скаржитися на те, що «сучасна техніка занадто несміливо проникає до театру» (1970, с.27).

Мета дослідження – розкрити роль технології в художній творчості як логіки, властивої будь-якому виробничому «ремеслу»; довести, що мистецтво, зокрема театральне, як особливий вид духовної праці, особлива (*художня*) галузь духовного виробництва, має, проте, всі основні властивості виробництва – організаційні, економічні, технологічні.

Виклад основного матеріалу. Твір мистецтва – це найчастіше зовнішній предмет, іноді навіть річ, яка завдяки своїм особливим властивостям задовольняє певні, а саме естетичні, потреби людей.

Залишимо (поки що!) осторонь питання конкретної форми твору мистецтва: виступає воно вагомо і зримо, як, наприклад, архітектурні споруди, або ефемерно і зникаюче, як, скажімо, мелодія пісні або театральна вистава, що містять в собі всі названі і не названі ознаки – в цьому випадку це суті справи не міняє. Важливо, що це завжди – щось матеріальне, піддається чуттєвому сприйняттю, що, впливаючи на наші органи чуттів, викликає відповідні відчуття, уявлення, образи й ін. Які саме уявлення, образи, відчуття, – поки теж для нас несуттєво. Головне, що вони завжди певні, більш-менш стійкі і в цілому характеризують емоційний стан, потреба перебування в якому й може бути визначена як естетична. Походження цієї потреби (тобто викликана вона до життя природними умовами життєдіяльності людини або далекими від життя фантазіями) в цьому разі не має значення так само, як і спосіб задоволення цієї потреби – чи то одноразове сприйняття художнього твору (слухання музики або перегляд вистави), чи тривале користування (життя в палаці). Важливо, що для його прояву (створення, *виробництва*) завжди потрібно цілеспрямована діяльність, праця. Отже: твір мистецтва – це завжди продукт праці.

Звичайно, засобом задоволення естетичних потреб людини слугували й служать також предмети, що апріорі не є продуктами праці (черепашки, камені, спів птахів, вид моря, гори, річки, хмари або зірки в небі й ін.). Але ці та подібні засоби задоволення естетичних потреб не є творами мистецтва.

Згадаймо, праця, як загальна умова обміну речовин між людиною і природою, вічна природня умова життя людини, включає в себе і привласнення даного природою для людських потреб, і цілеспрямовану діяльність зі створення споживчих вартостей. Відповідно до цього і в галузі мистецтва ми спостерігаємо і твори, що з’явилися в результаті переробки несвідомо-художнім чином даного природою і суспільством, і продукти свідомої, цілеспрямованої діяльності. Подібно до того, як у галузі «матеріальної» праці активний процес творення (виробництва) засобів до існування (приручення тварин, землеробство) історично йде слідом за пасивним пошуком (збирання плодів, полювання), а в сфері пізнавальної

діяльності – *виробництво знань* (цілеспрямований пошук, експеримент, досвід) – за пасивним спостереженням, так і в мистецтві: художнє виробництво (продукування) становить собою історично більш пізній етап, а логічно – вищий щабель естетичного освоєння людиною дійсності.

Саме цим продукуючим, творчим, загалом виробничим характером відрізняється мистецтво як художнє виробництво від будь-якої іншої естетичної діяльності. Не випадково в самій назві предмета мистецтва – *твір, виріб* – мовною практикою зафіксована суть: мистецтво – вид творчості, виробництва.

Як продукт *продуктивної* праці, тобто виробництва, твір мистецтва, природно, несе в собі всі особливості і якості, властиві продуктам праці взагалі. Зазвичай воно має споживчу вартість, яка визначається якраз його здатністю задовольняти естетичні потреби людей, в умовах товарного виробництва виступає в якості товару на товарному ринку, має мінову вартість.

На цій підставі логічно припустити, що всі мистецтва, в тому числі й одне із найскладніших серед них – театральне – представляють синтез різних мистецтв, як особливий вид духовної праці, особлива (*художня*) галузь духовного виробництва, маючи, проте, всі основні характеристики виробництва взагалі – організаційні, економічні, технологічні.

Усе вищесказане не означає ствердження тотожності мистецтва зі звичайним, «матеріальним», виробництвом. Твори мистецтва, навіть ті, які існують в зримій, речовій формі й покликані задовольняти естетичні потреби людини, пов'язані із втамуванням її потреб у їжі, одязі, житлі тощо, усе ж істотно за своєю споживчою і, отже, міною вартістю відрізняються від продуктів праці, призначених для задоволення тільки (або переважно) фізичних потреб людини. *Це – продукти особливого роду*. Їх споживча вартість полягає не в самих по собі предметах, а в чомусь іншому, носієм чого виступають ці предмети і що має характер постійно діючого фактора. Ця обставина знаходить своє втілення, зокрема, в тому, що при споживанні творів мистецтва останні не зникають, на відміну від інших продуктів праці.

Специфіка мистецтва як виробництва, тобто його особливість у порівнянні зі звичайним, матеріальним виробництвом, полягає насамперед у тому, що це – особливе, духовне виробництво: виробництво переважно ідей, а не речей.

Якщо йти далі, то ми побачимо, що мистецтво має ще одну примітну особливість у порівнянні з іншими продуктами духовного виробництва. Якщо, наприклад, наукова інформація, що міститься в газеті чи журналі, втрачає свою «споживчу вартість» після ознайомлення з нею, то подібне не відбувається із твором мистецтва. Так і в історичному плані: істини, що колись були відкриттям епохи, тьмяніють з часом, стираються, перетворюються у прописні, банальні, а то й зовсім виявляються неправильними. Твори ж мистецтва в цьому відношенні більш стійкі в збереженні своєї споживної вартості і для окремої людини (доставляють ту саму насолоду при повторному, часом багаторазовому використанні), і в історичному аспекті. Щоб переконатися в цьому, досить зіставити історичну долю наукових трактатів античних або середньовічних учених і творів мистецтва, авторами яких є їх сучасники.

Отже, мистецтво взагалі, а театральне зокрема, як виробництво, наділене істотними особливостями, особливою специфікою, як виробництво духовне,

художне. У зв'язку з цим підкреслимо: визнання за мистецтвом, як за виробництвом, своєрідності, специфіки, всемірне підкреслення, що це *окреме виробництво*, все ж не скасовує того факту, що воно є особливим, але *виробництвом*.

Тут видається доречним зробити ще одне зіставлення. У театрознавчій літературі поширена думка, ніби вирішальну роль у процесі становлення мистецтва з «немистецтва» грає публіка, тобто «споживання». Анітрохи не заперечуючи дійсно вагомій ролі публіки у становленні мистецтва, визначенні його природи, треба все ж зауважити, що роль ця, проте, вельми перебільшена. Можливо, така думка створюється в силу того, що роль самої творчості – її характеру, умов, у загальному – *технології художнього виробництва* – недооцінюється. Так чи інакше, представляється безсумнівним, що і в мистецтві у співвідношенні виробництва і споживання провідним, визначальним є все-таки виробництво, а не споживання, отже, умови і характер самої творчості, а не умови і характер сприйняття твору мистецтва. Як і в інших сферах, продукт виробництва створює свого споживача, у чому й полягає вища його мета, «надзавдання».

Серед тих, хто досліджував, як поетика театру (тобто закони театральної творчості, мистецтва) зростала з умов театрального виробництва, сценічної техніки, як вона ставала усвідомленою логікою цієї техніки, чи не першим був Г.-Е. Лессінг. «Єдність дії, – писав учений, – було у древніх першим законом драми; єдності часу і місця були, так би мовити, тільки наслідками, яких би навряд чи дотримувалися так само суворо, як такої необхідності вимагала перша умова, якби хор не був би сполучним чинником. Вистави мали відбуватися у присутності маси народу, і ця маса постійно одна й та ж, яка не могла відходити на більшу відстань від своїх осель і на більш тривалий час, ніж це зазвичай робиться з простої цікавості. Тому вони й повинні були задовольнятися для місця одною і тією ж площею, а час обмежували одним і тим самим днем ... Цією необхідністю вони користалися як приводом – до такої міри спростити саму дію, так ретельно відокремити від неї все зайве, що вона, обмежена суттєвими складниками, була нічим іншим, як ідеалом цієї дії ...» (Лессінг, 1936, с.177).

Як бачимо, здавалося б, абсолютно зовнішні обставини театральної творчості, суто *технічні, виробничі умови* завдяки їх осмисленню, *тобто оволодінню їхньою логікою*, перетворилися в художній практиці Есхіла, Софокла, Евріпіда в творчі принципи. *Те, що спочатку було начебто чужим мистецтву, стало своєю протилежністю – сталим естетичним канонам*.

Змінюються умови театрального виробництва, зазнає змін сценічна техніка, і це поступово знаходить своє відображення у свідомості художників, – вони «вилушують» логіку нової техніки, відповідно їй будують свою роботу, публіка зникає до нових засобів і прийомів, які в цьому процесі поступово канонізуються. Це є одвічним рухом, який не знає спокою і зупинок, і основу його становить виробництво, його логіка.¹

¹ На початку ХХІ ст. вітчизняні та зарубіжні науковці – дослідники художньо-постановочних технологій у театральному мистецтві – активізували науково-прикладний вектор досліджень означеної проблематики: Т. Астаф'єва (2011), В. Базанов (2005), О. Островерх (2007), М. Крипчук (2011; 2018), Г. Липківська (2018), Л. Михайлов (2007), К. Юдова-Романова (2017) та ін.

Наукова новизна дослідження. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджується мистецтво як специфічна технологія, що має ознаки логіки виробничої, як особлива (художня) галузь виробництва духовної продукції.

Висновки. Розгляд мистецтва як виробництва (духовного, до того ж – художнього, але – виробництва!) і технології як логіки цього виробництва доводить, що технологія не тільки не «ворожа» мистецтву, а, навпаки, – глибоко притаманна йому: усвідомлена в своїй закономірності, вона становить собою поетику мистецтва, її, так би мовити, промислово-творчу природу, і визначає специфіку кожного виду мистецтва з його практичної, «ремісничої», сторони. Зокрема, поетика театру (тобто закони театральної творчості, мистецтва) виростала з умов театального виробництва, сценічної техніки, ставала втіленою у сценічному просторі усвідомленою логікою цієї техніки.

Список посилань

- Астафьева, Т. В., 2011. *Новые технологии в современном постановочном процессе (на материале театрального искусства Санкт-Петербурга)*. Кандидат наук. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.
- Базанов, В.В., 2005. *Технология сцены*. Москва: Импульс-свет.
- Безклубенко, С., 2004. *Політекономія мистецтва*. Київ: Альтерпрес.
- Крипчук, М.В., 2011. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення) *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2, с.163-168. [online] Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2011_2_29> [Дата звернення 11 грудня 2018].
- Крипчук, М.В., 2018. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, с.229-233. [online] Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_50> [Дата звернення 11 грудня 2018].
- Лессинг, Г.Э., 1936. *Гамбургская драматургия*. Москва. Ленинград.
- Липківська, Г.К., 2018. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, с.103-126.
- Людкевич, С., 1979. Дві проблеми розвитку звукообразності. *Дослідження і статті*.
- Михайлов, Л.Н., 2007. *Создание современного эстрадного зрелища (принципы художественного оформления)*. Кандидат наук. Российская академия театрального искусства – ГИТИС.
- Міністерство науки і освіти, молоді та спорту України, 2011. Про затвердження Переліку наукових спеціальностей. *Офіційний вісник України*, 78, ст. 2893, с.215.
- Островерх, О., 2007. *Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду)*. Кандидат наук. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.
- Товстоногов, Г., 1970. Творчество – организация – техника. *Экономика и организация театра*.
- Толстых, В., 1981. *Духовное производство*. Москва.

Юдова-Романова, К.В., 2017. *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Видавничий центр КНУКіМ.

Barbara, D. K., 1982. Creative workers, cultural industries and technology. In: *Cultural Industries: A challenge for the future of culture*. UNESCO Published.

References

Astaf'eva, T.V., 2011. *Novye tehnologii v sovremennom postanovochnom processe (na materiale teatral'nogo iskusstva Sankt-Peterburga)* [New technologies in the modern production process (on the material of the theatrical art of St. Petersburg)]. PhD. St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions.

Bazanov, V.V., 2005. *Tekhnologiya stseny* [Technology scenes]. Moscow: Impul's-svet.

Bezklubenko, S., 2004. *Politekonomiia mystetstva* [Politeconomy of art] Kyiv: Alterpres.

Krypchuk, M.V., 2011. Problemy stvorennia masovoho teatralizovanoho vydovysshcha (printsypy khudozhnogo oformlennia) [Problems of creating a massive theatrical spectacle (principles of artistic design)] *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia : Mystetstvoznavstvo*, 2, c.163-168. [online] Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2011_2_29> [Accessed 11 December 2018].

Krypchuk, M.V., 2018. Stsenichniy prostir prosto neba yak skladova suchasnoho teatralizovanoho vydovysshcha [Scenic space of the sky as part of a modern theatrical spectacle]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.229-233. [online] Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_50> [Accessed 11 December 2018].

Lessing, G.E., 1936. *Gamburgskaya dramaturgiya* [Hamburg drama]. Moscow. Leningrad.

Lypkivska, H.K., 2018. Multymediini zasoby na suchasniy teatralnii stseni [Multimedia on the modern theater scene]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Stsenichne mystetstvo*, 1, pp.103-126.

Liudkevych, S., 1979. Dvi problemy rozvytku zvukozobrazhalnosti [Two problems of the sound imaging development]. *Doslidzhennia i statii*.

Mikhailov, L.N. 2007. *Sozdanie sovremennogo estradnogo zrelissha* (printsipy khudozhestvennogo oformleniia) [Creation of a modern pop show (principles of decorating)]. Candidate's thesis. Russian Academy of Theatre Arts – GITIS.

Ministerstvo nauky i osvity, molodi ta sportu Ukrainy, 2011. Pro of the list of scientific zatverdzhennia Pereliku naukovykh spetsialnostei [About the approval specialties]. *Ofitsiinyi visnyk Ukrainy*, 78, st. 2893, p.215.

Ostroverkh, O., 2007. *Evolutsiia prostorovykh system ukrainskoho dramatychnoho teatru: typy orhanizatsii, funktsii, liudyna (vid naturalizmu do avanhardu)* [Evolution of the open-space systems of the Ukrainian dramatic theater: the types of organizations, functions, people (from naturalism to the avant-garde)] PhD. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky National Academy of Sciences of Ukraine.

Tovstonogov, G., 1970. *Tvorchestvo – organizatsiia – tehnika* [Creativity. Organization. Technology]. *Ekonomika i organizatsiia teatra*.

Tolstiyh, V., 1981. *Duhovnoe proizvodstvo* [Spiritual Production]. Moscow.

Iudova-Romanova, K.V., (2017). *Technical means of the scenic space*. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKіM.

Barbara, D.K., 1982. Creative workers, cultural industries and technology. In: *Cultural Industries: A challenge for the future of culture*. UNESCO Published.

*Bezkyubenko Sergey,
Honored Academician of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

POETICS AS TECHNOLOGY

The purpose of the article is to find out the technology role in art in general and in theater in particular. The prerequisite of such question is the indisputable fact that art, regarded as artistic creation, is one of the production types. This truth is fixed by language practice: an object of art (artifact) has long been called a work, that is, a product of production. Being a special («spiritual», and at the same time – artistic!) Production, art in general, and theatrical in particular, has all the basic properties of «production in general», including organizational, economic and technological. **Research methods.** Historical is to study the evolution forms of production (including artistic); systemic is when considering an art work as a special, «closed» interaction system of its components is worldview (ideological), psychological, technical and technological; general scientific analysis and synthesis are to build a scientific art concept as a knowledge means, expression and creation. **The scientific novelty of the research** consists in the fact that for the first time a special significance in the technology artistic creation has been proved. Defining, as in ordinary production, that is, the material goods production, the social organization forms of labor (individual production, cooperation, manufactory, factory, industry), the artistic creativity technology, moreover, characterizes the specifics of each art type with its «craft», «industrial» side. **Conclusions.** Art is considered as production (spiritual, and at the same time, artistic, but production!) And technology as the logic of this production proves that technology is not only «hostile» to art, but, on the contrary, it is deeply inherent in it: it represents the art poetics and determines the specifics of each art form from its practical, «craft», side.

Key words: art; production; machinery; art technology, poetics.

*Безклубенко Сергей Данилович,
доктор философских наук, профессор,
почётный академик Национальной академии
искусств Украины,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

ПОЭТИКА КАК ТЕХНОЛОГИЯ

Цель исследования – выяснить роль технологии в искусстве вообще и в театральном в частности. Предпосылкой такой постановки вопроса является неоспоримый факт, что искусство, *рассматриваемое как художественное творчество*, представляет собою одну из разновидностей *производства*. Эта истина зафиксирована языковой практикой: предмет искусства – артефакт (от лат. *art* (искусство) и *facio* (делать, изготавливать) – у нас издавна называется произведением, то есть *продуктом производства*. Будучи особым («духовным», при том – *художественным!*) производством, искусство вообще, а театральное в частности, имеет все основные свойства «производства вообще», в том числе организационные, экономические и технологические. **Методы исследования.** Исторический – для исследования эволюции форм производства (в том числе художественного); системный – при рассмотрении произведения искусства как особой, «закрытой» системы взаимодействия его составляющих – мировоззренческих (идеологических), психологических и технико-технологических; общенаучные анализа и синтеза – для построения научной концепции искусства как средства познания, самовыражения и созидания. **Научная новизна исследования** состоит в том, что впервые доказывается особое значение в художественном творчестве технологии. Определяя, как и в обычном производстве, то есть производстве материальных благ, формы общественной организации труда (индивидуальное производство, кооперация, мануфактура, фабрика, индустрия), технология художественного творчества, сверх того, характеризует специфику каждого вида искусства с его «ремесленной», «промышленной» стороны. **Выводы.** Рассмотрение искусства как *производства* (духовного, при том – художественного, но – производства!) и *технологии как логики этого производства*, доказывает, что технология не только не «враждебна» искусству, а, наоборот, – глубоко присуща ему: осознанная в своей закономерности, она представляет собой *поэтику* искусства и определяет специфику каждого вида искусства с его практической, «ремесленной», стороны.

Ключевые слова: искусство; производство; техника; технология; поэтика.

УДК 792.73

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153223

*Деркач Світлана Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
професор,
заслужений діяч мистецтв України,
Київський університет культури,
Київ, Україна
snderkatch@mail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>*

*Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України,
Київський університет культури,
Київ, Україна
vmfisher@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4045-7024>*

ВИЗНАЧАЛЬНІ ОЗНАКИ ЕСТРАДНОГО НОМЕРА ЯК СТРУКТУРНОЇ ОДИНИЦІ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Мета дослідження полягає у формуванні визначальних ознак естрадного номера як структурної одиниці естрадного мистецтва, як окремого логічно й композиційно побудованого виступу одного або декількох виконавців, що поєднує в собі жанрові різновиди інших мистецтв, спільність яких полягає в тісному зближенні виконавців та публіки, у лаконічності, мобільності й розважальності. **Методи дослідження.** Етимологічний метод знадобився для визначення походження поняття «естрадне мистецтво»; компаративний метод дав змогу здійснити порівняльний аналіз ознак малих форм у мистецтві; семіотичним методом автори скористалися для аналізу відповідної термінології, а семантичним – для аналізу їхніх смислів; аналітико-концептуальний метод дав підстави визначитися з поняттям естрадного номера як «молекули» естрадного мистецтва; завдяки системному методу здійснено систематизацію визначальних ознак естрадного номера. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше в мистецтвознавчій науці систематизуються визначальні ознаки естрадного номера як синтетичного мистецького явища, як самостійної структурної одиниці естрадного мистецтва, його специфіка, а, отже, відмінності від інших малих мистецьких форм. Разом з цим автори пропонують власне тлумачення дефініції «естрадний номер». **Висновки.** Естрадний номер є синтетичним мистецьким явищем, що становить собою «атом» естрадного мистецтва, його відносно самостійну структурну одиницю у вигляді логічно та композиційно побудованого виступу одного або кількох виконавців. Визначальними ознаками естрадного номера є його синтетичність, короткометражність, концентрованість змісту, лаконічність, яскрава видовищність, динамічність, мобільність, актуальність, розважальність та безпосередній контакт виконавців з публікою.

Ключові слова: естрадне мистецтво; естрадний номер; естрадні жанри; «легкі» жанри.

Постановка проблеми. Останнім часом доволі популярним є явище, означуване словом «естрада». Стосовно цього «легкого» жанру багато дискутують, висуваючи різні й часто зовсім полярні судження. Видаються історичні дослідження, збірки, присвячені творчості окремих артистів естради, мемуари діячів естради й ін. Однак вивчення такого виду мистецтва, як естрадне, сьогодні є недостатнім у сфері науки. Недарма відомий композитор і виконавець Л. Утьосов стверджував: «Естрада – поняття, що важко піддається конкретному визначенню» (1961, с.149).

Мистецтвознавство надто обережно ставиться до визнання естради як виду мистецтва. Ситуація ускладнюється тим, що в світовому мистецтвознавстві не існує поняття «естрадне мистецтво». В різних країнах функціонують різноманітні розважальні форми під назвою «вар'єте», «шоу», «мюзик-хол», «кабаре», «кафе-концерт» тощо, однак естрадне мистецтво, як суверенний вид мистецтва, не знайшов своєї постійної прописки на шпальтах наукових видань.

Оскільки теоретичні основи естради ще недостатньо розроблені, професійна термінологія у цій сфері вельми умовна. Використовуючи в повсякденній мові поняття «естрадне мистецтво», ми не завжди виокремлюємо його в самостійний вид мистецтва, інколи тлумачачи естраду як засіб поєднання творів різних видів мистецтв. Проте можна помітити, що пісня, танець, пантоміма, ілюзіон, драматична сценка чи монолог, винесені на естрадний майданчик, набувають певних загальних ознак, які надають естраді статусу «суверенного» виду мистецтва. Виявивши ці ознаки, назвавши їхні складники та визначивши їхні кордони, можна зрозуміти специфіку самого поняття «естрадний номер» і простежити можливість існування поняття «естрадне мистецтво» в науковій площині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукових досліджень із заявленої теми майже не існує. Однак варто нагадати, що поняття «естрада» походить від латинського *stratum* та означає «підвищення у концертному залі, передбачене для виступу артистів. На відміну від сцени, не має передньої та задньої завіс, куліс, театральних машин» (Дмитриев, 1967, с.1026). Водночас в Українській радянській енциклопедії поняття «естрадне мистецтво» тлумачиться як «вид мистецтва, що об'єднує деякі музичні (пісня, інструментальна п'єса), хореографічні (танець, мініатюра), театральні (інтермедія, скетч, фейлетон), циркові (жонглювання, еквілібристика, акробатика, дресирування) жанри» (1979, с.60). Однак це визначення, на нашу думку, є не зовсім повним. Адже естрада «розмовляє» мовами майже всіх видів мистецтв, поєднуючи в собі літературу, театр, музику, танець, цирк, кінематограф тощо. Різноманітними є також і жанри естради, в яких наявні всі види виконавської творчості, класифіковані за темами (від глобальних – до суто місцевих), за сценічними майданчиками (від столичних Палаців культури – до парків і вулиць), за авторами (від класиків – до власних творів) тощо. Естрада немов би «розсипається» на окремі чинні у своїх законах форми художньої творчості. Театральна енциклопедія називає естраду (мистецтво естради) «мистецтвом малих форм» (1967, с.1023). Саме у форматі малих форм і полягає одна з визначальних ознак естрадного мистецтва. Однак мала форма широко використовується і в так званих філармонійних жанрах, що здебільшого принципово відрізняються від естради. Більше того, в усіх видах мистецтв «мала форма» існує поряд з «великою». На естраді їхня рівноправність відсутня, а відносини між ними мають специфічний характер.

Структурною одиницею мистецтва естради є естрадний номер – виокремлений, логічно та композиційно вибудований виступ одного або кількох виконавців. Сукупність естрадних номерів, організованих за законами естрадної драматургії, є естрадним видовищем. Останнє може бути естрадним концертом, естрадною виставою, естрадним оглядом (ревію, шоу, тощо). Саме номер, як мала естрадна форма, як «атом» естрадного мистецтва, формує структуру всієї естрадної вистави, естрадного видовища чи концерту (великих форм), що складаються з естрадних номерів різних жанрів.

То в чому ж полягає відмінність естрадного номера від малих форм з тими ж якостями, що існують в інших видах мистецтв? Оскільки номер – структурна одиниця естрадного мистецтва, потрібно визначити специфіку естрадного номера, що відрізняє його від філармонійних та інших видів.

Однією з ознак естрадного твору є безпосереднє зближення виконавців з публікою, що створює особливу систему спілкування між ними. Виконавець під час виступу перетворює глядачів-слухачів на активних партнерів, провокує їх на реакцію та залучає до активної дії, займаючи відносно публіки позицію максимальної довіреності, відкритості та відвертості. Однак система епічного театру Б. Брехта також припускає пряме звернення артиста до глядача, який немовби стає безпосереднім учасником дії. На початку 20-х років ХХ ст. з цією ж метою проводив експерименти із «підсадними» акторами серед публіки й В. Мейєрхольд. Навряд чи варто відносити на заслугу естради знищення «четвертої стіни», хоча ця концепція є досить спокусливою, її дотримуються багато дослідників, які заперечують тим самим походження естради від театрального мистецтва. Театр, як і естрада, своїми далекими предками вважає давньоруських скоморохів, французьких гістріонів, німецьких шпільманів, середньоазійських масхарабазів тощо, мистецтво яких будувалося на безпосередньому зверненні до глядача. На відкритому контакті з публікою будувалося мистецтво й італійської комедії дель-арте. Про прямий контакт із глядацьким залом пишуть і дослідники зарубіжного театру: «Актор, а часто він і автор, що виконував головну роль, жваво спілкувався з аудиторією, яка бурхливо реагувала на запропоновані комедії, була якоюсь мірою співучасником вистави і навіть немовби непрямым співавтором п'єси» (Сидорин, 1985, с.10).

Як бачимо, безпосереднє спілкування з публікою, тією чи іншою мірою, було завжди в театральному мистецтві. Естрада, звертаючись до історичних витоків, підхопила та розвинула цей прийом.

Ще однією ознакою естради, а звідси й естрадного номера, є лаконічність та мобільність всіх виразних засобів. Естрадний номер не може бути розтягнутим у часі (зазвичай його тривалість не довша 5–10 хвилин). Тому естрадний номер – це передусім чіткий сюжет, добре продумана композиція, гостра кульмінація, виразна авторська позиція, влучні акценти та ефектний фінал. Тут не існує заглиблених психологічних характеристик героїв, розгорнутих фабульних ходів, багатьох дійових осіб. Я.М. Зіксінд у мемуарній публікації цитує тезу відомого артиста радянської циркової клоунади М. М. Румянцева: «Основний закон драматургії: ефектний початок, цікава середина, яскравий фінал. <...> У творах для цирку та естради має бути початок, що інтригує, змістовна та логічно точна середина та неочікуваний

фінал. І чудово, якщо цей фінал нестандартний, не повторює існуючі, неодноразово виконувані...» (1976, с.21).

Ще одна ознака естрадного номера – актуальність, максимальна наближеність до сьогодення. Видатний майстер естради А. Райкін зазначав: «Естрада – мистецтво гостросучасне. Воно повинно відображати сьогоднішній день чи навіть завтрашній, але ніяк не вчорашній. Те, що було сьогодні в газеті, естрадному артисту брати вже пізно. Треба відчутти час, зрозуміти, про що думають люди, що вони хочуть побачити та почути» (Сидорин, 1985, с.272).

Загальноприйняті види мистецтва (театр, музика тощо) уводять глядача-слухача у свій світ, а естрадний номер «сам приходиться до глядача, залишаючи його на місці (в залі та в житті), у сьогоднішньому дні, але емоційно змальовуючи те, що ми бачимо в дійсності, виражає це в своїй, лише естраді властивій формі» (Германова, 1986, с.14).

Видається, що будь-яка ознака, що визначає естрадний номер зокрема, як і естрадне мистецтво взагалі, є неоднозначною. Кожне на перший погляд справедливе твердження можна легко спростувати. Тому «...жах професії людини, яка виходить на естраду і дозволяє собі вголос говорити власні слова й думки, в тому, – писав Смирнов-Сокольський, – що в ній розуміються абсолютно всі» (1976, с.40). І справді, будь-яка далека від мистецтва людина має своє уявлення про естраду.

Різноманітні форми художньої творчості, які вбирає в себе поняття «естрада», сприймаються насамперед як розважальні, орієнтовані на проведення дозвілля. Розважальність, як і ряд інших ознак, обумовлених генеалогією цього мистецтва, відрізняє сучасний естрадний номер від інших мистецтв. Естраду називають легким жанром, не беручи до уваги, що ця легкість може бути оманливою. Існує безліч естрадних номерів, у яких легкість створюється майстрами за допомогою складних для виконання прийомів. Наприклад, театралізований джаз-оркестр Леоніда Утьосова, структурований та композиційно вибудований за законами театральної вистави; ілюзіон Давида Копперфільда, побудований на суперскладній інженерній технології та акторському хисті ілюзіоніста; жонгляр німецького майстра розмовного жанру Лотара Льора, який під час жонглю коментував свої трюки; мистецтво українського артиста розмовного жанру Георгія Павленка, який з'єднав гру на тромбоні з виконанням гостросоціального фейлетону; мистецтво Майкла Джексона, побудоване на віртуозному синтезі музики, пластики, хореографії, сценографії та режисури; урешті-решт, мистецтво ранньої гіперхаризматичної Алли Пугачової, яка створила «вокальний театр однієї співачки» («Арлекін», «Все можуть королі» й ін.). Перелік цей можна продовжувати й продовжувати.

Момент розважальності, притаманний естрадному мистецтву взагалі, а естрадному номеру зокрема, має й інший, психологічний аспект. Психологи розглядають сміх як засіб спілкування людей та їхню релаксацію. Висміювання недоліків, поширених негативних явищ дарує людям почуття незалежності й самоствердження. Отже, розважальність – наступна ознака естрадного номера, що надає йому легкості, святковості, оригінальності та різноманітності.

Розглянувши й дослідивши головні, на нашу думку, ознаки, що відрізняють естраду, а, отже, її «атом» – естрадний номер, з-поміж інших видів мистецтв, можна стверджувати, що останньому притаманне безпосереднє зближення

виконавців із публікою, лаконічність та мобільність усіх виразних засобів, актуальність пропонованого матеріалу та розважальність.

Звичайно, можна спростувати думку про те, що всі вищенаведені ознаки належать виключно естрадному номеру, адже багато драматичних вистав є також розважальними та злободенними, і зберігають при цьому природу театрального мистецтва. Лаконічність та мобільність існує в хореографічному та музичному мистецтвах. Що стосується розважальності, то вона значною мірою зустрічається у всіх видах мистецтва.

Висновки. Естрадний номер є синтетичним мистецьким явищем, що становить собою «атом» естрадного мистецтва, його самостійну структурну одиницю у вигляді логічно та композиційно побудованого виступу одного або декількох виконавців. Визначальними ознаками естрадного номера є його синтетичність, короткометражність, концентрованість змісту, лаконічність, яскрава видовищність, динамічність, мобільність, актуальність, розважальність та безпосередній контакт виконавців із публікою.

Список посилань

- Германова, М.Г., 1986. *Эстрадный номер: (Разговорные жанры эстрады)*. Москва: Советская Россия.
- Дмитриев, Ю.А., 1967. *Эстрада*. В: Марков, М.П. ред. *Театральная энциклопедия*, Т.5. Москва: Советская энциклопедия, с.1023-1026.
- Эстрада, 1979. В: Бажан М.П. ред. *Українська радянська енциклопедія*, в 12 т. Т.4. Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії, с.60.
- Зиксид, Я., 1983. Секреты жанра. *Советская эстрада и цирк*, 9, с.20-21.
- Сидорин, Г., 1985. *Венская народная комедия XIX века*. Москва: Искусство.
- Смирнов-Сокольский, Н., 1976. *Сорок пять лет на эстраде*. Москва: Искусство.
- Уварова, Е.Д. ред., 1988. *Эстрада. Что? Где? Зачем?*. Москва: Искусство.
- Утесов, Л., 1961. *С песней по жизни*. Москва: Искусство.

References

- Germanova, M.G., 1986. *Estradnyiy nomer: (Razgovornyye zhanry estradyi)* [Pop Number: (Conversation Pops)]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
- Dmitriev, Ju.A., 1967. *Estrada*. In: Markov, M.P. ed., *Teatralnaya entsiklopediya* [Theater Encyclopedia]. T.5 Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
- Estrada, 1979. In: Bazhan M.P. ed., *Ukrainska radianska entsyklopediia* [Ukrainian Soviet Encyclopedia], Vol.1-12, Vol.4. Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoii entsyklopedii
- Ziksid, Ya., 1983. *Sekretyi zhanra* [Secrets of the genre]. *Sovetskaya estrada i sirk*, 9, pp.20-21.
- Sidorin, G., 1985. *Venskaya narodnaya komediya XIX veka* [Viennese folk comedy of the nineteenth century]. Moscow: Iskusstvo.
- Smirnov-Sokolskiy, N., 1976. *Sorok pyat let na estrade* [Forty-five years on the stage]. Moscow: Iskusstvo.
- Uvarova, E.D. ed., 1988. *Estrada. Chto? Gde? Zachem?* [Stage. What? Where? What for?]. Moscow: Iskusstvo.
- Utesov, L., 1961. *S pesney po zhizni* [With a song in life]. Moscow: Iskusstvo.

Derkach Svitlana,
PhD in History of Arts,
Professor,
Honored art worker in Ukraine,
Kyiv University of Culture,
Kyiv, Ukraine

Fisher Volodymyr,
Honored art worker in Ukraine,
Kyiv University of Culture,
Kyiv, Ukraine

THE EXTRAORDINARY RANGE DETAILS AS STRUCTURAL UNIT IN ESTABLISHMENT ART

The purpose of the article is to form the main features of the variety number as a structural unit of pop art, as a separate logically and compositionally constructed performance of one or more performers, combining genre types of other arts whose commonality lies in the close rapprochement of performers and the public, in concordance, mobility and entertainment. **Research methods.** The etymological method has been used to determine the concept of «variety art» origin; The comparative method allowed the comparative analysis of the small forms signs in art; The semiotic method has been used by the authors for the analysis in the corresponding terminology, and semantic has been used for the analysis of their meanings; the analytical-conceptual method allowed the authors to define the concept of variety number as a «molecule» in pop art, and the systematic method has been used by the authors to systematize the key features in the variety number. **The novelty of the study** is that for the first time, in the science of art studies the main features of the variety number as a synthetic artistic phenomenon have been systematized as an independent structural unit in pop art, its specifics, and, consequently, differences from other small artistic forms. However, the authors offer their own interpretation in the definition of «pop number». **Conclusions.** Variety number is a synthetic artistic phenomenon, representing the «atom» of pop art, its relatively independent structural unit in the form of a logical and compositionally constructed performance of one or more performers. The key features of the variety number are its synthetic, short, content, concise, vivid entertainment, dynamism, mobility, relevance, entertainment and direct contact of performers with the public.

Key words: variety art; pop number; pop genres; «light» genres.

*Деркач Светлана Николаевна,
кандидат искусствоведения,
профессор, заслуженный деятель искусств Украины,
Киевский университет культуры,
Киев, Украина*

*Фишер Владимир Михайлович,
заслуженный деятель искусств Украины,
Киевский университет культуры,
Киев, Украина*

ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ПРИЗНАКИ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА КАК СТРУКТУРНОЙ ЕДИНИЦЫ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА

Цель исследования заключается в формировании определяющих признаков эстрадного номера как структурной единицы эстрадного искусства, как отдельного логично и композиционно построенного выступления одного или нескольких исполнителей, сочетающего в себе жанровые разновидности других искусств, общность которых заключается в тесном сближении исполнителей и публики, в лаконичности, мобильности и развлекательности. **Методы исследования.** Этимологический метод понадобился для определения происхождения понятия «эстрадное искусство»; компаративный метод позволил осуществить сравнительный анализ признаков малых форм в искусстве; семиотическим методом авторы воспользовались для анализа соответствующей терминологии, а семантическим – для анализа их смыслов; аналитико-концептуальный метод позволил авторам определиться с понятием эстрадного номера как «молекулы» эстрадного искусства; системным методом совершенно систематизацию определяющих признаков эстрадного номера. **Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые в искусствоведческой науке систематизируются определяющие признаки эстрадного номера как синтетического художественного явления, как самостоятельной структурной единицы эстрадного искусства, его специфика, а, следовательно, отличия от других малых художественных форм. Вместе с тем авторы предлагают собственную трактовку дефиниции «эстрадный номер». **Выводы.** Эстрадный номер является синтетическим художественным явлением, которое представляет собой «атом» эстрадного искусства, его относительно самостоятельную структурную единицу в виде логически и композиционно построенного номера одного или нескольких исполнителей. Отличительными особенностями эстрадного номера является его синтетичность, короткометражность, концентрированность содержания, лаконичность, яркая зрелищность, динамичность, мобильность, актуальность, развлекательность и непосредственный контакт исполнителей с публикой.

Ключевые слова: эстрадное искусство; эстрадный номер; эстрадные жанры; «легкие» жанры.

УДК 394.25:391.8(477)

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153224

Курочкін Олександр Володимирович,

доктор історичних наук,

професор,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

olexkuro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3365-7266>

ГЕНЕЗА ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ ФОЛЬКЛОРНОГО КАРНАВАЛУ ЯК ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТОБАЧЕННЯ УКРАЇНЦІВ

Мета статті. Заглибившись в архаїчні пласти світогляду древніх слов'ян, автор прагне простежити генезу та еволюцію інституту обрядового маскування, ігрового й церемоніально-етикетного перевтілення, на базі якого сформувалася строката галерея традиційних образів фольклорного карнавалу українців. **Методи дослідження.** Дороговказом послужив історико-генетичний метод, або метод ретроспективної реконструкції, який застосовується не лише в гуманітарних, а й природничих науках. В основі його лежить ідея про те, що початкові етапи розвитку певних об'єктів і явищ можна відтворити на підставі пізніших етапів. **Наукова новизна дослідження** полягає в акцентуванні особливої ролі маски як засобу перевтілення й розкриття міфологічних витоків системи образів фольклорного театру українців. Таким чином у вітчизняному гуманітарному просторі утверджується новий дослідницький напрям – культурологічне маскознавство. **Висновки.** Наведені в статті матеріали розкривають генетичну спорідненість міфу й ритуалу, іманентну властивість землеробських обрядів створювати тимчасовий міфологічний простір, реактуалізуючи в ньому давні сакральні символи та уявлення. Інструментом систематизації конкретного матеріалу в реферованій праці слугували прийом перевтілення (реінкарнації), обрядові маски та інститут рядження в цілому. Саме вони, як засвідчив аналіз, найстійкіше утримували архаїчний базис ритуальних традицій, давні концептуальні мотиви. Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. чітко простежується лінія редукції й прискороного відмирання обрядових традицій і фольклору. Проте, як не дивно, інститут автентичної народної маски продовжує функціонувати й сьогодні. В багатьох областях України зберігаються, а в останні роки і впроваджуються живі вогнища різдвяно-новорічного карнавалу, побувають колядні обходи, вистави «живого вертепу», традиційна звичаєвість взаємодіє із процесами розвитку національної святковості й мистецтва.

Ключові слова: світогляд; фольклор; перевтілення; маска; карнавал; фітоморфні, зооморфні, антропоморфні образи.

Постановка проблеми. Мотив перевтілення (реінкарнації) бере початок у міфологічному світогляді, коли людині був властивий не понятійний (як зараз), а наочно-ситуаційний спосіб мислення. Циклічна модель міфічного часу, фіксуючи постійне оновлення природи, нескінченну динаміку перетворень форм життя, зміцнювала віру людини у безсмертя її душі, в можливість її існування не лише в людини, а й у рослинах, тваринах і навіть неживих предметах. Перевертництво – окремий розділ перетворення, метаморфози, що є одним з основних законів міфологічної свідомості, у якій, власне, що завгодно може перетворитись на будь-що інше. Для цієї свідомості ніяких меж не існує.

У святах і обрядах карнавального типу мотив перевтілення є центральним: сенс маски завжди в тому, що вона оновлює, змінює звичайний вигляд людини, робить її, хоча б тільки зовнішньо, зовсім іншою істотою (чоловіка – жінкою, парубка – ведмедем тощо). Ідея перевтілення присутня і в архаїчному рядженні палеолітичних мисливців і в сучасному новорічному маскараді. Проте ця подібність не повинна вводити в оману – перед нами, безумовно, явища зовсім не тотожні. Отже, виникає потреба розрізнати історичні типи карнавального перевтілення.

Одна справа, коли обернення за допомогою маски сприймається як жарт, узвичаєна розвага, святкова умовність – назвемо це ігровим перевтіленням. Зовсім інша ситуація там, де ставлення до маски серйозне, створений нею образ пов'язується з релігійними уявленнями й культом, і звідси виникає віра в його реальність. Такий тип перевтілення будемо визначати як сакральний. Уся багатотисячолітня історія карнавальних форм, по суті, є процесом переходу від сакрального до ігрового типу перевтілення. Побіжно відзначимо, що в театральному житті виробилася своя типологія перевтілення. Тут воно може бути зовнішнім і внутрішнім, бутафорським і психологічним. Майстерність і талант актора значною мірою визначаються тим, як він вміє на час вистави забути своє власне «я», щоб жити на сцені повнокровним життям зображуваного персонажа. Для кращого входження в роль у театрі застосовується своя методика перевтілень, яка включає і чисто зовнішні ефекти (грим, костюми, декорації), і прийоми емоційно-психологічної підготовки (наприклад, відома система К.Станіславського).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд літератури, присвяченої вивченню глибинних витоків індоєвропейської і слов'янської міфології засвідчує, що ці питання привертала увагу і зарубіжних, і вітчизняних учених. Широке міжнародне визнання мають праці Дж. Фрезера, М. Еліаде, Ж. Дюмезіля, А. Брюкнера, В. Проппа, О. Фрейденберг, Б. Рибакова, В. Топорова, В. Іванова, Н. Велецької.

Дослідження реконструктивного плану за матеріалами духовної культури й обрядового фольклору мають в українській гуманітаристиці також давню традицію, уособлену іменами М. Максимовича, М. Костомарова, О. Потебні, М. Сумцова, Ф. Вовка, М. Грушевського, К. Копержинського й ін.

Але ця традиція обірвалася на межі 20–30-х років минулого століття, коли гуманітарна наука в Україні зазнала жорстоких репресій і була насильно переведена на рейки «марксистської методології». Народознавство, орієнтоване на пошуки генетичних витоків національної самобутності й культурної своєрідності, не вписувалося в канони сталінської казарменої ідеології і кваліфікувалось як класово вороже, «патріархальне», «націоналістичне» тощо. На десятки років, по суті, була припинена серйозна наукова робота в галузі етногенезу, етнічної історії, народних вірувань, демонології, архаїчної семантики звичаїв і фольклору.

На сучасному етапі, в умовах державного й культурного відродження України, помітно зростає увага до вивчення давньослов'янської і української міфології, джерел формування традиційної обрядовості та фольклору, які закономірно вважаються фундаментом самосвідомості нації.

Повернення вітчизняних науковців до раніш табуованої проблематики демонструють праці В. Войтовича (2013), В. Давидюка (2005), О. Курочкіна (1995), Л. Павлюк (2006), Ю. Писаренка (1997), С. Плачинди (2016), М. Поповича (2001), О. Порицької (2017), М. Ткача (2002) й ін.

Про зміну наукової парадигми свідчать і регулярні випуски загальноукраїнського журналу «Міфологія і фольклор», заснованого в 2008 р.

Мета статті – заглибившись в архаїчні пласти світогляду древніх слов'ян, простежити генезу та еволюцію інституту обрядового маскуванню, ігрового та церемоніально-етикетного перевтілення, на базі якого сформувалася галерея традиційних образів фольклорного карнавалу українців.

Методи дослідження. Дороговказом автору послужив історико-генетичний метод, або метод ретроспективної реконструкції, який застосовується сьогодні не лише в гуманітарних, а й природничих науках. В його основі лежить сформульована майже одночасно видатним російським психологом С. Виготським та англійським етнологом А. М. Хокартом ідея про те, що початкові етапи розвитку певних об'єктів і явищ можна відтворити на підставі пізніших етапів еволюції. Цей метод виявляється найбільш плідним у тому випадку, коли він ґрунтується на добре вивчених, систематизованих фактах, відштовхуючись від яких легше робити цілеспрямовані екскурси в минуле. Таким надійним плацдармом для проникнення в глибини давньослов'янської духовної культури служить величезний масив інформації, накопичений істориками, етнографами, фольклористами впродовж останніх двох століть.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сакральний тип карнавальних перевтілень має дуже глибоке історичне коріння і пов'язаний з генезисом первісних форм свідомості. У філософській літературі утвердилася точка зору, згідно з якою первісний світогляд за своїм змістом і формою визначається як міфологічний або соціоантропоморфічний. Він становив собою синкретичний комплекс деяких позитивних знань, міфології, релігії, мистецтва, в якому реалістичні уявлення про оточуючий світ хаотично поєднувалися з чужеродними вигадками і фантастичними домислами.

Первісну свідомість характеризують такі риси, як емоційність, чисто образне сприйняття світу, асоціативність, а (до)логічність, гілозоїзм (оживотворення), аніматизм (одухотворення всесвіту в цілому) і анімізм (одушевлення його окремих проявів), а також невідільна схильність уподібнювати природні, а потім і соціальні явища людині (антропоморфізм і соціоантропоморфізм) та ін. (Чанышев, 1982, с.45). Міфологічному світогляду, який формувався не за законами мислення, а за законами уяви, органічно властива ідея всесвітнього зв'язку і перетворень. Згідно з нею в природі йде постійний кругообіг, де ніщо не зникає, але все змінюється, переходить з одного стану в інший, приймає іншу форму: людина може легко стати звіром або зіркою, представники тваринного й рослинного царства – людьми, з отрути змії народжується дорогоцінне каміння, а з вогню – дракони й птахи, кров і сльози дають початок рікам і морям. В такому ж ключі трактується і життя людини: народитися – значить стати іншим, ніж був раніше; вмерти – значить перестати бути тим, ким був до смерті. Подібні уявлення і вірування виникали на ґрунті спостереження реально існуючих, але не пізнаних по-справжньому

природних явищ і закономірностей. Первісна людина підмічала, як з яйця вилуплювалися пташки, які, своєю чергою, висиджували яйця, як з болотного їла народжувалися пуголовки, які потім оберталися на жаб, або як гусинь утворювала кокон, з якого з'являвся метелик. Усе це переконувало в тому, що в світі немає нічого стабільного, відбувається постійний процес змін та оновлення. Так робилися перші несміливі кроки на шляху пізнання діалектики природи, законів збереження матерії.

Не вичленовуючи себе із природи, людина – носій первісної свідомості – переносила на неї всі свої якості й риси. Саме в цьому полягав механізм уособлення природи, про який писав Ф. Енгельс у підготовчих працях до «Анти-Дюрінга»: «Сили природи здаються первісній людині чимось чужим, таємничим, гнітючим. На певному ступені, через який проходять усі культурні народи, вони освоюється з ними шляхом уособлення» (1965, с.590). Сприйняття навколишнього світу крізь призму уособлення в умовах панування викривленого міфологічного світогляду сприяло розвитку анімістичних, тотемістичних, магічних і фетишистських уявлень, на базі яких пізніше формується релігійна свідомість.

Архаїчні мотиви перевтілення можна знайти в міфології і фольклорі всіх народів землі. Класичні приклади стосовно цього дає антична міфологія. Легенди про перевтілення зустрічаються в творах Гомера, Гесіода, багатьох древніх трагіків і ліриків. Найбільшу антологію (250 сюжетів) зібрав римський поет I ст. н.е. Овідій у своїй славнозвісній поемі «Метаморфози», де представлені легенди й міфи про перевтілення богів і людей на тварин, рослин, каміння, ріки, сузір'я тощо. Особливої слави серед них зажили оповідання про перетворення Дафни на лаврове дерево, німфи Ехо, безнадійно закоханої в красеня Нарциса, на безплотний місяць, Актеона на оленя, скам'янілу Ніобею й оживлену скульптуру Пігмаліона тощо. Ці та інші образи «Метаморфоз» ось уже близько двох тисяч років надихають творчу уяву літераторів, художників, скульпторів і музикантів.

Уже серед перших читачів поеми Овідія, мабуть, не знаходилося тих, хто б повірив у реальність зображених у ній перевтілень. У ці часи ідея реінкарнацій набрала більш рафінованого вигляду і ширилася як складник філософського вчення орфіків і піфагорейців. Останні вустами свого вчителя проголошували, що матеріальні оболонки в світі змінюються, але дух лишається вічним: *Omnia mutantur nihil interit*.

Значний вплив на розвиток європейської культури, зокрема у сфері формування її теологічних основ, мала розроблена орфіками релігійно-філософська концепція про душу як добре, божественне начало і тіло як «в'язницю душі». Згідно з цим ученням смерті підвладне лише тіло, в той час як душа продовжує своє існування, переживає цілий ряд змін і перетворень аж доки не очистить себе від тілесної скверни.

З орфіками нерідко пов'язують і походження вчення про метемпсихоз – переселення душ, хоча в дійсності їхня роль у цьому була скромнішою: давня побутуюче в народі вірування вони ввели в коло філософських доктрин. Комплекс ідеалістичних поглядів орфізму щодо тіла й душі був сприйнятий піфагорейцями й почасти Платоном, а вже через них здобув подальшого розвитку в системі християнського віровчення.

Ідеї перевтілення й посмертного переселення душ здавна мали широке розповсюдження в релігіях Сходу. За умов розвитку класових відносин ці уявлення тут часто набирали форму вчення про карму. Згідно з віруваннями давніх індуїстів, які почасти визнаються і сучасним індуїзмом, після смерті душа може відродитися у вигляді бога, людини, рослини, тварини. Причому місце її в новому житті залежало безпосередньо від ступеня праведності на попередніх стадіях існування. Долю людини після смерті визначає її прижиттєве діяння (карма), і тому цар може відродитися розбійником, бідняк – багатцем, брахман – шудрою, мисливець – тигром тощо. Цей круговорот переселень душ з однієї тілесної оболонки в іншу в релігійно-філософській літературі отримав назву «сансара», що означає буквально «мандрування» (Бонгардт-Левин и Ильин, 1969, с.186).

Від індуїзму (брахманізму) вчення про метемпсихоз перейшло, майже незмінно, у буддизм, який також проповідує, що кожна смерть є початком нового життя і що процес цих трансформацій буде тривати до кінця всесвіту. Так, буддисти вірять, що Будда, перш ніж стати богом, пройшов крізь 550 перевтілень, у ході яких йому доводилося бути царем, жебраком, мавпою, змією тощо. Широку розповсюдженість вірувань про переселення душ (реінкарнації) підтверджують зібрані етнографами дані із традиційних релігій народів Австралії, Африки, Азії, Америки та Європи. (Авдєєв, 1959, с.67-70). Не становили виняток в цьому зв'язку й слов'янські народи.

Універсальна світоглядна ідея реінкарнацій, яка, за А. Лосєвим, становить «логічний метод міфологічного мислення» (1957, с.13), на наш погляд, була вихідною й визначальною у формуванні глибинних мислительних основ карнавального перевтілення. Людина може перетворитися на що завгодно – цей принцип міфологічного мислення, якби він послідовно дотримувався в обрядовому рядженні, міг би дати надзвичайну кількість тематичних масок. Але в дійсності, як свідчать етнографічні дані, їхній набір порівняно невеликий. Це означає, що об'єктами зображення первісна людина обирала лише найбільш важливі, найбільш характерні для певного середовища образи й реалії. Причому чітко простежується історична, етнографічна і навіть природно-географічна специфіка традиційних масок у кожного народу.

Карнавальні перевтілення в обрядах і фольклорні мотиви реінкарнацій з'явилися з єдиного джерела на єдиній світоглядній основі, і тому їх співставлення цілком виправдане. Хоча обряд в цілому більш консервативний, ніж фольклор, але іноді, як у цьому зв'язку, саме фольклор зберігає в собі найбільш архаїчні моменти.

Мотив реінкарнації людини у тварину кілька разів згадується вже в пам'ятці культури східних слов'ян XII ст. «Слові о полку Ігоревім». Характеризуючи творчий метод співця давнини – Бояна, автор «Слова...» зазначає:

Боян-бо наш віщий,
Як хотів ком пісню творити,
Розтікався мислю по дереву,
Сірим вовком по землі,
Сизим орлом попід хмарами.

Дослідники й перекладачі нерідко залишають це місце без пояснень, інші вважають, що в тексті при переписуванні допущена помилка: розшифровують

слово мисль як мись – білка – летяга, або як мезга – сік з дерева тощо (Слово про Ігорів похід, 1982, с.7). Вважаємо, що вираз «розтікатися мислю по дереву» не книжний образ, а поетична метафора, яка в своєму генезисі відображає магічний ритуал виконання поетичних творів у давніх слов'ян, що проходив за сценарієм, схожим із шаманським камланням. Суть останнього, як відомо, полягає в тому, що шаман здійснює умовно мандрівку з нижнього земного ярусу на верхній небесний, у ході чого він перевтілюється у тварин і птахів, піднімається вгору знову таки уявним міфологічним деревом. Якщо припустити, що волхв-шаман у древніх слов'ян міг бути водночас і поетом-сказителем, легше зрозуміти, чому в «Слові...» Бояна називають віщим, онуком Велеса, тобто провидцем майбутнього.²

А ось як характеризує «Слово...» Всеслава-Полоцького, який
Городи мирив із князями.
А сам вовком серед ночі темної
Вибігав із города з Києва
До півнів сягав Тмутороканя,
Вовком путь перебігаючи
Великому Хорсові (Слово про Ігорів похід, 1982, с.28).

Образ вовка в цьому контексті символізує блискавичність наїздів князя. Так само в іншому місці поеми, де описується втеча з половецького полону, швидка їзда Ігорового коня порівнюється то з бігом горностая, вовка-сіроманця, то з летом сокола. Давні язичницькі уявлення про перевертання в образній структурі «Слова...» вже явно втрачають свій первісний магічний підтекст і сприймаються як стилістична фігура, засіб художньої виразності.

Архаїчні моменти мотиву реінкарнації можна простежити і в давньоруських билинах. Особливої уваги в цьому аспекті заслуговує билина про Волха Всеславича. Сюжет її, очевидно, відноситься до доби докласового суспільства, позначеної цілковитим пануванням язичницького світогляду, тотемістичних та анімістичних вірувань. Волх (дуже близько до волхв) Всеславович – київський багатир-чарівник, який з дитинства оволодів наукою перевтілюватися.

А и будет Волъ/х десяти годов,
Втапору поучился Вольх ко премудростям:
А и первой мудрости учился
Обертываться ясным соколом,
Ко другой-та мудрости учился он, Вольх
Обертываться серым волком,
Ко третьей-та мудрости учился Вольх
Обертываться гнедым туром – золотыя рога (Дмитриев ред., 1977. с.40).

Набуте вміння перевтілюватися допомагає багатирю на полюванні, завдяки йому він непоміченим потрапляє в табір ворогів і вивідує їхні військові плани щодо нападу на Русь. Зробившись горностаем, Волх перекушує титівки луків і псує стріли суперників, а потім соколом вертається до свого табору. Характерно, що всі ці метаморфози відбуваються вночі. Нарешті, обернувшись

² Запропоноване нами пояснення цитованого фрагмента зі «Слова...» має гіпотетичний характер і не виключає можливості інших тлумачень.

разом з усією дружиною на мурашок, богатир-чарівник долає стіни білокам'яної фортеці і одержує цілковиту перемогу над ворогом.

У билині «Добриня і Маринка» чарівною здатністю обернення володіє жінка, яка втілює в собі риси хрестоматійної відьми. Молода киянка Марія Гнатівна вміє замовляннями насилати любовні чари, обертати могутніх богатирів на гнідих турів. Все це їй вдається зробити і з Добринею Микитовичем, але потім вона змінює гнів на милість і прагне вийти заміж за героя. Проте Добриня бачить, що у високих теремах Марини немає образів, розпізнає в ній «сретницю безбожницю» і тому стинає відьми голову. Як бачимо, цей епічний сюжет побудований на конфлікті язичницького і християнського начал; він, очевидно, оформився у період першого найгострішого зіткнення двох ідеологій на Русі. Якщо в билині про Волха здатність до перевтілення тлумачиться як доблесть, то тут вона вже оцінюється негативно, як еретичний вчинок. Звідси можна зробити припущення про те, що щаслива доля героя-перевертня є індикатором дохристиянського походження фольклорного сюжету.

Епічне перевтілення обов'язково пов'язане з мотивами боротьби, військового або спортивного протиборства. У билині про Ставра-боярина дружина героя Василиса Микулична визволяє свого чоловіка з темниці, з'являючись на богатирському бенкеті князя Володимира в чоловічому вбранні під іменем посла Золотої Орди. Щоб перевірити, чи не є посол Василій Іванович жінкою, київський князь влаштовує змагання, під час яких дружині боярина доводиться боротися, стріляти з лука, грати в шахи – і в усьому вона перемагає.

Герой билини «Альоша Попович», для того, щоб здолати Тугарина Змійовича, міняється вбранням із жебраком – «калікою перехожою». Отже, давньоруські билини демонструють різні види перевтілення: людини на звіря (найчастіше), переміну статі, соціального стану тощо.

Мотиви реінкарнацій зустрічаємо в східнослов'янських легендах, переказах, баладах, піснях, але особливо багаті ними казки. Значну зацікавленість викликають так звані лісові казки з архаїчними мисливсько-тваринними сюжетами. На думку академіка Б. Рибаківа, вони почали формуватися ще в період мезоліту або неоліту, у час значних пересувань одиноких мисливців пустинними, безлюдними місцями, де нема «ні стежечки, ні доріжечки» (1981, с.132).

Особливість казкового світу полягає в тому, що в ньому не існує різкої межі між людьми й тваринами, явищами живої й неживої природи: дерева, звірі, комахи, птахи, окремі предмети, річки розмовляють по-людськи, а самі люди розуміють звірину мову; собака, корова, кабан, бик можуть народити людину, з яєць можуть вилупитись хлопчики чи чортенята, а жінка народжує звіренятко; трапляються шлюби між людьми й представниками лісового царства – ведмідь живе з бабою, царевич одружується із жабою, змії-перелесник прилітає вночі до красивих жінок. Дивні дива трапляються нерідко і в середовищі самих тварин: в українській казці розповідається як вовк зніс яйця, свиня їх висиділа, а вилупились з них три пари волів і бик.

Надзвичайно багатий набір різновидів (образів) перевтілення, які знає східнослов'янська і зокрема українська казка. Відомо, що вони дійшли до нас не

в первісному, а в трансформованому вигляді, значною мірою втративши свій міфологічний зміст. Під впливом соціально-економічних умов життя, під тиском християнської релігії поступово затемнювалося, викривлялося первісне значення казок. Але, незважаючи на це, традиційні казкові сюжети з перевтіленням донесли до нас дуже давні уявлення і тому можуть послужити цінним історико-етнографічним джерелом.

Дієвим інструментом фольклорних перевтілень у святково-ритуальній сфері є обрядова маска. Її дефініція в сучасній науковій літературі розроблена ще недостатньо. Одне з найбільш вдалих визначень належить А. Авдєєву: «Маска – це спеціальне зображення якої-небудь істоти, яке одягають або носять з метою перевтілення в дану істоту» (1960, с.234). Учений запропонував і детальну класифікацію масок, в основу якої покладено способи їх носіння. В цілому прийнятна, вона видається дещо односторонньою, оскільки маски зведені лише до питання вбрання. Насправді ж перевтілення в обрядові досягається цілою системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки й ін.). Тому, очевидно, має сенс і більш узагальнене трактування маски як цілісного образу, створеного засобами перевтілення людини в іншу істоту.

Суттєвий евристичний зміст має бінарна опозиція «личина – лик» або «маска – ікона». Вона відображає не лише багатовікову боротьбу язичницького та християнського світоглядів, а й тривале співжиття і взаємодію цих двох ідеологічних систем. Народна побутова релігійність українського селянина базувалася на принципі – «богові служи й чорта не гніви», що обумовлювало її компромісний, амбівалентний характер як визначальну прикмету так званого «довір'я». У світоглядному просторі цього своєрідного явища маску й ікону багато що зближує: вони однаковою мірою є сакральними предметами, синтезом віри й мистецтва, носіями трансцендентної, тобто не даної у відчуттях ідеї про зверхність надприродних сил. Народне ставлення до ікони та маски в цілому ряді культових моментів однозначне і ґрунтується на давньому язичницькому субстраті. Недарма в народній мові ікони, як і поганських ідолів, називали «богами» (Успенский, 1978, с.127). Рештки язичницько-християнського синкретизму простежуються й у тому, що в українців терміном «личман» називали і обрядові маски, і маленькі нашійні іконки, які до XIX ст. використовувалися як дівочі прикраси та обереги (Корвин-Пиотровский, 1887).

У цілому існував доволі широкий пласт традиційної «низової» культури (оповідальний і пісенний фольклор, рядження, вертеп, народна картина й ін.), де євангельські образи й сюжети жили за законами архаїчного «карнавального» світосприйняття. Розуміння «праведного» й «грішного» було дуже далеким від церковних догматів. Отже, враховуючи дуже поважний вік обрядової маски і стійкість пов'язаного з нею комплексу уявлень, можна розглядати її як генетичну предтечу і важливе джерело християнської іконографії. Але це складне питання, безумовно, потребує спеціального дослідження.

За даними XIX – XX ст., традиційні маски українців пов'язані насамперед із різдвяно-новорічними святками та весіллям. Крім того, в окремих місцевостях вони використовувалися під час святкування Андрія, Миколи, Масляної, Юрія, Великодня, Івана Купала, Трійці та ін., брали участь в обрядах

родинно-хрестинного і поховального («Ігри при мерці») комплексу, в осінньо-зимових зібраннях молоді – вечорницях. Назви учасників маскування варіюються у різних діалектних зонах: «ряджені», «перебрані», «перебиранці», «цигани», «діди», «жиди», «волохи», «маланкарі», «веселики» тощо.

У масці злите матеріальне й духовне начало, і самим фактом свого існування вона наочно засвідчує умовність прийнятого в етнографічній науці поділу на матеріальну й духовну культуру. Не маючи аналога в живій природі, маска належить до обрядових атрибутів з високим семіотичним статусом. Її правомірно тлумачити як символічний предмет, як речове уособлення певних світоглядних уявлень і концептуальних мотивів. За твердженням М.Бахтіна, «... у масці втілене ігрове начало життя, в основі її лежить особливий взаємозв'язок дійсності і образу, характерний для найдавніших обрядово-видовищних форм. Вичерпати дуже складну та багатозначну символіку маски, звичайно, неможливо» (1990, с.48).

Народні маски українців носять відбиток архаїчної простоти, їх відрізняє особлива гармонія реалізму й комічного гротеску. Вони виготовлялися з матеріалів, наявних у кожному селянському господарстві (дерево, шкіра, полотно, вовна, прядиво, солома, городні культури, квіти й ін.), а також купованих (папір, картон, срібна фольга, матерія й ін.) Еквівалентом маски часто служило гримування, здійснюване за допомогою сажі, борошна, глини, буряка, а пізніше – жіночої косметики. Семантично значимою для традиційних масок є кольорова тріада: червоне-чорне-біле. Причому червоний колір відігравав переважно апотропеїчну роль, чорний і білий асоціювалися зі світом мерців, потойбічних (демонічних) істот. Важливо, що вказана кольорова символіка простежується ще в печерному мистецтві палеоліту й, за припущенням В. Тернера, є надбанням до індоєвропейського минулого (1983, с.98).

Архаїчний шар звичаїв та уявлень українців до ХХ ст. законсервували новорічні поздоровчі обходи з масками – «Коза» і «Маланка», що мали свою територію розповсюдження, відрізнялись складом персонажів, драматичним, пісенним і музичним репертуаром. Активними виконавцями цих обрядодійств виступали представники чоловічої молоді – неодружені парубки, об'єднані в колядні групи («партії», «ватаги», «гурти»). Святковий ритуал традиційних масок включав у себе досить вагомий елемент імпровізації, але в основі своїй базувався на усному сценарії, якого дотримувались досить суворо. У структурі цього сценарію простежуються такі ланки, як посвячувальна (ініціальна) церемонія, процесія масок, виконання обрядової пісні, магічні акти, драматично-ігрове дійство на подвір'ї і в хаті, обдарування, загальносільський танець-сход на роздоріжжях, міжгрупові змагання-агони, очищення водою та вогнем.

Колядники в масках – провісники весни й нового аграрного сезону, що обумовлює присутність у їхньому вбранні шкур тварин і рослинних атрибутів як символів багатства й родючості. Сакральньо-магічна спрямованість новорічних масок визначає й такі типові риси їхньої поведінки, як ритмічна танцювальна хода, застосування дзвінків та бичів, територіальна конкуренція з однолітками, публічне покарання (осміяння) недоліків і вад односельців, ритуальний еротизм і безчинства, особлива карнавальна мова тощо. Одним із найпоширеніших прийомів створення образу рядженого є вивертання одягу

навиворіт і явна інверсія в його вчинках. Маски – носії святкової (карнавальної) свободи слова й жесту. Амбівалентна природа колядника-рядженого виявляється в тому, що, з одного боку, він приносить із собою врожай, добробут і щастя, а з іншого – він порушник соціальних і етичних норм, брутальний насмішник з агресивною, вульгарною вдачею. Під впливом християнства носіння обрядових масок у різдвяно-новорічний період вважалося великим гріхом, який треба було спокутувати, купаючись в освяченій воді на Ордані.

Основні теми й мотиви драматичних ігор святочного карнавалу українців (символічне вінчання, похорон, вагітність, смерть і народження, зображення трудових процесів, сценки, пов'язані з торгом і лікуванням, та ін.) значною мірою дублювалися в традиційному весіллі та «іграх при мерці». Разом з тим рядження в циклі сімейної обрядовості мало свою специфіку, що виявлялася в скороченні кола виконавців, акцентуванні певних сюжетів, збільшенні ролі імпровізаційних елементів. Провідну роль у весільному й поховальному ритуалі відіграла апотропеїчна (захисна) функція масок. Прагнення врятуватися від згубного впливу демонічних сил уособлювали постаті «фальшивої нареченої» та «удаваного мерця». Для рядження в будь-якому обрядовому контексті важлива демонстрація певної кількості протиставлень: опозиція чоловічого – жіночого, свого – чужого, молодого – старого, соціально високого – соціально низького тощо.

Строката галерея українських традиційних масок, у своїй основі спільна для календарної та сімейної звичаєвості, формувалася протягом багатьох століть, шляхом додавання нового до уцілілого старого. З погляду образного втілення маски поділяються на кілька груп:

- 1) зооморфні,
- 2) фігоморфні,
- 3) антропоморфні,
- 4) фантастичні (демонічні).

Аналіз конкретного матеріалу переконує в тому, що семантика традиційних карнавальних образів українців просякнута ідеєю досягнення щастя й добробуту у сфері і виробничих, і сімейно-шлюбних відносин. Найбільш показові в цьому плані давні зооморфні маски: «коза», «кінь» («кобила»), «ведмідь», «журавель», «бусел», «олень», «бик» («тур»), «баран» та ін., появу яких слід пов'язувати з ранніми стадіями господарювання – полюванням та прирученням тварин. Із переходом до землеробства відбулося семантичне перекодування давніх обрядових символів і тотемів, частина з яких набула нового аграрного осмислення (звідси відоме: «Де коза ходить, там жито родить»). Зіставлення ритуальних функцій зооморфних персонажів у системі рядження і в широкому фольклорному контексті дає підстави інтерпретувати їх як звірів-покровителів, посередників між світом реальним і потойбічним, присутність яких у сакрально марковані періоди року обіцяла людям щастя – урожай, плідність худоби, здоров'я, сімейний добробут тощо.

У ряді випадків простежується семантична тотожність зооморфних масок з язичницькими божествами давніх слов'ян («журавель» – Род, «ведмідь» – Велес, «кінь» – Ярило та ін.). Можна припустити, що в дохристиянський період ці священні тварини, як і замасковані під тварин люди, були обрядовими еквівалентами головних представників релігійно-міфологічного пантеону.

З часом, під впливом християнства, відбулася ідеологічна трансформація зооморфних образів, їхній перехід з вищого міфологічного рівня на нижчий, з кола позитивних персонажів у коло негативних. Так, колишній вегетативний демон – «добрий дух ниви» в нових умовах стає одним із утілень сатани – «коза» – чорт у козячій подобі.

До фітоморфних масок українців належать «кущ», «тополя» та деякі інші, роль яких виконували дівчата, декоровані зеленими гілками. Семантичне значення цих образів прояснене недостатньо. Разом з такими обрядовими атрибутами зелених свят, як «берізка», «явір», «ігровий дуб», у системі язичницького світогляду вони відігравали, очевидно, роль символів космічної теофанії, буання життєвих сил природи й людини на відповідальному рубежі переходу від весни до літа.

Одним із джерел розшифровки змісту традиційних масок може служити культ предків, за допомогою якого утверджувалися містичні уявлення про те, що духи померлих родичів захищають живих, але натомість потребують шанування і жертвоприношення. За давніми міфологічними уявленнями, кілька раз на рік, на великі свята предки піднімалися з могил і провідували своїх рідних. Спочатку вірили, що приходили самі померлі (їх утілювали маски предків – «діди» і «баби»), а згодом під впливом християнського вчення про тіло й душу набув поширення погляд про мандрівки без тілесних душ. Приналежність традиційних персонажів рядження до вихідців із «того світу» маніфестується в обряді через символіку «антиповедінки», складниками якої були ритуальні бешкети, крадіжки, есхрологія, побудовані на принципі інверсії магичні акти.

Група антропоморфних масок українців найчисельніша. Її представники – різнохарактерні персонажі: побутові – «дід», «баба», «наречений», «наречена», «Василь», «Маланка»; соціально станові – «цар», «король», «пан», «економ», «козак», «генерал», «солдат», «піп», «чернець»; професійні – «коваль», «сажотрус», «суддя», «лікар», «перукар», «мисливець», «фотограф»; етнічні – «жид», «циган», «поляк», «турок», «татарин» та ін. До групи фантастичних істот належать такі: «чорт», «смерть», «мрець», «русалка», «відьма».

За спостереженнями А.Байбуріна, ряджені – це «свого роду парад представників чужого світу» (1990, с.8). Уся система обрядових масок моделювала картину світу з погляду селянської громади. Саме тому персонажі рядження втілювали переважно її ближнє оточення: богів, духів, померлих предків, звірів, представників інших соціальних, професійних, національних груп. У такий спосіб народний обряд немовби вбирав у себе світ реальний та ірреальний, намагаючись їх примирити та урівноважити.

Наукова новизна дослідження полягає в акцентуванні особливої ролі маски як засобу перевтілення й розкриття міфологічних витоків системи образів фольклорного театру українців. Отже у вітчизняному гуманітарному просторі утверджується новий дослідницький напрям – культурологічне маскознавство, що вже давно й доволі успішно розвивається в багатьох країнах світу.

Висновки. Розглянуті матеріали засвідчують, що обрядові маски українців у своєму семантичному значенні аж до ХХ ст. були охоронцями давніх язичницьких мотивів. Водночас на них наклала відбиток християнська ідеологія, чим пояснюється суперечливий характер окремих символічних інтерпретацій.

У наш час обрядове рядження належить до зникаючих форм народної культури. Постійно звужується географія весільного карнавалу. Осередки давньої традиції різдвяно-новорічного карнавалу більш стійко зберігаються в південно-західних областях України. Побутуючі там святкові костюми й маски нерідко відзначаються високою майстерністю виконання, відображаючи потяг сільського населення до естетизації свого дозвілля.

Утративши колишній магічний зміст і семантичне навантаження, звичай рядження перетворився на веселий маскарад, гру, традиційну розвагу. Сьогодні маски служать загальнозрозумілим символом народної сміхової стихії, образотворчим знаком дуже потрібних людині святкових емоцій.

Список посилань

- Авдєєв, А.Д., 1959. *Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе*. Москва: Искусство.
- Авдєєв, А.Д., 1960. Маска (Опыт типологической классификации по этнографическим материалам). *Сборник Музея антропологии и этнографии*. Москва: Издательство Академии наук СССР. Т. XIX, с. 39-110.
- Байбурин, А.К., 1990. Ритуал: свое и чужое. *Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры*. Ленинград: Наука, с.3-17.
- Бахтин, М.М., 1990. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Бонгардт-Левин, Г.М. и Ильин, Г.Ф., 1969. *Древняя Индия*. Москва: Главная редакция восточной литературы.
- Войтович, В., 2013. *Міфи та легенди давньої України*. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан.
- Давидюк, В., 2005. *Первісна міфологія українського фольклору*. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
- Корвин-Пиотровский, К.В., 1887. *Материалы для истории, этнографии и статистики Черниговской губернии*. Чернигов: Типография губернского правления.
- Курочкін, О., 1995. *Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок)*. Опішне: Українське народознавство.
- Лихачев, Д.С. ред., 1958. *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым*. Москва: Издательство АН СССР.
- Лосев, А.Ф., 1957. *Античная мифология в ее историческом развитии*. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР.
- Маркс, К. та Енгельс, Ф., 1965. *Твори*. У 50 т. Т. 20. Київ: Політвидав України.
- Павлюк, Л., 2006. *Знак, символ, міф у масовій комунікації*. Львів: ПАІС.
- Писаренко, Ю., 1997. *Велес-Волос в язичницькому світогляді Давньої Русі*. Київ: Манускрипт.
- Плачинда, С., 2017. *Міфи і легенди Давньої України*. Київ: ФОП Стебляк О.М.
- Попович, М., 2001. *Нариси історії культури України*. Київ: АртЕк.
- Поріцька, О., 2017. *Духовна культура українців: народна демонологія у загальнослов'янському контексті (XIX–XX ст.)*. Київ: Ліра-К.
- Рыбаков, Б.А., 1981. *Язычество древних славян*. Москва: Наука.
- Слово про Ігорів похід; Слово о полку Ігореве; Слова аб палку Ігаравым, 1982. Переклад на українську М.Т. Рильський. Київ: Дніпро.

- Тернер, В., 1983. *Символ и ритуал*. Москва:Наука.
Ткач, М., 2002. *Володимирові боги: міфологічний зміст та систематизація головних персонажів язичницького культу*. Київ: Український центр духовної культури.
Успенский, Б.А., 1978. Культ Николая на Руси в историко-культурном освещении. *Труды по знаковым системам*, 10.
Чанышев, А.Н., 1982. *Начало философии*. Москва: Издательство Московского университета.

References

- Avdeev, A.D., 1959. *Proishozhdenie teatra. Elementy teatra v pervobyitnoobschinnom stroe* [The origin of the theater. Elements of the theater in the primitive communal system]. Moscow: Iskusstvo.
Avdeev, A.D., 1960. Maska (Opyit tipologicheskoy klassifikatsii po etnograficheskim materialam) [Mask (Experience of a typological classification based on ethnographic materials)]. *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii*. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. Vol. XIX, pp.39-110.
Bayburin, A.K., 1990. Ritual: svoye i chuzhoe. Folklor i etnografiya: Problemy rekonstruktsii faktov traditsionnoy kulturyi [Ritual: one's own and someone else's]. *Folklore and ethnography: Problems of reconstruction of the facts of traditional culture*. Leningrad: Nauka, pp.3-17.
Bahtin, M.M., 1990. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovaya i Renessansa* [Works of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura.
Bongardt-Levin, G.M. and Ilin, G.F., 1969. *Drevnyaya Indiya*[Ancient India]. Moscow: Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury.
Voitovych, V., 2013. Mify ta lehendy davnoi Ukrainy [Myths and legends of ancient Ukraine]. Ternopil: Navchalna knyha-Bohdan.
Davydiuk, V., 2005. *Pervisna mifolohiia ukrainskoho folkloru* [Primitive mythology of Ukrainian folklore]. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia.
Korvin-Piotrovskiy, K.V., 1887. *Materialy dlya istorii, etnografii i statistiki Chernigovskoy gubernii* [Materials for history, ethnography and statistics of Chernigov province]. Chernigov: Tipografiya gubernskogo pravleniya.
Kurochkin, O., 1995. *Ukrainski novorichni obriady: «Koza» i «Malanka» (z istorii narodnykh masok)* [Ukrainian New Year's Rites:»Goat» and «Malanka» (from the history of masks)]. Opishne: Ukrainske narodoznavstvo.
Lihachev, D.S. ed., 1958. *Drevnie rossiyskie stihotvoreniya, sobrannyye Kirsheyu Danilovym* [Ancient Russian poems collected by Kirshey Danilov]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR.
Losev, A.F., 1957. *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razvitii* [Ancient mythology in its historical development]. Moscow: State Pedagogical Publishing House of the Ministry of Education of the RSFSR.
Marks, K. and Enhels, F., 1965. *Tvory* [Writings]. Vols.1-50. Vol.20. Kyiv: Politydav Ukrainy.
Pavliuk, L., 2006. *Znak, symbol, mif u masovii komunikatsii* [Sign, symbol, myth in mass communication]. Lviv: PAIS.
Pysarenko, Yu., 1997. *Veles-Volos v yazychnytskomu svitohliadi Davnoi Rusi* [Veles-Volos in the pagan outlook of Ancient Rus]. Kyiv: Manuscript.
Plachynda, S., 2017. *Mify i lehendy Davnoi Ukrainy* [Myths and Legends of Ancient Ukraine]. Kyiv: FOP Stebliak O.M.

Popovych, M., 2001. *Narysy istorii kultury Ukrainy* [Essays on the history of Ukrainian culture]. Kyiv: ArtEk.

Poritska, O., 2017. *Dukhovna kultura ukraintsev: narodna demonolohiia u zahalnoslov'ianskomu konteksti (XIX–XX st.)* [Spiritual Culture of Ukrainians: Popular Demonology in the Slavonic Context (XIX-XX centuries)]. Kyiv: Lira-K

Ryibakov, B.A., 1981. *Yazychestvo drevnih slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow: Nauka.

Slovo pro Ihoriv pokhid. Slovo o polku Iгореve; Slova ab palku Igaravyim [The word about Igor's campaign; The word about Igor's regiment; The words are either the stick of Igaraw], 1982. Translation from the Ukrainian MT Rilsky. Kyiv: Dnipro.

Terner, V., 1983. *Simvol i ritual* [Symbol and ritual]. Moscow: Nauka.

Tkach, M., 2002. *Volodymyrovi bohy: mifolohichniy zmist ta systematyzatsiia holovnykh personazhiv yazychnytskoho kultu* [Vladimir gods: mythological content and systematization of the main characters of pagan worship]. Kyiv: Ukrainskyi tsentr dukhovnoi kultury.

Uspenskiy, B.A., 1978. *Kult Nikolyyi na Rusi v istoriko-kulturnom osveschenii* [The cult of Nicholas in Russia in historical and cultural lighting.]. *Trudy po znakovym sistemam*, 10.

Chanyishev, A.N., 1982. *Nachalo filosofii* [The beginning of philosophy]. Moscow: Moscow University Publishing House.

© Курочкин О.В., 2018

*Kurochkin Oleksandr,
Doctor of Historical Sciences,
Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

TRADITIONAL IMAGES GENESIS OF FOLKLORE CARNIVAL AS UKRAINIANS NATIONAL WORLD

The purpose of the article. Deep into the archaic layers of the outlook in the ancient Slavs, the author seeks to trace the genesis and the ritual masking institute evolution, the game and ceremonial-etiquette reincarnation, on its basis a motley gallery of traditional images in Ukrainian folk carnival has been formed. **Research methods.** The historical-genetic method, or the retrospective reconstruction method, which is used not only in the humanities but also in the natural sciences, it is served as a guide. It is based on the idea that the initial stages of the development of certain objects and phenomena can be recreated on the basis of later stages. **The scientific novelty** of the study is to emphasize the mask special role as reincarnation and disclosure means of the mythological origins in the system of images in Ukrainians folk theatre. Thus in the national humanitarian space a new research direction is masculinity cultural studies is being established. **Conclusions.** The materials in this article reveal the genetic affinity of myth and ritual, the immanent property of the agricultural rites to create a temporary mythological space, reacting in it ancient sacred symbols and representations. The systematization instrument of a particular material in the reflexive work was the reincarnation reception, ritual masks and the persecution institute as a whole. As the analysis showed, that they kept the archaic basis of ritual traditions, the old conceptual motives, most firmly. During the XX and the beginning of the XXI century, the reduction line and accelerated death of ceremonial traditions and folklore is clearly traced. However, strangely enough, the institute of authentic folk masks continues to function today. In a lot of Ukrainian regions the living crests of the Christmas and New Year's carnival are preserved, and in recent years, there are corals rounds, a «live vertebrate» performances, the traditional custom interacts with the development processes in national festivity and art.

Key words: worldview; folklore; reincarnation; mask; carnival; phytol morphed, zoomorphic, anthropomorphic images.

*Курочкин Александр Владимирович,
доктор исторических наук,
профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

ГЕНЕЗИС ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВ ФОЛЬКЛОРНОГО КАРНАВАЛА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ УКРАИНЦЕВ

Цель статьи. Углубившись в архаические пласты мировоззрения древних славян, автор стремится проследить генезис и эволюцию института обрядного маскирования, игрового и церемониально-этикетного перевоплощения, на базе которого сформировалась пестрая галерея традиционных образов фольклорного карнавала украинцев. **Методы исследования.** Ориентиром послужил историко-генетический метод, или метод ретроспективной реконструкции, используемый не только в гуманитарных, но и в естественных науках. В основе его лежит идея о том, что начальные этапы развития определенных объектов и явлений можно воссоздать на основе более поздних этапов. **Научная новизна** исследования состоит в акцентировании особой роли маски как средства перевоплощения и раскрытия мифологических истоков системы образов фольклорного театра украинцев. Таким образом в отечественном гуманитарном пространстве утверждается новое исследовательское направление – культурологическое масковедение. **Выводы.** Приведенные в статье материалы раскрывают генетическое родство мифа и ритуала, имманентное свойство земледельческих обрядов создавать временное мифологическое пространство, реактуализируя в нем древние сакральные символы и представления. Инструментом систематизации конкретного материала в реферированной работе служили прием перевоплощения (реинкарнации), обрядные маски и институт ряженья в целом. Именно они, как засвидетельствовал анализ, наиболее стойко удерживали архаический базис ритуальных традиций, древние концептуальные мотивы. На протяжении XX – начала XXI в. четко прослеживается линия редукции и ускоренного отмирания обрядовых традиций и фольклора. Но, как не удивительно, институт аутентичной народной маски продолжает функционировать и сегодня. Во многих областях Украины сохраняются, а в последние годы и возрождаются, живые очаги рождественско-новогоднего карнавала, бытуют колядные обходы, представления «живого вертепа», традиционные обычаи взаимодействуют с процессами развития национальной праздничности и искусства.

Ключевые слова: мировоззрение; фольклор; перевоплощение: маска; карнавал; фитоморфные, зооморфные, антропоморфные образы.

УДК 792+808.55

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153226

*Сорока Іван Іванович,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
ivansoroka1@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0336-5481>*

ОСОБЛИВОСТІ ТЛУМАЧЕННЯ К. СТАНІСЛАВСЬКИМ ПОНЯТТЯ «ІЛЮСТРОВАННИЙ ПІДТЕКСТ»

Мета дослідження – з'ясувати особливості розуміння і тлумачення К. Станіславським його поняття «ілюстрований підтекст»; визначити сутність, значимість та місце «ілюстрованого підтексту» в процесі сценічного спілкування актора; запропонувати власне розуміння та визначення мовного підтексту й довести його значущість як складника сценічного мовлення. **Методи дослідження:** аналітичний – для дослідження існуючих теоретичних тлумачень підтексту та його практичного застосування; компаративний – у зіставленні й порівняльному аналізі теоретичних і практичних тлумачень та застосувань підтексту; логіко-узагальнюючий – для підбиття підсумків дослідження, формулювання висновків. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні технології процесу словесної дії актора-читця під час сценічного спілкування; віднаходженні того основного, що слугує дійсною необхідністю проголошення актором авторських слів, та є спонукою до продуктивної і цілеспрямованої словесної дії; в осмисленні й тлумаченні сутності театрального поняття «підтекст» та застосуванні його у сценічній мовленнєвій практиці. **Висновки.** З'ясовано, що К. Станіславський та продовжувачі його вчення трактують підтекст: як позатекстові – акторські бачення, уявлення, образи, думки, почуття, іменуючи ще його «ілюстрованим»; і як – наскрізна дія в галузі мовлення, не вбачаючи й не акцентуючи при цьому на їхній відмінності й різності. Наголошено, що враження від уявної «ілюстрації» («ілюстрований підтекст») є лише подразником словесного спілкування актора; дійсну ж необхідність проголошення слів породжує мотивація та мета їх виголошення.

Ключові слова: словесне спілкування; «ілюстрований підтекст»; підтекст наскрізної дії; К. Станіславський; Г. Крісті; «кінострічка бачень»; внутрішні бачення; відчуття.

*Творча уява, якою б дивовижною та
фантастичною вона не була, впливає
з життєвого досвіду, з побаченого,
почутого, пережитого.
Надія Гуменюк, «Єнна»*

Постановка проблеми. У театральній педагогіці поняття «ілюстрований підтекст» зазвичай вважають головною передумовою перетворення тексту ролі на словесну дію, а основою «ілюстрованого підтексту» – бачення, які породжують відчуття. Засновник театральної теорії К. Станіславський

розглядає процес осмислення, «привласнення» актором авторського тексту через ілюстрований підтекст і підтекст наскрізної дії, не акцентуючи при цьому на їхніх специфіках. Послідовники теорії Станіславського не намагаються самостійно розібратися в проблемі «ілюстрованого підтексту» й підтексту наскрізної дії, а слідує за його міркуваннями, переповідаючи чи цитуєчи їх, – не заперечують, не спростовують і власних аргументів не наводять. Проблема полягає в тому, що «ілюстрований підтекст» не є основним у словесній дії: він існує лише як подразник і стимулятор до дії; виражає ж її – підтекст наскрізної дії промовляння.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «ілюстрований підтекст» пропонує й розглядає в своїх теоретичних роботах К. Станіславський. Частково апелюють до цього терміну теоретики і практики театру В. Сахновський, О. Попов, М. Кнебель, Г. Крісті, Г. Товстоногов, І. Промптова, В. Галендєєв, В. Фільштинський. Серед українських театрознавців поняття підтекст, як категорію сценічного мовлення, розглядали Г. Юра в книзі «Режисер у театрі», М. Карасьов у роботі «Станіславський і сценічна мова» та Р. Черкашин у посібнику «Художнє слово на сцені». Всі названі дослідники, теоретики й практики театру тією чи іншою мірою розглядають явище сценічного підтексту загалом під кутом зору К. Станіславського, визнаючи й підтримуючи його тлумачення підтексту як «ілюстрований».

Мета статті – з'ясувати особливості розуміння і тлумачення К. Станіславським поняття «ілюстрований підтекст»; визначити сутність, значимість та місце «ілюстрованого підтексту» в процесі сценічного спілкування актора.

Виклад основного матеріалу. Як стверджує В. Галендєєв у монографії «Не тільки про сценічну мову», усебічне осмислення механізмів «привласнення» актором авторського тексту привело К. Станіславського до найважливіших відкриттів: були сформульовані поняття «ілюстрованого підтексту» і «кінострічки бачень ролі» (2006, с.103). Сам К. Станіславський поняття «ілюстрований підтекст» формулює так: «Природа зробила так, що ми в словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йде мова, а потім уже говоримо про те, що бачимо. Коли ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам говорять, потім бачимо оком те, що ми почули. Слухати нашою мовою означає бачити те, про що говорять, а говорити – значить створювати зорові образи. Слово для артиста не просто звук, а збудник образів. Через те в словесному спілкуванні на сцені говорять не стільки для вуха, скільки для ока. Таким чином нам потрібен не простий, а *ілюстрований підтекст* п'єси і ролі» (*тут і далі у цитатах виділення наше – І. С.*) (Станіславський, 2008, с.69).

Досліджуючи явище «ілюстрованого підтексту» К. Станіславський наводить приклад із проголошенням міні-оповідання: «Я був зараз в Івана Івановича. Він у жахливому стані: його дружина втекла. Довелося їхати до Петра Петровича, розповісти про те, що сталося, і просити його допомогти заспокоїти бідолаху» (2008, с.69), яке не викликало довіри до жодного слова «і не дивно, – стверджує автор, – хіба можна промовляти їх щиро без *розумових уявлень*, створюваних вигадками уяви, *магічним «якщо б»* і *пропонованими обставинами*? Необхідно знати й *бачити їх своїм внутрішнім зором* <...> Придумайте ж той вимисел

уяви, магічне «якби» і запропоновані обставини, які *дадуть вам право вимовити ці слова*. Мало того, ви не тільки дізнаєтеся, але й постарайтеся *ясно побачити* все те, що образно, зримо намалює вам ваша вигадка уяви» (2008, с.69-70). Тільки за таких умов, стверджує К. Станіславський, чужі, задані слова стануть потрібними, необхідними, набудуть права на вимову. «*Внутрішні бачення створюють настрій, який викличе відповідне відчуття*» (2008, с.70). Отже, «ілюстрований підтекст» у Станіславського – це «магічні та інші «якби», «запропоновані обставини», «всі зовнішні умови», усе «внутрішньо відчуте *«життя людського духу»* ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх» (2008, с.65). Саме вони, стверджує К. Станіславський, роблять чужі слова власними, необхідними.

Чи справді це так? Запропонований текст не міг пролунати органічно в устах учня, тому що за змістом ця «чиста» репліка-звернення природно вимагає, насамперед, адресата – партнера та усвідомлення мети її виголошення. А для цього детальні бачення не є першочерговими. У запропонованому Станіславським для вправи тексті відчувається підтекст словесної дії: «Ти розумієш? Ти усвідомлюєш усю біду і трагізм ситуації Івана Івановича?» І аж ніяк не: «Чи бачиш ти, чи уявляєш чітку, цілісну, до дрібниць реальну картину, в якій знаходиться Іван Іванович?» Та найголовніше: «що ж тепер буде, і чим ще можна йому допомогти?» – породжує дієвий підтекст і викриває мету промовляння, яка звучить за прямим змістом слів.

Митець стверджує, що під час спілкування повинні бути природні, необхідні людські завдання – «упроваджувати в інших свої бачення» (рос. – «внедрять в другого свои видения») (Станіславський, 2008, с.71). Із цим важко погодитися. Природні й необхідні людські завдання в спілкуванні – доносити свою думку й домагатися мети спілкування. Бо, виходить, що при кожному спілкуванні ми тільки те й робимо, що переказуємо свої бачення, намагаючись будь-якою ціною змусити співрозмовника побачити їх і зажити ними разом з нами.

На підтвердження нашої незгоди звернімося до думки того ж К. Станіславського: «У житті майже завжди говорять те, що потрібно, що хочеться сказати заради якоїсь цілі, завдання, необхідності, заради справжньої, продуктивної і цілеспрямованої словесної дії. І навіть нерідко в тих випадках, коли базикають слова, не замислюючись над ними, роблять це для чого-небудь: щоб скоротати час, щоб відвернути увагу тощо» (Станіславський, 2008, с.63). Як бачимо, уже не йдеться про передачу бачень, переживань, а про донесення мети промовляння, про досягнення завдання мовної дії.

Ту ж подвійність спостерігаємо і в учня Станіславського Г. Крісті, який наголошує: «Щоб утримати себе на лінії підтексту при кожному повторенні творчості, потрібно щоразу переглядати створену в уяві «кінострічку бачень», з якою цей підтекст пов'язаний. Поєднуючи ці два поняття, Станіславський увів в театральний ужиток термін ілюстрований підтекст. Ілюстрований підтекст не є ілюстрований текст, тобто образне бачення самих вимовлених слів. *Це бачення, що виражають справжні думки, почуття й наміри дійової особи*» (Крісті, 1968, с.166). Отже, за автором, **ілюстрований підтекст – це бачення, що виражають справжні думки, почуття й наміри дійової особи**. Напрошується логічне питання: як можуть бачення виражати абстрактні речі

(думки, почуття, наміри)? Бачення можуть породжувати, а не виражати їх. Та найцікавіше, як можна баченнями виразити наміри дійової особи? Те, що автор заперечує, насправді саме таким і є. Ілюстрований підтекст – це ілюстрований текст, образне бачення вимовлених слів з їх емоційним проживанням і вираженням. Поєднуючи два поняття – бачення і підтекст у «кінострічку бачення», автор саме цим поєднанням підтверджує їхню тотожність. Під текстом – «кінострічка бачення» – підтекстобачення з його відчуттями, переживаннями.

Далі Г. Крісті розмірковує: «Без підтексту неможливо обійтися на всіх стадіях словесної взаємодії. Насправді, щоб повернути, наприклад, увагу партнера, необхідно мати певну *мету* і відповідні цій меті *бачення*, які я маю намір *передати* йому або *уточнити* в результаті спілкування з ним» (Крісті, 1968, с.169). Справді, щоб повернути увагу партнера, треба мати певну мету промовляння і прагнути саме її й досягти, бо ніколи не може слугувати метою передавання комусь своїх бачень, адже вони абстрактні, а мета завжди конкретна і, найголовніше, дієва. Як би актор не намагався чітко передати свої бачення, це все одно буде уявне, абстрактне бачення, яке не передати, тим більше не уточнити, бо партнер ніколи, ні за яких обставин не уявить те, що уявляв собі передавач. Та й самому передавачеві для найкращої передавання свого уявлення потрібно принаймні від усього відсторонитись і повністю сконцентруватися на своєму внутрішньому баченні – а тоді весь процес взагалі втрачає всякий сенс, без оцінки і сприйняття реципієнта. Та й навіщо передавати те, що завідомо не передається і не може слугувати метою. Це все одно що слухати музику через навушники й водночас переказувати її партнеру, щоб той почув те саме.

Утім, Г. Крісті наполягає: «Внутрішня боротьба Гамлета протікає в зіткненні контрастних *бачень*, що особливо яскраво проявляється у центральному монолозі «Бути чи не бути»» (Крісті, 1968, с.169). Внутрішня боротьба Гамлета протікає в зіткненні контрастних морально-філософських **поглядів**, а не бачень. І далі: «Поза ілюстрованим підтекстом ніякого органічного процесу оцінки відбутися не може. Адже навіть футболіст посилає м'яч тому чи іншому партнеру залежно від того, як йому *малюється* подальший розвиток гри, які в його *уяві складаються комбінації*» (Крісті, 1968, с.169). «Малюються», «складаються комбінації» – автор веде мову винятково про уявні бачення-картини та їх передавання. Хіба можна уявити собі, що футболіст, отримавши м'яч і витрачаючи долі секунди на оцінку ситуації й обрання напрямку удару-пасу, спочатку буде «малювати в своїй уяві різні комбінації», щоб, вибравши найкращу, продовжити розвиток гри.

Розглядаючи сценічний процес, Г. Крісті в руслі К. Станіславського розмірковує: «Відбувається не тільки прилаштування до об'єкту, але й налаштування самого об'єкта для впливу на нього. Іншими словами, потрібно добре налаштувати *екран внутрішнього зору* партнера, щоб *проектувати* на нього свої *бачення*» (Крісті, 1968, с.170).

Автор розбирає монолог Чацького:

*Я ж стрімголов летів через весь світ,
За сорок п'ять годин, не спавши ні
хвилини,
Більш як сімсот верстов промчав*

*у хуртовину,
В дорозі все згубив, і падав скільки раз –
І от яка мені відрада!*

Аналізуючи уривок, Г. Крісті стверджує: «ці слова *малюють внутрішні бачення* Чацького, які він передає Софії» (Крісті, 1968, с.171). У Крісті «ілюстрований підтекст» монологу героя розуміється таким:

*Забувши про себе,
Я цілих дві доби не спав,
Проїхав миль більше семисот,
Перетерпів і вітер й бурю,
Втомився весь, щоразу падаючи –
А вам мене ні трішечки не жаль!*

Та хіба, зізнаючись у коханні, герой буде передавати дівчині якісь свої бачення, з кожним словом пересвідчуючись, що вона його не кохає? Передавання «внутрішніх бачень» (складної дороги, важких умов, величезної втоми) може викликати лише жаль та співчуття, а не те, чого хоче Чацький. Мета Чацького – переконатись, дізнатись, чи кохає його Софія. Його слова так і кричать підтекстом:

*Я так люблю вас! Не тямлячи себе,
Забувши про час і сон,
Про відстань і негоду,
Спішив переконатись, що ви – теж!?
... Та ви мене не любите!*

Ми переконані, що в наведеному уривку героєм не малюються жодні внутрішні бачення, не переглядається ніяка «кінострічка бачень», а передано підтекст у варіанті прихованого змісту – зізнання. Як не дивно, про це мимоволі говорить і автор: «Софія не просто не діє і не тільки сприймає його слова, але і бореться з ним, висловлюючи своє здивування, незгоду, протест, нетерпіння та ін., відкидаючи його іронічний тон, *захопленість, любов*» (Крісті, 1968, с.173). Отже, Софія відкидає не бачення Чацького, а його любов, зізнання прихованих у підтексті іронічним тоном, про що ми й ведемо мову.

Справжні пережиті бачення можуть бути тільки в реальному житті, де ми переживаємо природні емоції життєвих радощів, драм і трагедій. Найяскравіші події нашого життя назавжди відкладаються в пам'яті і насамперед у формі вражень, емоцій, почуттів. Тільки вони є причиною того, що в нашій пам'яті починають проявлятися окремі нечіткі картини пережитих бачень.

Звернемо увагу: говорячи про бачення, ми завжди говоримо саме про **пережиті** бачення, а не **побачені** бачення; і це не для уникнення тавтології, а саме тому, що «пережиті» – означає саме відчуті, а не просто побачені. Наприклад: що першим спливає у нашій пам'яті при слові «мама»? Конкретне бачення чи емоція? Швидше за все, нас моментально охоплює емоція, враження, уся невимовна і не передана словами гама почуттів, пов'язаних із найдорожчою людиною, наше особисте сприйняття її, а вже потім виникає внутрішнє бачення безпосередньо образу матері. Цей образ ми бачимо своїм внутрішнім зором, він спливає в нашій зоровій пам'яті, ми внутрішньо концентруємося на ньому, але при цьому продовжуємо бачити все те, що нас оточує. Образ матері створюється поєднанням емоційної та зорової пам'яті, але

емоційна при цьому набагато сильніша, і саме вона визначає особливість і характер спілкування. Цей образ для кожного з нас рідний, близький, дорогий і добре відомий. А що говорити про неіснуючі, нафантазовані картини – наскільки вони можуть бути чіткими й викликати якісь емоції? Актор завжди може покласти винятково на свій життєвий досвід, свої бачення, які може відтворити його пам'ять. І які б реальні чи нафантазовані бачення не застосовував виконавець, все одно в їхній основі будуть образи із власного життя, які далеко не завжди можна підкласти під зображену автором картину чи подію, не кажучи вже про сюжети, далекі в часі або з життя маловідомих соціальних груп. То чи можуть створені, нафантазовані уявою картини бути головними й вирішальними в мові, чи слід орієнтуватися на щось більш значуще, що можна застосувати в усіх без винятку ситуаціях? Спробуємо знайти відповідь.

У наведеному вище прикладі була представлена наша безпосередня реакція на почуте слово «мама». А тепер простежимо, що відбуватиметься під час його вимовляння. Ми вкладемо в його звучання наше бачення материнського образу чи з усіх сил намагасмося всіма засобами передати гамму наших почуттів та емоцій, пов'язаних з образом найдорожчої людини? Та найголовніше – **для чого** ми ділимося своїми сокровенними почуттями? Явно не для того, щоб партнер чітко уявив образ нашої матері, що неможливо з робити, а переслідуюмо мету – висловити свою любов до матері, і саме це ми повинні донести, а співрозмовник усвідомити, а не побачити.

На відміну від реального життя, актор на сцені не грає себе, він існує в іншому часі, навколо люди та події не з його життя. Про який «ілюстрований підтекст», бачення й переживання «прожитих» років героя може йти мова? І чи може актор так усе нафантазувати, щоб потім, користуючись цими баченнями («кінострічкою бачення»), тримати їх внутрішнім зором, водночас промовляючи слова, які ці бачення не означають? Навіть у випадках пригадування, переказу й фантазування словесна дія має за мету впливати на партнера надзавданням і не може виражатися в передаванні відчуттів та викликанні переживань. Який «ілюстрований підтекст» для репліки в теперішньому часі «Я кохаю тебе»? Які бачення можна підкласти, щоб домогтися ілюстрованого підтексту? Нічого цього немає. Нами буде керувати надзавдання, яке породить дію, – зізнатися в коханні; ми трепетно будемо чекати відповіді, а не реакції на неіснуючі бачення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в статті вказується на двоякість розуміння процесу словесної дії актора-читця під час спілкування в теоретичних напрацюваннях засновника театральної теорії К. Станіславського та його учня Г. Крісті; виокремлюються розбіжності в їхніх теоретичних дослідженнях і доводиться власне тлумачення означеної проблеми й театального поняття «підтекст» у сценічному мовленні.

Висновки. Нині спостерігається різне тлумачення процесу словесної дії і її завдання. По-перше: «внутрішнє бачення створює настрій, який викликає відчуття», що виявляється в проголошенні авторських слів, роблячи їх наповненими настроєм та переживанням, називається «ілюстрованим підтекстом». По-друге: промовляння «заради цілі, завдання, необхідності, заради справжньої, продуктивної і цілеспрямованої словесної дії» – підтекст

наскрізної дії промовляння. Відповідаючи на поставлене вище питання стверджуємо: дійсну необхідність проголошення слів породжує не передавання внутрішніх бачень з їх емоційним відчуттям та проживанням, що приводить до награвання станів, емоцій, а донесення мети їх виголошення – спонукає до продуктивної і цілеспрямованої словесної дії. **Мета і завдання проголошених слів, які звучать, чуються, розуміються одночасно зі змістом, становлять підтекст наскрізної дії промовляння.**

Має рацію В. Галендеев: «Мабуть, ні з одним поняттям «системи» К. Станіславський не бився стільки, скільки з підтекстом, намагаючись визначити його якнайглибше і якнайвичерпніше. І все ж, якщо бути чесним, цілком конкретного й однозначного формулювання, що відмежовує це поняття від інших, властивих «системі» («кінострічка бачень» як ілюстрований підтекст, наскрізна дія, що часто сприймаюся синонімом підтексту й ін.), йому дати не вдалося» (Галендеев, 2006, с.115). Про це ведемо мову й ми в цій статті, в інших своїх дослідженнях (Сорока, 2014, 2015) та в цьому ж плані визначаємо подальші наукові перспективи.

Список посилань

- Галендеев, В.Н., 2006. *Не только о сценической речи*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская академия театрального искусства.
- Кристи, Г.В., 1968. *Воспитание актера школы Станиславского*. Москва: Искусство.
- Никулин, С.К. и Пичхадзе, Л.А. ред., 2008. *Искусство режиссуры XX век*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Сорока, І.І., 2015. «Ілюстрований підтекст» у тлумаченні К. Станіславського та послідовників його школи. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 34, с.363-370.
- Сорока, І.І., 2014. Суперечність у визначенні К. Станіславським поняття «підтекст»: на матеріалі праці І. Промптової. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 10, с.110-115.

References

- Galendeev, V.N., 2006. *Ne tolko o stsenicheskoy rechi* [Not just about stage speech]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya akademiya teatralnogo iskusstva.
- Kristi, G.V., 1968. *Vospitanie aktera shkoly Stanislavskogo* [Education of the actor of the Stanislavsky school]. Moscow: Iskusstvo.
- Nikulin, S.K. and Pichhadze, L.A. eds., 2008. *Iskusstvo rezhissuryi XX vek*. [The art of directing the twentieth century]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Soroka, I.I., 2015. «Iliustrovanyi pidtekst» u tлумachenni K. Stanislavskoho ta poslidovnykiv yoho shkoly [«Illustrated Subtext» in the interpretation of K. Stanislavsky and his school's followers]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 34, pp.363-370.
- Soroka, I.I., 2014. Superechnist u vyznachenni K. Stanislavskym poniattia «pidtekst»: na materialii pratsi I. Propptovoi [The contradiction in the definition of K. Stanislavsky's notion of «subtext»: on the material work of I. Propptova]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 10, pp.110-115.

*Soroka Ivan,
PhD in History of Arts,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

PECULIARITIES IN THE INTERPRETATION OF K. STANISLAVSKY CONCEPT «ILLUSTRATEDSUBTEXT»

The purpose of the study is to find out the features of understanding and interpretation of K. Stanislavsky's concept of «illustrated subtext» to determine the essence, significance and place of «illustrated subtext» in the process of stage interaction between the actors. To offer own understanding and definition of a language subtext and to prove its significance as a composite scenic speech. **Research methods.** Analytical is to study existing theoretical interpretations in the context and its practical application; comparative has been used in comparing and comparative analysis of theoretical and practical interpretations and application in the subtext; Logical-generalizing is for summing up the research, formulation of conclusions. **The scientific novelty of the article** is to refine the technology of the verbal action of the reader's actor during stage communication; finding the main one, which serves as a real necessity for the declaration of the author's words by the actor, and is an inducement for productive and purposeful verbal action. In the comprehension and interpretation in the essence of the theatrical notion in «subtext» and its application in the stage of speech practice. **Conclusions.** It is pointed out that K. S. Stanislavsky and his followers interpret the subtext as out-of-text is actor's vision, representation, images, thoughts, feelings; calling it «illustrated», and as a subtext of a through action, it is not emphasizing at the same time their differences and distinctions. We note that the impression of the imaginary «illustration» («illustrated subtext») is only an irritant to verbal communication between the actors; the real need to pronounce words generates motivation and the purpose of their pronouncement.

Key words: verbal communication; «illustrated subtext»; subtext of the through action; K. Stanislavsky; G. Christie; 'film tape of visions'; internal vision; sensation.

*Сорока Иван Иванович,
кандидат искусствоведения,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

ОСОБЕННОСТИ ТОЛКОВАНИЯ К. СТАНИСЛАВСКИМ ПОНЯТИЯ «ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ПОДТЕКСТ»

Цель исследования – выяснить особенности понимания и толкования К. Станиславским его понятия «иллюстрированный подтекст»; определить сущность, значимость и место «иллюстрированного подтекста» в процессе сценического общения актера; предложить собственное понимание и определение речевого подтекста и довести его значимость как составной сценической речи. **Методы исследования:** аналитический – для исследования существующих теоретических трактовок подтекста и его практического применения; компаративный – при сопоставлении и сравнительном анализе теоретических и практических толкований и применения подтекста; логико-обобщающий – для подведения итогов исследования, формулирование выводов. **Научная новизна** работы заключается в уточнении технологии процесса словесного действия актера-чтеца во время сценического общения; нахождении того основного, что служит действительной необходимостью провозглашения актером авторских слов, и является побуждением к продуктивному и целенаправленному словесному действию; в осмыслении и истолковании сущности театрального понятия «подтекст» и применении его в сценической речевой практике. **Выводы.** Установлено, что К. Станиславский и продолжатели его учения трактуют подтекст: как внетекстовые – актерские виденья, представление, образы, мысли, чувства, называя еще его «иллюстрированным»; и как – сквозное действие в области вещания, не видя и не акцентируя при этом на их различия и разности. Отмечено, что впечатление от мнимой «иллюстрации» («иллюстрированный подтекст») является лишь раздражителем словесного общения актера; действительную же необходимость произнесения слов порождает мотивация и цель их произнесения.

Ключевые слова: словесное общение; «иллюстрированный подтекст»; подтекст сквозного действия; К. Станиславский; Г. Кристи; «кинолента видений»; внутренние видения; ощущения.

УДК 792.05(477)(091)

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153228

*Юдова-Романова Катерина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
iudovakateryna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2665-390X>*

ЗАСОБИ ПЛАСТИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ (З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ)

Метою статті є розгляд еволюції театрального простору українського театру з погляду архітектурно-технічного забезпечення його пластичного оформлення. Автором використані такі **методи дослідження**: критичного аналізу – в опрацюванні наукової літератури з історії театрального мистецтва, архітектури та сценічного дизайну з метою реферування інформації стосовно теми дослідження; мистецтвознавчого аналізу – для співвіднесення пластики сценічного простору вистав та їхнього змістовного наповнення; синтезу – для поєднання різних характеристик просторово-технічного забезпечення українського театру періоду XVII – XIX ст.; індукційний – для вивчення хоча й фрагментарних, але типових прикладів просторово-технічного забезпечення вистав означеного періоду; гіпотетичний, системний та узагальнюючий – для формулювання висновків. **Наукова новизна.** У дослідженні вперше осмислюється еволюція театрального простору українського театру з погляду засобів його пластичного оформлення. **Висновки.** Твори сценічного мистецтва, маючи дієву структуру, матеріалізуються в певному сценічному просторі; відповідно до різновидів українського театру XVII – XIX ст. – шкільний театр, церковно-релігійна драма, вертеп, кріпацький театр, публічний театр, домашній театр, «редут», балагани, сільські народні театри, театри мистецьких освітніх закладів – існували специфічні форми та засоби пластичного оформлення їхнього сценічного простору; українському театру властивий простір і закритого (приватні оселі, громадські місця, культові споруди), якому притаманні широке застосування предметних комплексів, і відкритого типів (локації природного ландшафту) з декораціями спрощено-мобільного характеру; характерним для вистав у приміщеннях церкви було використання світлових ефектів, культової атрибутики та театральної бутафорії; засоби пластичного оформлення сценічного простору вертепу – двоповерхова мобільна скринька із умовно знятою «четвертою стіною» та набір лялькових персонажів; мандрівний спосіб організації діяльності та економічна скрута переважної більшості театральних колективів в Україні на початку XIX ст. не сприяли розвитку сценографії та театральної техніки; матеріально-технічне забезпечення сільських театрів, зокрема на Галичині, було відносно достойним.

Ключові слова: історія українського театру; сценічний простір; засоби пластичного оформлення; Дмитро Антонович.

Постановка проблеми. Сценічне мистецтво – комплексне явище, що органічно інтегрувало в собі різні види мистецтва: театральне мистецтво, художню літературу, архітектуру, кіномистецтво та образотворче, музичне, хореографічне, естрадно-циркове та інші мистецтва. Місце і значення кожного з інтегрованих видів мистецтв у конкретному творі сценічного мистецтва – сценічній постановці – визначається колективною творчістю його авторів і в підсумку визначає видову й жанрову приналежність сценічної постановки. Твір сценічного мистецтва – матеріалізоване втілення задуму авторів, сценічна постановка, яка, ґрунтуючись на літературному та режисерських задумах, матеріалізується перед глядачами в живому виконанні. Саме безпосередньо впливаючи на органи чуттів – зору, слуху, іноді нюху або дотиком, твір сценічного мистецтва набуває факту його підготовки й існування. Але з яких би синтетично інтегрованих видів мистецтва не народжувався твір сценічного мистецтва, він завжди має матеріалізуватися перед глядачами он-лайн у певному публічному просторі.

Сьогодні питання осмислення простору та розуміння правил його існування в художній культурі залишається однією із найскладніших та багатовекторних проблем. При цьому особливості функціонування творів сценічного мистецтва в просторі, зокрема питання архітектурно-технічного забезпечення їхнього дизайну, досі потребують наукового мистецтвознавчого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття категорії простору було введено в обіг теорії культури лише в ХХ ст. Наразі розробленість теми театрального простору щодо архітектоніки сцени, її дизайну та архітектурно-технічного забезпечення є актуальним завданням для сучасного мистецтвознавства. Тема співвідношення художнього та фізичного простору розглядається в працях М. Бахтіна, П. Флоренського, А. Бергсона, М. Гайдеггера, О. Шпенглера, Х. Ортега-і-Гасета. З погляду театральної теорії і практики простір вивчали А. Аппія, Г. Крег, А. Арто, М. Рейхардт, В.с. Мейерхольд, Лесь Курбас. У ХХ ст. дослідники (Р. Барт, П. Паві, Ю. Лотман, Г. Юберсфельд, М. Поляков, Е. Суріо й ін.), аналізуючи різні просторові системи театру, зосереджували свою увагу на розвиткові театральної семіотики.

Питання історії і традицій художньо-декораційного оформлення українського театру висвітлювались у мистецтвознавчих роботах І. Верикіської, Г. Веселовської (2010), А. Драка, О. Островерх, В.Фіалка. Не залишає поза увагою проблеми сценічного простору у своєму міждисциплінарному філософському дискурсі Н. П. Чечель (2005). Сценографи українського театру – М. Френкель, Д. Лідер, М. Левитська – у своїх роботах переважно зосереджувались на аналізі сценографічної практики. Львівський архітектор В. Проскуряков предметом свого наукового дослідження обрав театральний простір в архітектурному аспекті. В. Базанов зосереджував свої дослідження у напрямку вивчення естетичних функцій театральної техніки, що визначає пластичний стиль вистави, історії та сучасності архітектури театральних приміщень, технології сцени, організації роботи художньо-постановочної частини театрів. Л. Михайлов вузькою сферою своїх мистецтвознавчих досліджень обрав технічні засоби оформлення саме сучасного естрадного

видовища. Т. Астаф'єва вивчає нові технології в сучасному постановочному процесі на матеріалах науково-практичного дослідження театрального мистецтва Санкт-Петербурга (2011). М. Крипчук у своїх дослідженнях аналізує сценічний простір сучасних театралізованих святкових масових видовищах просто неба (2018), а також особливості, принципи й засоби їхнього художнього оформлення в контексті колективної творчості художника й режисера. Отже, театральний простір визначає широкий спектр векторів для досліджень (2011).

Мета статті – розглянути на матеріалі історико-театрознавчого дослідження Дм. Антоновича «Триста років українського театру» еволюцію театрального простору українського театру з погляду архітектурно-технічного забезпечення його пластичного оформлення.

Виклад основного матеріалу. Особливим різновидом сфери дизайнерської діяльності є сценічний дизайн. Він містить в собі родові ознаки дизайну як художньої проектно-конструкторської діяльності, спрямованої на створення та оформлення предметного середовища, але має відмінність від інших видів дизайну. Сценічний дизайн передбачає конструювання такого простору, в якому має безпосередньо відбуватися візуальна сценічна дія (активність). В організації цього простору поряд із художником-дизайнером беруть участь актори, режисери, композитори, хореографи й ін. Відображаючи широкий спектр концепцій сучасного мистецтва, його образно-змістовні та формально виразові якості, сценічний дизайн є яскравим синтетичним явищем, у якому знаходять віддзеркалення характерні художні тенденції часу.

Дослідниця еволюції просторових систем українського драматичного театру О. Островерх зазначає: «простір, будучи однією з найбільш репрезентативних категорій сучасної художньої культури, інтерпретується, насамперед, як дієва структура» (2007, с.27). При цьому мистецтвознавиця зосереджує свою дослідницьку увагу лише на театральному просторі драматичних вистав, дотримуючись одного з найвагоміших визначень цього терміна, запропонованого П. Паві в «Словнику театру». За концепцією П. Паві, простір (у театрі) складається зі сценічного простору – простору сценічного майданчику, де відбувається сценічна дія; ігрового простору – простору присутності гри актора; простору глядача, де він комунікує зі сценічним та ігровим просторами; драматичного простору – простору, про який ідеться у виставі, читач або глядач вибудовує його у своїй уяві; сценографічний простір (або ще театральний простір) – сценічний простір, котрий можна визначити як простір, де перебуває публіка й актори під час вистави; він виконує функцію зв'язку між публікою та акторами (Паві, 2006, с.362-363). Але при такому підході відбувається звуження поняття «сценічний простір» до розуміння його лише як частити простору в театрі, тобто обмежується тлумачення «сценічного простору» як «простору сцени». Хоча більш прийнятним видається трактування сценічного простору як «дієвої структури» (за О. Островерх), у якій перед глядачами розгортається дійство (дія – лат. *actio*), видовище в безпосередньому виконанні – драматичне, музичне, хореографічне, піротехнічне, ароматичне, водне й ін.

Розглянемо театральний простір та його дизайнерсько-архітектурно-технічне облаштування в українському театрі за матеріалами дослідження історії українського театру Дм. Антоновича.

Посилаючись на випадкову, хоч і занотовану дату відліку історії українського театру, Дм. Антонович зазначає, що коріння українського театрального мистецтва знаходиться в дохристиянській обрядовості. «Розуміється, було б правильніше починати огляд розвитку українського театру не з тої випадкової дати³, а від перших зародків українського театру, які [...] закладено ще в дохристиянських обрядових діях; в українців передовсім в весільному обрядові, а також у веснянках, колядках, купальській справі й ін.» (1925, с.8). Факт виконання інтермедій на ярмарку Дм. Антонович пов'язує з діяльністю студентів духовних семінарій, які підчас канікул, мандруючи містами й селами, розігрували просто неба драматичні сценки або вистави на релігійну тематику. Традиція ця пішла від єзуїтських шкіл: «На Україні театральні вистави особливо старанно плекали в своїх школах єзуїти, які в сімнадцятому віці захопили в свої руки справу виховання панської молоді і використовували шкільний театр в своїх цілях католицької і польської пропаганди» (Антонович, 1925, с.9). Згодом, на думку Дм. Антоновича, «ті шкільні драми, що їх у XVII столітті культивували єзуїти по своїх школах та колегіях, і які в боротьбі проти єзуїтської агітації засвоїли собі українські школи, мали переважно вже мішаний характер містерій чи міраклів отриманих з мораліте...» (1925, с.9).

Саме в духовних семінаріях зароджуються традиції *шкільного театру* в Україні. При цьому виконавське мистецтво шкільного театру потребувало неабиякої підготовки, яку й отримували семінаристи в стінах духовних академій та семінарій. Дм. Антонович наголошує: «П'єси шкільного репертуару вимагали відповідного виконання, і школа мусила чимало навчати акторському ділу, мусила навчити величавим викінченим рухам, мальовничим позам, виразній декламації, музикальній модуляції. Одним словом, уміння актора виконавця було дуже нелегке; без спеціальної науки на сцену йти було годі, і під цим виглядом мистецтво актора стояло не низько, і дилетантизмові місця не було. Тому зрозуміло, що тільки школярі, які проходили в школах ту нелегку науку, могли бути акторами, могли виконувати п'єси на шкільних виставах, а потім товариствами розходитися на час вакацій, або після школи і робити вистави для заробітку».

Далі Дм. Антонович зазначає, що школярі, формуючи мандрівні оркестри, хори або трупи, переїжджали від села до села, від ярмарку до ярмарку, від хати до хати, виступаючи скрізь по всій Україні – «по панських будинках, по козацьких оселях, по коршмах, на ярмарках» (1925, с.30). Отже, шкільні «вистави були загальноприступні для всіх». Відповідно до організації навчального процесу у семінаріях корелювалось і театральне життя – воно особливо поживлялось «на різдвяні та великодні свята. Але найбільше

³Дм. Антонович має на увазі документальний доказ, що 29 серпня 1619 р. у Камінці Струмилівій, недалеко від Львова, на ярмарку в день ушанування пам'яті Іоанна Хрестителя була поставлена по новозавітному сюжету віршована п'ятиактна драма Якуба Гаватовича «Tragedia albo wiserunek śmierci prześwietego Jana Chrzciciela, przesłańca Bożego» («Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоанна Хрестителя, посланця Божого». Перекл. з польської К. В. Ю.-П.), між актами якої вперше на українській сцені було поставлено українською мовою драматичні твори: інтермедії, або інтерлюдії «Про kota в мішку» і «Кращий сон» (1925, с.7).

урочистими це були спеціальні вистави в школах і особливо в Київській Академії...» (Антонович, 1925, с.39).

У 60-х роках XVIII ст. ректором Самуїлом Миславським у Київській Академії (Киево-Могиллянська академія) було заборонено театральні вистави в стінах Академії, але «спудеї» із викладачами, не бажаючи покидати улюбленої справи, «з виставами вийшли за стіни своєї alma mater під відкрите небо». «Маєві рекреації», як називали учні й педагоги такі позашкільні виїзди на природу, наприклад, для київської Академії «нагору Скавику між ярів, біля урочища, що називається Глубочиця» (Антонович, 1925, с.31). обов'язково поряд із забавами, співом кантів містилися театральні постановки. Дм. Антонович стверджує, що «діалоги виставлялися часто на свіжому повітрі, без спеціальних декорацій» (1925, с.31).

Дм. Антонович також свідчить про мандрівний і стаціонарний способи організації діяльності труп шкільного театру та способи художньо-постановочного забезпечення вистав: відповідно, спрощено-мобільного та, за деякими свідченнями, на прийнятному матеріально-технічному рівні. «Що до обстановки вистав, то вона не завжди і не скрізь була однаково проста або вибаглива. Коли товариство мандрувало в невеликому числі членів, роблячи вистави, співаючи канти або партеси, допомагаючи в церковних службах, то, розуміється, ні декорацій, ні обстанови із собою було не носити. В ліпшому разі можна було взяти з собою дещо з театральної гардероби. Простіші вистави робилися просто в хаті і без всякої обстанови, а враження на глядачів справлялося тільки текстами виконаних п'єс та майстерністю декламації і взагалі виконання. Але коли вистави робилися в самих школах, то вже до них пристосовувалися найпотрібніші декорації» (Антонович, 1925, с.32). Далі, посилаючись на О. Веселовського, автор зазначає, що шкільні декорації були досить прості й примітивні: «шкільна містерія поряdkувала певне тільки чисто шкільними-ж засобами постанови; класна кімната, простирadlo замість завіси, фантастичні вбрання біблейських та евангельських осіб, перуки, та бороди, із льняного прядива, от чим, може бути, обмежувалась вся вбога постановка» (Цит. за Антоновичем, 1925, с.32).

Порівнюючи художньо-постановочне забезпечення сцени шкільного театру в Україні та європейського містеріального театру цієї ж доби, О. Веселовський нарікає на скромність в оформленні першого, на його «дитиняче становище»: «Як далеко їй до трьох-поверхової сцени західної містерії, чи до цілих вулиць, обставлених риштованням та помостами, наділеними багатьма причандалами, хоч і трохи грубуватими на вигляд, покритими блакитним полотном з зорями замість неба; як далеко від цих шелепів пекла, райських садків, сцен мордування та урочистих процесій!» (Цит. за Антонович, 1925, с.32). При цьому Дм. Антонович додає, що погляд О. Веселовського не зовсім категоричний і стосується «з певними застереженнями, хіба до шкільних постанов в менших провінційальних школах» (Антонович, 1925, с.32).

Історик українського мистецтва К. Широцький, досліджуючи питання розвою шкільного театру заперечував думку О. Веселовського щодо примітивності й убогості пластичного оформлення сценічного простору у ньому. Вчений наполягає, «що театральна обстановка вистав Київської

Академії [...] була дуже вибагливою, мала багато декорацій, світових ефектів, досить розвинену театральну техніку. Так в п'єсі «Алексій чоловік Божий» на «плацу», т. є. «на сцені з одного боку був введений рай, певно на містках, над сценою, з другого боку пекло й в ньому змії. В раю ангели славили бога і бесідували між собою; потім «нисходили од ступеней висоти» до Олексія на землю – значить на сцені була й земля. Олексій стояв на роздоріжжю: Юнона й Фортуна зманювали його до веселого життя й простелювали килим, широким шляхом «сбігаючий вниз до ада». Але Virtus застерігала Олексія й простелила йому килим, ідучи до неба – «ту змії рот роззявив і дим іспушав»... Усе це було на сцені показано з усіма подробицями... (Антонович, 1925, с.36).

Далі Дм. Антонович, цитуючи К. Широцького, наводить приклади масштабних постановок шкільного театру у Києво-Могилянській Академії: згадується вистава 1685 року «Дійство на страсті Христові» з декораціями страстей та 12 юнаками, увінчаними вінками, і 12 зірок; постановка «Свобода от віков вожделенної натурі людській» 1701 року. «Там були виведені: рай, золоте жниво, алегорії та ін. У четвертій сцені другого акту меркли сонце, місяць і звізди, мерці вставали з гробів; в останній сцені того ж акту і в третім акті на кону показувалось хвилююче море з потопаючим серед хвиль кораблем; щоби врятуватися мореходці кидають Іону в хвилі; там його лигає здоровенний кит і в пятій сцені викидає його на берег». При цьому автор зазначає, що «поставити таку п'єсу можна було, тільки маючи під руками усякі прилади, декорації, машини, автомати» (Цит. за Антоновичем, 1925, с.36). З відомостей про сценічне втілення діалогу «О страданіях спасителя» стає зрозумілим, «що для зображення Христа, ангелів й других святих, або історичних осіб, потрібувалися осібні маски [...], або уміння покривати лице гримом» (Цит. за Антоновичем, 1925, с.37).

К. Широцький також стверджує, що в шкільному театрі, зокрема Київської Академії, була розвинені «усякі пристрої «машини й літання»» – механічна техніка для показу вистав: наприклад, «в «Ужасной ізміні сластолюбивого життя» від грому розступається земля, ангели несуть на не небо душу Лазаря і т. д.» (Цит. за Антоновичем, 1925, с.37). Окрім цього, сценічний майданчик мав мати «певну глибину далі і картину», що надавало створювати мальовану перспективу у живописних декораціях. Підводячи підсумок, К. Широцький стверджує, що «декорації готовилися власними силами артистів», при цьому в роботі над виставами не можна було обійтись без активної безпосередньої участі «свого архітектора, сценаріуса, декоратора, кравця, а певне співців і танцюристів» (Цит. за Антоновичем, 1925, с.37). До цього переліку можна додати піротехніка, столяра-механіка, художника-гримера.

Містеріальний театр першої половини XVII ст. не залишив багатого матеріалу про технічне забезпечення вистав. Історики В. Рязанов, К. Широцький, а згодом Дм. Антонович збирали інформацію по крихтам з різних джерел – у ремарках і текстах п'єс, іноді в підручниках, за господарськими та інвентарними записами, ілюстративним матеріалом до текстів, народними лубочними картинками тощо. Так, наприклад, з ремарок до містерії «Слово о збуренню пекла» ясно, що на сцені виставлялись тверді мальовані декорації з функціональними можливостями у поєднанні

зі сценічними світловими ефектами. Дм. Антонович, цитуючи ремарки, зауважує: «На очах у глядачів Христос «биє корогвою, і бисть тако сокрушилася врата» і потім зразу все пекло представлене на кону освітлюється: «в той час ворота і лантухи сокрушилася і входить Христос во пекло і освіщає ясным своїм промінем». – Самі врата адові і пекло в цій містерії мало бути представлене, як середньовічний, може готицький замок, з підземними мостами, що видно зі слів наказу люцифера до своїх жовнірів-бісів:

А ви ворота залізніє рихло зачиняйте

І зводи звівши лантухами заволокайте,

І колодками моцними і твердими замикайте!» (Цит. за Антоновичем, 1925, с.33).

Шкільна драма за своєю змістовно-тематичною та організаційною суттю завжди була тісно пов'язана із церквою. Свідченням цьому є суто релігійне спрямування п'єс, приналежність виконавців до категорії служителів культу – школярів духовних семінарій та використання приміщення культових споруд для показу вистав. Так, наприклад, з тексту інтермедії до драми «Сомунія дучовна s.s. Воргуса у Шлеба», яка виконувалася в єзуїтській колегії наприкінці XVII ст. у м. Полоцьку, з діалогу героїв стає зрозумілим, що вона мала виконуватись у костьолі, оскільки в ньому згадується костьольний орган (Антонович, 1925, с.33-34).

Неодноразово поряд із використанням приміщення церкви, церковного органу згадуються й інші церковні аксесуари, приміром, плащаниця, які в купі ставали невід'ємною складовою декоративного оформлення сценічного простору вистав шкільного театру.

Ремарки до тексту п'єси «Царства натури людской», виставленої у 1706 р. свідчать про неабиякої складності технічні, звукові та світлові художньо-постановочні ефекти – так, «наприклад у другій сцені першого акту зауважено, що всемогутня рука благословить з небес людську природу; в п'ятій сцені тої ж п'єси сказано, що бог з неба посилає на землю громи і блискавиці, що свідчить про те, що користувалися в постановці світляними ефектами, [...] в третій сцені другого акту бог являється в огняній купині» (Антонович, 1925, с.35). На жаль, описи генерованих ефектів не містять записів способу їхнього втілення. Такий факт може бути виправданий бажанням постановників зберегти таємниці їхнього втілення, що в свою чергу пояснюється, з одного боку, економічними причинами, а з іншого, – не бажанням церкви допустити в глядачів руйнацію ілюзії дійсного чуда, з вірою в яке вони приходили на вистави до церкви.

Різносторонній інформаційний матеріал про облаштування та оздоблення сцени шкільного театру черпають історики театру з ілюстрацій до текстів п'єс, які подавались іноді не лише як візуалізація подій, але й слугували вказівниками для виконавців. Так, наприклад, на ілюстраціях до п'єси Симеона Полоцького «История или дійствие Євангельской притчи о блудном сині, биваємое в літо Р. Х. 1685», пише Дм. Антонович, «представлено те саме театральне помешкання з піднятою завісою і на кону одбуваються поступенно всі сцени притчі» (1925, с.37). Автор подає опис зображеної на ілюстрації сцени: «Самий кін збудовано на високому помості, по боках кону дві колони, на яких вгорі лежить перекладаина, до якої прикріплено завісу. На авансцені,

в рампі стоїть ряд каганців, освітлюють сцену. На кожному рисункові представлено лавку з перилом першого ряду глядачів, нарисованих зі спини, бо сидять лицем до сцени. Глядачі сидять в капелюхах. Обстановка на кону різних сценах змінюється. Там, де дія одбувається в середині хати, то з усіх трьох боків поставлено по стіні і лише в залежності від дії хату обставлено: в сцені з любовідійницями в кутку стоїть ліжко, в сцені гри в зернь стоїть стіл, на якому грають, а посуд переставлено додолу, в сцені, де отець бенкетує, радіючи, що вернувся блудний син до отчого дому, на середині кону стоїть стіл з осудом і стравою, а за столом лава, на якій сидить старий батько. Коли ж сцена має одбуватись на дворі, то там ліву від глядача декорацію прийнято, натомість залишено одвертий прохід, і на кону зістається враження ніби відкритої надвірної галерійки, або лоджії, як наприклад, в тій самій сцені, де любо дійниці вигонять блудного сина». Такий детальний опис надає нам можливість чітко уявити саму сцену, її архітектурно-технічне забезпечення і зрозуміти принципи світлового оформлення, розміщення глядачів, відчутти динамічність та збагнути функціональне призначення декорацій. Не залишається поза авторською прискіпливою увагою і костюми та грим виконавців: «Одежи виконавців, особливо молодих панів, звичайні, як ходили на Україні школяри; на акторах, що виконують старших людей, трохи фантастичні, довгі ряси киреями наверх, мабуть такі, якими уявляли собі тоді біблійські одяги». Далі детально подається опис виконавця «прилогу»: «він задрапірований в широку альмавіву, на ногах має черевики, панчохи та тісні штани, на голові клинчату шапку на три кінці» (Антонович, 1925, с.38).

Нажаль, історія мало зберегла імена майстрів, чиїми зусиллями втілювалось на сцені художнє оформлення вистав. Тим цінніша пам'ять про такого собі майстра Чижинського відомого з 1675 року, який «завідував театральними постановками в Київській Академії і придумував декорації та орудував всім знаряддям до вистави» (Антонович, 1925, с.38).

Вистави школярів Київської Академії ще виконувались «певне протягом майже цілого вісімнадцятого віку, а, можливо, навіть на початку дев'ятнадцятого, поки її не закрито 1817 року» (Антонович, 1925, с.39). Але з другої половини XVIII ст. творчого розвитку в шкільній драмі не відбувалось. Проіснувавши протягом XVII–XVIII ст., під утиском імперської політики російського самодержавства щодо України, шкільний театр припинив своє існування і переходу до світського театру не здійснив. Мостом до світської комедії стала весела інтермедія.

Особливе місце в історії українського театру займає *вертеп* – один з різновидів лялькового театру. Він у період гонінь на українську культуру, літературу, мову, мистецтво, театр другої половини XVIII ст. виявився живучішим, незважаючи на всі заборони, і вижив завдяки студентам, а пізніше бурсакам духовних академій та семінарій. Для них це було традиційною художньою розвагою під час канікул та вірним способом «заробити на хліб і науку» (Антонович, 1925, с.42). Незважаючи на всілякі заборони особливо «в самому Києві, все ж поза Києвом, в стороні від начальницького ока продовжували ходити з вертепом і зустрівали прихильність і ласку по селах та хуторах широкої України» (Антонович, 1925, с.43).

«Коли появився вертеп на Україні, раніше чи пізніше шкільної драми, сказати важко. – пише Дм. Антонович. – Найстаріша і то зовсім не певна відомість про вертеп сягає 1591 року; Франко і В. Перетц гадають, що вертепні вистави на Україні з'явилися і в першій половині XVII віку... (1925, с.45).

Вистави вертепного лялькового театру розігрувались у спеціальній двоповерховій переносній скрині, що традиційно мала вигляд двоярусної хати зі знятою «четвертою стіною». Наприклад, Галагівський вертеп (Григорія Галагана) з маєтку у Сокоринцях на Полтавщині, що нині виставляється в експозиції в Києві у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, «мав біля півтора метра заввишки і трохи більше одного метру завширшки. По-за задньою стінкою вертепу сидить виконавець, що водить ляльками і говорить за них на різні голоси» (Антонович, 1925, с.43).

Самодержавна політика Росії проти українського слова торкнулась не лише друкованого слова, шкільного театру, але і народного вертепу – він був заборонений.

У кінці XVIII ст., власне указом Катерини II від 3 травня 1783 р. на Лівобережжі й Слобожанщині остаточно запроваджується кріпацтво. На ґрунті володіння кріпаками на Україні поширюється, хоч і не так активно, як в Московії, традиція існування *кріпацьких театрів* у поміщицьких садибах та маєтках. В Україні в кріпацьких театрах виконавське мистецтво швидко розвивається і здобуває визнання як в Росії, так закордоном. Прикладів існування кріпацьких театрів на Україні чимало. Дм. Антонович, наприклад, згадує: «В Полудневій, українській частині Курщини коло Суджі мав кріпацький театр граф Волкенштейн, на Чернігівщині мав, здається, свій театр в Ляличах граф Завадовський і пізніше в селі Спиридонова Буда поміщик Дмитро Ширай [...]. На Полтавщині мали кріпацький театр Троцинський в селі Кибинцях і Кобеляцький маршалок Гавриленко. У Гавриленко в маєтку Озерки Кобеляцького повіту був навіть мурований будинок для театру з трьома ложами і партером» (Антонович, 1925, с.54). Тут виступав М. Щепкін.

«На правому березі Дніпра мали свої кріпацькі театри дехто з польських магнатів» (Антонович, 1925, с.54). Так, наприклад, Тульчинський палацовий ансамбль родини Потоцьких, який було збудовано 1782 р. Станіславом Щенсним-Потоцьким, крім графського палацу, на території маєтку поміж інших приміщень для різних служб – конюшні, манеж, кордегардію (приміщення для військового караулу, а також для утримання арештованих під вартою), будинок для управляючого маєтком, торгові ряди, де продавали вироби тульчинських мануфактур, – зокрема, містив садибний театр – одноповерхову цегляну споруду (*Цит. за Чубіна, 2010, с.150*). Репертуар театру складався з 5–7 опер та 2–3 концертів, трупя налічувала до 200 акторів. Перебуваючи в Тульчині влітку 1811 р. французький письменник Лагард в своїх листах, детально описуючи свій відпочинок в родині Потоцьких, згадує і приміщення графського палацового театру: «Театральна зала, розташована в одному з палацових крил, збудована за тим самим планом, що й у петербурзькому Ермітажі...» (*Цит. за Чубіна, 2010, с.153*). Таке порівняння надає нам можливість з цілковитою ймовірністю уявити архітектуру театру Тульчинського палацу. Це мав бути античний амфітеатр у сполученні із кулісною коробкою сцени. Напівкруглий зал для глядачів, міг

прикрашатися нішами, ліпними медальйонами й промальовуванням колон. Тульчинський палацовий театр, як і Ермітажний театр (1784 р.), мав мати більш ніж скромні розміри залу для глядачів, близько 100 глядачів і сцену-коробку незначних розмірів. Вірогідно архітектори Тульчинського маєтку, як і Дж. Кваренги – архітектор Ермітажного театру в Петербурзі, дотримуючись італійських зразків, мали оснастити планшет сцени системою кулісних машин та одноповерховим трюмом. Верх сцени розраховувався лише для зміни падуг, тому її перекриття починалось дещо вище порталу (Базанов, 2005, с.41-42).

Поміщицько-кріпацький театр, хоч за своєю сіттю був світським, але враховуючи його соціально обмежений характер спрямування, не може вважати перехідним від шкільного до публічного. Як зазначалось вище, вертепна драма з її загальнодоступністю виконала цю історичну місію.

Поступово в Україні починають зводитись постійні *публічні театри*. В. Проскуряков зазначає, що «першою постійно діючою видовищною публічною установою можна вважати невеличкий театр зі Єзуїтською брамою ([у Львові] в районі сучасної площі І. Пилкови, ближче до р. Полтви). Пристосований під театральні потреби дерев'яний будинок був ранговим театром з характерним діленням на яруси з ложами і партеровою частиною з галереєю. Проіснував цей театр недовго, погрожуючи з самого початку свого існування завалитися. Врешті-решт у 1783 р. був розібраний. [...] Першим стаціонарним мурованим міським театром у Львові став перебудований і упорядкований так званий Зимовий театр в переданому для цих потреб місту ще у 1787 р. францисканському костелі Св. Хреста» (Проскуряков, с.147-150).

З огляду на суспільно-історичний контекст 1925 р. Дм. Антонович стверджує, що перший публічний театр збудовано в Харкові в 1789 р., у 1803 р. – у Києві та Одесі, у 1810 р. на кошти міста закінчено спорудження будівлі першого стаціонарного театру в Полтаві. У 20-х рр. театри були в Чернігові, Бердичеві і по інших містах України по обидва береги Дніпра. Спочатку постійних труп публічні театри не мали. Мандрівні актори їздили від ярмарку од ярмарку, з міста до міста, виступаючи поперемінно в Києві, Харкові, Кременчуці, Полтаві, Чернігові, Бердичеві та інших містах. «Перший постійний театр заведено у Харкові у 1812 р. [...]. Коло того ж часу постійний театр заведено і в Полтаві. У Катеринославі постійний театр було заведено тільки у 1847 році» (Антонович, 1925, с.57).

Дм. Антонович подає опис архітектурного рішення приміщення театру в Києві. Ошатна та вражаюча розмірами будівля Київського театру 1803 р. зведення розміщувалась на початку вулиці Хрещатик, у районі сьогоднішньої Європейської площі. «Що до акустики, то він був надзвичайно добрим. Він мав два яруси лож, всього 32 ложі, крісла і партер за кріслами, де вже глядачі стояли; були амфітеатр і галерея; разом могло вміститися в театрі 470 чоловік» (Цит. за 1925, с.56).

Перед цим театром Київ вже мав театральне приміщення – придворний театр, що розміщувався у флігелі царської палати. Історики припускають, що в умовах відсутності в Києві загальнодоступного театру, він, цілком імовірно, міг використовуватися замість публічного (Антонович, 1925, с.56). Відомо, що в «придворному театрі давала вистави трупа Ширая» (Антонович, 1925, с.56). –

згадуваного вище кріпацького театру поміщика Дмитра Ширая з села Спиридонова Буда Чернігівської губернії. Нажаль, відомостей про художньо-постановочні можливості сцени ні публічного, ні царського театру згадок немає.

Окрім театральних приміщень, у якості концертного майданчику Київ мав «редуту» – «В редуті мабуть сцени не було, і тільки саля з естрадою і там містилось щось подібне до клубу, бо директор редуту також держав музику...» (Антонович, 1925, с.56).

Окрім стаціонарних приміщень для показу сценічних творів, використовувалися тимчасові майданчики – *балагани*. Так відомо, що в 1801 р. у Києві для вистав трупи Ширая «виводили умисно тимчасовий балаган» (Антонович, 1925, с.56).

Історики свідчать, що бідність і мандрівний спосіб існування переважної більшості театральних колективів в Україні на початку XIX ст. не сприяли розвитку сценографії та пов'язаної з нею театральної техніки, за винятком декількох кращих колективів, де художньо-декораційне мистецтво знаходилося на досить високому рівні. Розвиваючись під впливом зразків європейського театру XVIII ст., українська сценографія прагнула перейняти найкращі його досягнення. «Романтичний репертуар перших десятиліть українського світського театру [початок 19 ст.] вимагав багато декораційних і бутафорських ефектів, часто переносив на них всю вагу п'єси, і декорації старалися відповідати фантастичному замислу п'єси, бути фантастичними і чаруючими, але це, розуміється, не сприяло їх реалізації» (Антонович, 1925, с.81).

На зміну романтизму на українській сцені став панувати реалізм. У першу чергу зміна стилю торкнулася виконавського мистецтва. Але митці досить швидко відчули дисонанс між акторським виконанням і сценічною обстановкою, в якій мали існувати їхні персонажі. «Це розуміється не шкодило справжнім талановитим акторам, як Шепкін і Соленик творити реалізм виконання. [...] Подібно як талановиті виконавці часів Шекспіра, хоч грали іноді зовсім без декорацій, і тільки написом на сцені доводилося до відома глядачів, що сцена має уявити ліс, чи королівську палату, чи корчму, а тим часом ті талановиті виконавці п'єс Шекспіра часто запалом виконання робили потрясаюче враження і творили ілюзію дійсності, так і великі артисти першої половина дев'ятнадцятого віку і в умовній обстанові, і в водевільнім стилі своїм виконанням могли доходити великих реалістичних досягнень» (Антонович, 1925, с.82).

Реформатор українського театру, корифей української сцени М. Кропивницький, пропагуючи реалізм на українській сцені, працював і над змінами у драматургії та акторському мистецтві, і в режисурі та сценографії. Як новатор і борець за новий реалістичний стиль, він прагнув правди в усьому – вимагав природних жестів і голосу на сцені, відповідних створюваному художньому образу костюмів, реалістичних, а не умовно-фантастичних декорацій.

Не в кращому матеріальному становищі на початку XIX ст. опинився і український театр на Галичині. Історики свідчать, що «обстановка галицько-українського театру завжди була дуже не багатою, навіть убогою і служити на галицькій сцені це значило приносити себе в жертву ідеї і мистецтву.

Починалося діло українського театру у Львові на доброхотні складки, яких за 1863 р. було зібрано 1345 гульденів 61 крейцер. Субвенцію від сейму український театр почав отримувати тільки з 1870 р. в розмірі трьох тисяч гульденів річно, і тільки через двадцять років було ту субвенцію збільшено до восьми тисяч річно. Суми до смішного все малі, – пише Дм. Антонович. – і, розуміється, театр бився в тисках злиденного убожества» (1925, с.105). Повселюдні театральні злидні не могли не позначитись на художньо-технічному забезпеченні театральних постановок. Український театр на Україні Австрійській не мав власного приміщення, засуджений на постійне мандрування по галицькій та буковинській провінції» (Антонович, 1925, с.161). Цитуючи М. Кропивницького, Дм. Антонович зазначає: «Убожество обстанови вразило навіть Кропивницького, який і на Україні не звик ні до пишності, ні до достатків. «Костюми убогі, декорації неподібні, оркестр із шістьох музик, хор з чотирьох дівчат і п'ятьох хлопців»» (Цит. за 1925, с.105). Далі М. Кропивницький згадує, що в деяких невеликих містах вистави відбувались у стайнях – «перегородять половину стайні, начеплять декорації, посиплють пісочком... з одного боку за загородкою коні іржуть, а з другого артисти співають...» (Антонович, 1925, с.105). М. Кропивницький докладав немало зусиль, щоб покращити скрутне матеріальне становище галицько-українського театру. Українська громадськість поклала багато надій щодо поліпшення умов існування театру в Галичині на плани будівництва «у Львові Українського Національного Театру, але приготування до того перебила світова війна, і на власний будинок українського театру Галичина так і не здобулася» (Антонович, 1925, с.169). Певною мірою цей недолік було компенсовано зведенням незадовго до першої світової війни театральньо-концертної зли в будинку музичного інституту ім. Лисенка.

Однак, при цьому, незважаючи на відсутність переслідування з боку держави і, хоч і мізерну, але щорічну субсидію, «галицький український театр не вийшов із стадії малої провінціальної трупи», «театр не проявив ні таких блискучих талановитих акторів, ні визначних драматургів, ні сталої, солідної і добре обставленої трупи» (Антонович, 1925, с.161). Дм. Антонович пропонує про технічне забезпечення мандрівних труп опосередковано судити, приміром, з інформації про штат галицької української трупи під орудою Біберовича у 1892 році, де із 40 працівників – директор, 15 артистів з хористами, 12 артисток з хористками, 10 музикантів, 1 суфлер, 1 машиніст, – технічним забезпеченням спектаклів займалася лише одна людина – машиніст. У злидених умовах існування галицький український театр не мав достойного художньо-постановочного майна, мусив обходитись убогим реквізитом, набором трафаретних декорацій та парою софітів. На жаль, не знайшли собі місця в галицькому театрі сучасні постановочні досягнення і винаходи, що використовувались у компактних камерних та пересувних театрах при створенні недорогих постановок із використанням живописних полотен з синтетично-умовним оформленням (Антонович, 1925, с.169).

Вагомий внесок в українське театральне мистецтво, зокрема в розвиток його невід'ємного складника – театральньо-декораційне мистецтво, зробив корифей української сцени М. Старицький, який увійшов в історію українського театру

як талановитий драматург-новатор, «у своєму стилі перший і незрівняний режисер української сцени», актор – «прекрасний декламатор з естради і незрівняний майстер читання в голос» та директор театру, котрий свої власні немалі статки безкорисливо вложив у розвій української театральної справи (Антонович, 1925, с.111). Окрім цього, завдяки унікальній універсальності свого таланту, вмінню створювати твори театрального мистецтва як дійсно синтетичний мистецький продукт М. Старицький залишив по собі також спадщину як обдарований сценограф. «Ні один режисер не був в такій мірі художником-малярем і скульптором-декоратором на сцені, як Старицький» – зазначає Дм. Антонович (1925, с.111).

Наприкінці XIX ст. в українській культурі відбулися значні події – з'явився сумнозвісний Емський указ 1876 р. – розпорядження російського імператора Олександра II від 18 (30) травня 1876 р., підписане в Бад-Емсі і спрямоване на витіснення української мови з культурної сфери і обмеження її побутовим вжитком. Запроваджені мовні обмеження призвели до тимчасової дезорганізації культурного українського руху, зокрема, і в сфері театрального мистецтва – «в історичному процесі розвою українського театру було зроблено короткий штучний антракт перед початком слідкуючої нової дії» (Антонович, 1925, с.122). Однак, у період заборони подекуди «на ризик місцевої адміністрації, дозволялося окремі українські вистави здебільшого з благодійною метою» (Антонович, 1925, с.122). Також «бували подекуди вистави аматорів в приватних помешканнях при закритих дверях, тільки для знайомих без продажу квитків, а значить не потребували дозволу» (Там само). При цьому професійні трупи не могли ставити українських вистав. На тлі боротьби царського режиму з українським друкованим та усним словом у 1883 р. у Київському генерал-губернаторстві українські вистави було зовсім заборонено. Відновлення показу українських вистав відбулось на правобережній Україні лише 1893 р. Разом із штучним занепадом українського сценічного слова відбувався і занепад у розвитку сценографії та її технічного забезпечення.

П'ять років тривала фактична заборона професійного сценічного українського слова, аж поки восени 1881 р. театральний антрепренер Г. Ашкаренко на пропозицію М. Кропивницького не відіслав міністру внутрішніх справ графу М. Лорис-Меликову телеграму із проханням «дозволити йому виставити кілька українських спектаклів, які можуть зробити йому касу, маючи на увазі український контингент суспільства, який з охотою піде на ці вистави» (Цит. за Антонович, 1925, с.125). Дозвіл було отримано. Українське суспільство, яке за роки заборони скупило за театром, зумовило шалений театральний бум – «вже в дев'ятисотих роках число труп стало так зростати, що рахувалося один час 72 українські трупи» (Антонович, 1925, с.149). Після вимушеного «відпочинку» театральні митці з багатократною наснагою взялись за справу відродження театральної справи, якій випала доля бути локомотивом загальноукраїнського національного руху. Корифеї українського театру, опікуючись проблемами створення нового українського побутового репертуару, не стояли осторонь щодо питань сценічного оформлення вистав. Тим паче, що проблем у цій царині було чимало. Матеріальна скрута змушувала театральні колективи вести мандрівний спосіб

існування, але при цьому «власних декорацій з собою не возили» (Антонович, 1925, с.150). Навіть, одна із провідних театральних труп того часу під орудою М. Кропивницького «мусила грати в тій обстанові і притих декораціях, які можна було знайти в кожному з театрів» (Антонович, 1925, с.151). «Артистки і хористки мусіли мати власне одіяння як для побутового репертуару, так і для історичного. Навпаки актори і хористи мусіли мати власні тільки чоботи, решту одіяння мав антрепренер». Такий стан простежувався у переваженій більшості колективів, «тільки виїмково солідні театральні підприємства іноді мали власну обстанову і декорації, та і то в дуже обмеженому числі. Правда, – пише Дм. Антонович – з кінцем вісімдесятих років вже майже всі театри на Україні мали по парі декорацій, – вигляд села та середина хати, пристосованих умисне для українських труп» (1925, с.150-151). Тобто, мається на увазі, що різні п'єси виконувались різними акторами, в різних костюмах, в різному мізансценуванні та при різній режисурі, але в одних і тих самих, можна назвати, «універсальних» декораціях! Таким чином, роль сценічного оформлення у театральній постановці нівелювалась. Дм. Антонович підсумовуючи зазначає, що «взагалі обстановка і декорації – це було найслабше місце українського побутового театру з самого початку» (Антонович, 1925, с.151).

Історичною постаттю в українського театру, яка зробила значний внесок у становлення театральньо-декораційного мистецтва став М. Старицький. 1883 р. в Одесі М. Старицький під своєю орудою створив антрепризу, внісши «в діло властиву його натурі широту і розмах» (Антонович, 1925, с.153). Вистави, створені колективом М. Старицького відрізнялись вдалим поєднанням «мелодраматичної краси з етнографічним реалізмом» (Антонович, 1925, с.153). М. Старицький «виробив ту реально побутову українську сценічну обстановку, що зберігши картинність і мальовничість старих постановок, оставила їх на побутово-етнографічний ґрунт». Приймаючи принцип побутовизму в театральньо-декораційному оформленні, він залишався прихильником створення мальовничої краси на сцені, тобто розвивав «зовнішню театральну красу на побутовій сцені» (Антонович, 1925, с.153). М. Садовський згадував: «Спектаклі були гарно обставлені з боку декорації» (Цит. за Антонович, 1925, с.153). На жаль, статків М. Старицького не вистачило і на десяток років, але своєю творчою діяльністю він вплинув на становлення багатьох провідних театральних колективів в Україні 19 ст.

Закладені М. Старицьким і підтримані його послідовниками принципи сценічної творчості були високо оцінені сучасниками. Вистави кращих театральних труп порівнювали з постановками Мейнінгенського театру. Фактично «театр Мейнінгенський і театр український переслідували однакові ідеали і можна сказати, що постановка український труп – це єсть побутово розроблена постановка Мейнінгенців. Розуміється, про вплив одних на других говорити не приходиться. Це просто в один час однакові ідеї опанували передовими театральними діячами в різних кутках Європи, вони зросли із комплексу аналогічних причин і появили багато спільного в наслідках» (Антонович, 1925, с.154-155). Отже, можна стверджувати про розвиток українського театрального мистецтва XIX ст. у контексті європейського мистецького процесу. Український театр протягом XVII – XIX ст. пройшов

крізь всі фази, всі течії, що проходив європейський театр: псевдокласицизм, романтизм, сентименталізм, побутовий реалізм, натуралізм, соціальна драма, символізм (Антонович, 1925, с.222). В силу історичних та політичних причин український театр, хоч і не завжди синхронізовано, але розвивався за тими самими законами історичного мистецького процесу, що і європейський театр. «В добу побутового театру український театр неперечно вибивався наперед в процесі розвою європейської театральної творчості» (Антонович, 1925, с.223).

Вивчаючи особливості впливу художньо-постановочних засобів оформлення сценічного простору на розвиток українського театрального мистецтва, не можна оминати питання українського театрального руху на селі. Театральне мистецтво на межі XIX – XX ст. отримало на селі сприятливий соціально-культурний ґрунт. Особливо це проявилось після революційної хвилі 1905 р., коли для українського слова настали певні полегшення, коли активізували свою діяльність осередки громадської організації «Просвіта». На фоні пом'якшення антиукраїнської політики уряду «почали будувати власні будинки з театральними салями» (Антонович, 1925, с.174), що сприяло створенню в українських селах постійних народних театрів, що існували коштом та зусиллями самих селян. Досить швидко настав період реакції, але театральний рух у селах продовжував поширюватись, згодом вплинувши і на створення театральних аматорських товариств у робітничому колі.

На противагу правобережній Україні, де «український народний театр зазнавав багато труднощів, переслідувань і заборон, на Україні Австрійській шлях для народного театру був вільніше і розвивався він нормальніше» (Антонович, 1925, с.174). У Галичині до початку XX ст. збереглися пережитки шкільного театру, зберігся тут і вертеп як ляльковий, так і у формі живого акторського виконання. Але перехід до світського театру відбувався під впливом театру правобережної України. «На село цей новий театр переносила спочатку свідомо українська інтелігенція» (Антонович, 1925, с.174). Ці новостворені сільські галичанські театри були непоодинокі. Щодо матеріально-технічного забезпечення, то вони мали відносно достойне забезпечення: власні постійні театральні приміщення із необхідним оснащенням і глядацькою залою, свої декорації, створені місцевими художниками.

Окрім селянського і робітничого середовища, «рух аматорського українського театру став пробиватися і в солдатські касарні» (Антонович, 1925, с.176). Свідченням стійкої соціальної прихильності різних верств українського населення до театрального мистецтва може слугувати факт, що під час Першої світової війни на території Німеччини та Австрії в українських таборах для полонених силами самих в'язнів створювались театри, хоча не без підтримки табірної керівництва та свідомого українства. Серед полонених часто були «бувші актори, співаки, іноді малярі-декоратори, іноді поети-драматурги» (Антонович, 1925, с.176). Варто зауважити, що «завжди в кожному українському таборі обов'язково був свій театр» (Антонович, 1925, с.176-177). Так, наприклад, у Зальцвелделі товариство «Народній театр» збудувало в таборі дуже добру театральну салю, яка вміщала до тисячі глядачів. Між виконавцями знайшлися дуже здібні аматори, між якими особливе визначився п. Березняк,

що сам і декорації розписував» (Антонович, 1925, с.177). Або, наприклад, найбільший із австрійських таборів для полонених у Фрайштаті в Австрії також мав свій театр, створений товариством ім. І. Котляревського. «Для театру тут пристосували окремих барак, який досить ошатно було удекоровано» (Антонович, 1925, с.177). Любов до театрального мистецтва стала притаманна усім соціальним прошаркам, стала невід'ємною складовою життя суспільства. Поширення театрального мистецтва у формі аматорського сприяло щонайширшому розкриттю різних особистих талантів в населення – від поетичного, режисерського, виконавського (артистичного, вокального, хореографічного) до малярського та архітектурно-інженерного. Адже художньо-постановочне забезпечення вистав є їхньою неодмінною складовою.

На початку ХХ ст. у розвитку українського театрального мистецтва сталась знакова подія – у 1904 р. під орудою М. Старицької, старшої дочки М. Старицького при музичній школі М. Лисенка в Києві було засновано *драматичну українську школу*. Засновники нової драматичної школи поклали надію на апробацію в її стінах нового не побутового репертуару та підготовку молодих виконавців. «При школі було обставлено дуже приличну хоч невелику сцену, для лаштунків дуже дотепно комбінувалися кольорові полотна і мальовані декорації» (Антонович, 1925, с.202). Варто зазначити, що поряд з фаховими практичними і теоретичними предметами – теорія драми, історія української та європейської драми, історія костюму, історія зовнішнього вигляду людини, теорія і практика гриму, танцю, фехтування, музики – викладались «теорія світлових і кольорових комбінацій, стилі обстанов». Означений факт свідчить про високопрофесійний фаховий підхід засновників драматичної школи і розуміння ними важливої ролі образотворчого рішення вистави в процесі створення театральної постановки.

Наукова новизна. У дослідження, що виконане переважно за матеріалами, зібраними та систематизованими видатним істориком театру Дм. Антоновичем у монографії «Триста років українського театру», уперше осмислюється еволюція театрального простору українського театру з погляду архітектурно-технічного забезпечення його пластичного оформлення.

Висновки. Виходячи із вищезазначеного можна стверджувати:

1. Твір сценічного мистецтва, маючи матеріалізовану природу, існує в певному сценічному просторі, обов'язковою характеристикою якого є наявність у ньому дії.

2. Дм. Антонович виокремлює за триста років історії українського театру від початку XVII – до початку XIX ст.. кілька його різновидів: шкільний театр, церковно-релігійна драма, вертеп, кріпацький театр, публічний театр, «редути», балагани, сільські народні театри, театри мистецьких освітніх закладів. Для кожного з них існували специфічні форми та засоби пластичного оформлення сценічного простору.

3. Для українського театру характерним був простір і закритого, і відкритого типу. Так, театральним простором для показу вистав шкільного театру слугували і приватні оселі, громадські місця, культові споруди – закритий тип, і локації з використанням природного ландшафту – відкритий. У закритому сценічному просторі, особливо в приміщеннях духовних шкіл та

семінарій, у культових спорудах для пластичного оформлення вистав поряд із костюмами та реквізитом широко застосовувались різні предметні комплекси. Для організації вистав просто неба застосовувалися декорації спрощено-мобільного характеру.

4. При виставленні в приміщенні церкви містеріальної драми часто використовувалися світлові ефекти; тут до традиційних засобів пластичного оформлення сценічного простору належали і предмети культу, і виготовлені спеціально для показу вистав.

5. Засобом пластичного оформлення сценічного простору української вертепної вистави була спеціальні двоповерхова мобільна скринька, де дія розгорталася з використанням ляльок за умовно знятою «четвертою стіною».

6. Мандрівний спосіб організації діяльності переважної більшості театральних колективів в Україні на початку ХІХ ст., їхня бідність за деякими винятками не сприяли розвитку мистецтва сценографії та пов'язаної з нею театральної техніки,

7. Матеріально-технічне забезпечення сільських театрів, зокрема в Галичині, було відносно достойним: власні постійні театральні приміщення із необхідним оснащенням, глядацькою залом, свої декорації, створені місцевими художниками.

Проведене дослідження вузько спрямоване на детальне вивчення засобів пластичного оформлення сценічного простору на матеріалах, зібраних, систематизованих та проаналізованих переважно Дм. Антоновичем у його монографії «Триста років українського театру». Натомість автор цілком свідомий того, що запропонована для вивчення проблема не може обмежуватися таким досить вузьким спектром історіографії. Тому справедливим буде в перспективі розширити і джерельну базу дослідження засобів пластичного оформлення сценічного простору в історії українського театру, залучаючи вітчизняні та зарубіжні літературні джерела, інший іконографічний матеріал, і розширити його хронологічні межі від першої чверті ХІХ ст. до сьогодення. У цьому пріоритетним може бути акцентування уваги на еволюції, зокрема, сценографічного простору в українському театрі.

Список посилань

- Антонович, Д., 1925. *Триста років українського театру. 1619–1919*. Прага: Український громадський видавничий фонд.
- Астафьева, Т. В., 2011. *Новые технологии в современном постановочном процессе (на материале театрального искусства Санкт-Петербурга)*. Кандидат наук. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.
- Базанов, В.В., 2005. *Технология сцены*. Москва: Импульс-свет.
- Веселовська, Г.І., 2010. *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс.
- Крипчук, М.В., 2011. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення) *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2, с.163-168. [online] Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2011_2_29> [Дата звернення 11 грудня 2018].

- Крипчук, М.В., 2018. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, с.229-233. [online] Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_50> [Дата звернення 11 грудня 2018].
- Островерх, О., 2007. *Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду)*. Кандидат наук. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.
- Паві, П., 2006. *Словник театру*. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Проскуряков, В.І., 2002. *Принципи розвитку архітектурної типології українського театру*. Доктор наук. Національний університет «Львівська політехніка».
- Чечель, Н.П., 2005. *Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури*. Доктор наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Чубіна, Т.Д., 2010. Тульчинський палац Потоцьких як осередок культурно-мистецького життя. *Наукові праці* [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Серія: Історія, 127(140), с.149-157. [online] Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2010_140_127_29> [Дата звернення 01 грудня 2018].

References

- Antonovych, D., 1925. *Trysta rokiv ukrainskoho teatru. 1619–1919* [Three hundred years of Ukrainian theater. 1619–1919]. Prague: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychyi fond.
- Astaf'eva, T.V., 2011. *Novye tehnologii v sovremennom postanovochnom processe (na materiale teatral'nogo iskusstva Sankt-Peterburga)* [New technologies in the modern production process (on the material of the theatrical art of St. Petersburg).]. PhD. St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions.
- Bazanov, V.V., 2005. *Tekhnologiya stseny* [Technology scenes]. Moscow: Impul's-svet.
- Veselovska, H.I., 2010. *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theatrical avantgarde]. Kyiv: Feniks.
- Krypchuk, M.V., 2011. Problemy stvorennia masovoho teatralizovanoho vydovyshcha (pryntsyipy khudozhnogo oformlennia) [Problems of creating a massive theatrical spectacle (principles of artistic design)] *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 2, с.163-168. [online] Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2011_2_29> [Accessed 11 December 2018].
- Krypchuk, M.V., 2018. Stsenichniy prostir prosto neba yak skladova suchasnoho teatralizovanoho vydovyshcha [Scenic space of the sky as part of a modern theatrical spectacle]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.229-233. [online] Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_50> [Accessed 11 December 2018].
- Ostroverkh, O., 2007. *Evoliutsiia prostorovykh system ukrainskoho dramatychnoho teatru: typu orhanizatsii, funktsii, liudyna (vid naturalizmu do avanhardu)* [Evolution of the open-space systems of the Ukrainian dramatic theater: the types of organizations, functions, people (from naturalism to the avant-garde)] PhD. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky National Academy of Sciences of Ukraine.
- Pavi, P., 2006. *Slovnyk teatru* [The theater dictionary]. Lviv: Publishing Center of the Ivan Franko National University of Lviv.

Proskuriakov, V.I., 2002. *Pryntsypy rozvytku arkhitekturnoi typolohii ukrainskoho teatru* [Principles of development of the architectural typology of the Ukrainian theater]. D.Ed. National University «Lviv Polytechnic».

Chechel, N.P., 2005. *Dyskurs styliu v retrospektyvi ukrainskoi vydovyshchnoi i dramatychnoi kultury* [Discourse of style in the retrospect of Ukrainian spectacle and dramatic culture]. PhD. Kyiv National Taras Shevchenko University.

Chubina, T.D., 2010. 'Tulchynskiy palats Pototskykh yak osередok kulturno-mystetskoho zhyttia.' [Tulchin Palace Pototsky as a center of cultural and artistic life.]. *Naukovi pratsi [Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly]. Serii: Istorii*, 127(140), pp.149-157. [online] Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2010_140_127_29> [Accessed 01 December 2018].

© Юдова-Романова К.В., 2018

*Iudova-Romanova Kateryna,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Doctoral Student,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

PLASTIC FORMATION WAYS OF SCENIC SPACE (FROM THE UKRAINIAN THEATER HISTORY)

The purpose of the article is to consider the theatrical space evolution of the Ukrainian theater in terms of architectural and technical provision of its plastic design. The author has used the following **research methods**: a critical analysis is in the scientific literature development on the theatrical art history, architecture and stage design in order to recapture information on the research topic; art analysis is for the plastics correlation of the stage space of performances and their informative content; synthesis is for combining various characteristics of the spatial and technical support of the Ukrainian theater in the period of XVII–XIX centuries; induction is to study, albeit fragmentary, but typical examples of spatial and technical support for the exhibitions in this period; hypothetical, systemic and generalizing are to formulate conclusions. **Scientific novelty.** The study focuses on the theater space evolution in the Ukrainian theater from the point of view of its plastic design. **Conclusions.** Stage art works have an effective structure, materialize in a certain stage space; according to the Ukrainian theater varieties in the XVII–XIX centuries they are: school theater, church-religious drama, vertep, serf theater, public theater, home theater, «redoubts», balagans, rural folk theaters, artistic educational establishments theaters; there were specific forms and plastic design means of their stage space; characteristic for the Ukrainian theater is the closed space (private dwellings, public places, religious buildings), which is characterized by wide use of subject complexes and open types (the natural landscape location) with simplified-mobile character decorations; performances characteristic in the premises of the church was the light effects use, cult attributes and theatrical propaganda; the plastic design means of the scenic space in the vertebrate two-story mobile box with the conventionally shot «fourth wall» and a doll characters set; a wandering way of organizing activities and the economic difficulty of the vast majority in theatrical groups in Ukraine at the beginning of the XIX century did not contribute to the scenography development and theatrical technique; the material and technical support of rural theaters, in particular in Galicia, it was relatively worthwhile.

Key words: Ukrainian theater history; scenic space; plastic design means; Dmitry Antonovich.

*Юдова-Романова Екатерина Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

СРЕДСТВА ПЛАСТИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА (ИЗ ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ ТЕАТРА)

Целью статьи является рассмотрение эволюции театрального пространства украинского театра с точки зрения архитектурно-технического обеспечения его пластического оформления. Автором использованы следующие **методы исследования**: критического анализа – в разработке научной литературы по истории театрального искусства, архитектуры и сценического дизайна с целью реферирования информации на тему исследования; искусствоведческого анализа – для соотнесения пластики сценического пространства представлений и их содержательного наполнения; синтеза – для сочетания различных характеристик пространственно-технического обеспечения украинского театра периода XVII – XIX веков.; индукционный – для изучения хотя и фрагментарных, но типичных примеров пространственно-технического обеспечения спектаклей указанного периода; гипотетический, системный и обобщающий – для формулирования выводов. **Научная новизна.** В исследовании впервые осмысливается эволюция театрального пространства украинского театра с точки зрения средств его пластического оформления. **Выводы.** Произведения сценического искусства, имея действительную структуру, материализуются в определенном сценическом пространстве; в соответствии с разновидностями украинского театра XVII – XIX веков – школьный театр, церковно-религиозная драма, вертеп, крепостной театр, публичный театр, домашний театр, «редут», балаганы, сельские народные театры, театры художественных учебных заведений – существовали специфические формы и средства пластического оформления их сценического пространства; для украинского театра характерным было пространство как закрытого (частные дома, общественные места, культовые сооружения), которому присущи широкое применение предметных комплексов, так и открытого типов (локации природного ландшафта) с декорациями упрощенно-мобильного характера; характерным для спектаклей в помещениях церкви было использование световых эффектов, культовой атрибутики и театральной бутафории; средства пластического оформления сценического пространства вертепа – двухэтажный мобильный ящик с условно снятой «четвертой стеной» и набор кукольных персонажей; странствующий способ организации деятельности и экономические трудности подавляющего большинства театральных коллективов в Украине в начале XIX в. не способствовали развитию сценографии и театральной техники; материально-техническое обеспечение сельских театров, в частности на Галичине, было относительно достойным.

Ключевые слова: история украинского театра; сценическое пространство; средства пластического оформления; Дмитрий Антонович.

**ПРОБЛЕМИ
ПРАКТИКИ**

**PROBLEMS
OF PRACTICE**

**ПРОБЛЕМЫ
ПРАКТИКИ**

УДК 792.079(4:477)

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153232

*Неволов Василь Васильович,
заслужений діяч мистецтв України,
професор,
Київська міська організація
Товариства «Знання» України,
м. Київ, Україна,
nevolov@bigmir.net*

ORCID: <https://orcid.org/0000-002-9082-143X>

*Пацунов Валерій Петрович,
заслужений діяч мистецтв України,
професор,
Науково-дослідний інститут
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
v.patsunov@gmail.com*

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

УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МІЖНАРОДНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ФЕСТИВАЛІВ

Мета дослідження полягає у виявленні ефективності взаємодії українського та європейського театрального мистецтва на досвіді міжнародних театральних фестивалів як в Україні, так і в Європі, участі українських театрів у міжнародних театральних фестивалях, вивченні впливу цього досвіду на фестивальний рух в Україні, а також на активізацію процесу інтеграції українського театрального мистецтва в європейський культурний простір в контексті європейського вибору України. **Методи дослідження.** Компаративний метод дослідження був використаний у співставленні європейських та вітчизняних театральних фестивалів, історичний метод знадобився для вивчення історії виникнення й розвитку окремих міжнародних фестивалів, культурологічний метод дослідження дав змогу проаналізувати організацію міжнародних театральних фестивалів і в Європі, і в Україні, їхню взаємодію та вплив на фестивальний рух в Україні, формування національної школи маркетингу фестивального продукту. **Наукова новизна дослідження** полягає в розширенні інформаційного поля заявленої теми, висвітленні нових фестивальних подій, їх організації та маркетингу, у здійсненні діагностики стану фестивального руху в Україні та його інтеграції в європейський культурний простір, з'ясуванні впливу міжнародного фестивального руху на розвиток українського театру та формування національної школи з маркетингу фестивального продукту. **Висновки.** Назріла нагальна потреба вдосконалення практики організації та проведення театральних фестивалів в Україні і міжнародних, і вітчизняних, формування національної школи маркетингу фестивального продукту, впровадження європейського фестивального досвіду в практику проведення українських міжнародних та вітчизняних театральних проєктів, їх структурного збагачення та посилення в них навчального компонента.

Ключові слова: міжнародні театральні фестивалі; європейський культурний простір; маркетинг фестивалю; фестивальна практика України.

Постановка проблеми. Європейський вибір України передбачає не лише політичний, науковий, економічний чи соціальний вектор розвитку держави. Базовим вектором має бути гуманітарний, що охоплює освіту та культуру, зокрема мистецтво. Загальновідомо, що театральне мистецтво України не завжди демонструє конкурентоздатність на європейському ринку. Вивчення потенційних можливостей українського театру інтегруватись у європейський культурний простір має стати одним із основних завдань і державних, і громадських установ та організацій. Звичайно, автори цієї статті не вичерпують заявленої проблеми, однак спробують здійснити загальну діагностику стану інтеграційних процесів у міжнародному фестивальному театральному русі, пов'язаному з Україною.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження останніх років М.Жулинського (2001), С. Ленглі (2000), Г. Приходько (2006), М. Захаревича (2013) та ін., як і Національний звіт про культурну політику в Україні (<http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/index>) висвітлюють доволі об'ємну панораму фестивального театального руху в Україні протягом останньої чверті століття, ролі державних структур та громадських організацій в розвитку цієї сфери культури, в розширенні міжнародного співробітництва між фестивальними центрами та окремими театрами, однак в переважній більшості цих публікацій недостатньо порушуються проблеми інтеграції України в європейський культурний простір та її вплив на розвиток національного театру. Надто мало висвітлюються організаційні механізми провідних європейських фестивалів, їхні структурні особливості та навчальні компоненти, а саме цей вектор досліджень має стати визначальним, що сприятиме загальному піднесенню рівня вітчизняного театру, набуття ним стану конкурентоздатності на міжнародному театральному просторі.

Мета дослідження полягає у виявленні ефективності взаємодії українського та європейського театального мистецтва на досвіді міжнародних театральних фестивалів і в Україні, і в Європі, участі українських театрів у міжнародних театральних фестивалях, у вивченні впливу цього досвіду на фестивальний рух в Україні, а також на активізацію процесу інтеграції українського театального мистецтва в європейський культурний простір у контексті європейського вибору України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Стосовно новітньої історії європейського міжнародного фестивального руху, то найзначнішою подією останнього століття можна вважати створення у 1952 р. в Женеві (Швейцарія) однієї з найстаріших культурних мереж у Європі – Європейської асоціації фестивалів, у якій на сьогодні налічується 14 національних і регіональних асоціацій (серед них України, на жаль, немає), що об'єднують вони понад дві тисячі фестивалів. Ця мережа найбільших міжнародних фестивалів відіграє важливу інтегруючу роль як престижне поле для міжнародного артистичного та режисерського обміну, демонстрації кращих досягнень національних культур.

Найбільш відомими щорічними європейськими міжнародними театральними фестивалями, законодавцями фестивальної моди та символами європейської фестивальної культури є Единбурзький (Велика Британія) та Авіньонський (Франція) фестивалі.

Серед широко знаних традиційних європейських фестивалів потрібно насамперед назвати такі, як Зальцбурзький (Австрія), в Локарно (Італія), Валлонський (Брюссель, Бельгія), фестиваль Землі Північна Рейн-Вестфалія (Німеччина), «Празька осінь» (Чехословаччина), Дрезденський (Німеччина) та ін.

Окремо варто зацентувати увагу на найпрестижнішому міжнародному театральному фестивалі в Единбурзі, бо його організація є взірцем, вартим наслідування. Наводимо враження безпосереднього учасника цього театального свята:

«Того року Единбург приготував 174 театральні зали для 611 театрів з усіх кінців земної кулі. Порівняймо – у Києві з населенням, кількість якого вдсятеро перевищує кількість единбурзького, ми ледь-ледь знайдемо бодай десять стаціонарних театральних залів. Виходить, що в нашій столиці на душу населення театральних залів у 1000 разів менше, ніж у мініатюрному Единбурзі!!! Одним із секретів единбурзького феномену є те, що майже вся індустрія розваг цього міста за кілька тижнів до фестивалю творить «Велику Культурну Револуцію» шляхом трансформації численних клубів, дискотек, вар'єте в театральні зали. А в нашій столиці давно завмерла більшість місць дозвілля (клуби, кінотеатри), що мімікрували в усіякі офіси, шопи, маркети, ігрові клуби, підпільні центри нарко- та секс-індустрії. Індустрія розваг в Україні поступилася місцем індустрії злочину. Та чи не пора вже врешті-решт технічно переозброїти сотні спорожніх кінотеатрів та клубів для розширення їх творчих можливостей? Аби прийшли туди молоді театри, нові творчі колективи, подвизники сцени та вдихнули в тліючі згарища культури свіже повітря нового часу.

В Единбурзі фестиваль вразив також віртуозною системою організації та індустрією преси. Протягом фестивального серпня щоденно всі товсті газети та журнали публікують море матеріалів. Всюди – безкоштовні буклети, прес-релізи, довідники, мапи Единбурга з позначенням всіх 174-х театральних залів номерами та адресами. Нарешті, глобальна комп'ютеризація всіх ігрових майданчиків та всієї системи організації фестивалю дозволяє будь-якої години за лічені хвилини отримати від адміністраторів кожної ігрової площадки вичерпну роздруківку на тему: «Що? Де? Коли? І який стан продажу по кожній виставі на цей момент у кожному з 174 залів» (Пацунов, 1996, с.12-16).

Паралельно з демонстрацією вистав у закритих приміщеннях в Единбурзі відбуваються стихійні вуличні фестивалі, які влаштовуються десятками вуличних театрів з усіх регіонів Європи. Фактично Единбург – це місто-фестиваль. І не лише театральними фестивалями славне відомий Единбург; у ньому влаштовуються також фестивалі музики, хореографії, джазу тощо. На період фестивалів населення збільшується втричі, відповідно збільшується об'єм індустрії послуг, розваг, торгівлі, множаться робочі місця, наповнюється міський бюджет. На честь фестивалів влаштовуються численні паради та фєсрверки з участю величезної кількості художніх колективів та майже всього населення міста. Цей фестиваль є всенародним святом.

А кому потрібні наші театральні фестивалі, окрім їхніх організаторів та відносно невеликої групи навколо театальної публіки? А скільки газет і скількома рядками подали інформацію про ті фестивалі? І чи стали вони

всенародним святом? Скільки зусиль скількох талановитих митців виявилися даремними? Та ще й за бюджетні кошти!

А наша горезвісна «Київська Пектораль» настільки вже загубила довіру в публіки, що та з року в рік просто ігнорує її. От і змушена була адміністрація столиці перенести церемонію вручення призів «Пекторалі-2017» у приміщення держадміністрації, подалі від суспільства. Однією із причин (серед багатьох інших) недовіри до «Пекторалі» є недосконала система оцінок та нагород. Хіба в змозі журі передивитись біля 80 вистав? Дивляться зазвичай один, два, три члени журі, потім обмінюються враженнями, а рішення приймають наосліп. Тому з року в рік ті рішення не можуть не викликати подиву і фахівців, і громадськості.

А як цю проблему вирішують в Единбурзі, де протягом трьох тижнів демонструється не 90, а 900 вистав? Звернімося знову до свідчень учасника фестивалю:

«Залишалась єдина надія – на Її Величність Пресу. Протягом п'яти днів в Единбурзі про київського «Убивця» було написано більше, ніж за п'ять років на Батьківщині. Хоча для повного триумфу вистачило б і однієї провідної шотландської незалежної газети «SCOTSMEN», що разом з іншими газетами присвоїла «Золотим воротам» найвищий рейтинг фестивалю – 5 зірок, назвавши виставу еталоном театрального мистецтва. Того ж дня у нас стався перший аншлаг! Багато бажаючих залишилось на вулиці. І організаторам фестивалю довелося перевести нас у більше приміщення, де ми й продовжили триумфальні гастролі» (Пацунов, 1996, с.12-16).

А хіба у нас таке можливе, щоб зранку преса – ввечері аншлаг? Хіба можлива така блискавична оперативність преси і така ж блискавична реакція глядача, який безмежно вірить своїй пресі? Якщо система розвивається за умов жорстокої конкуренції в усіх сферах життя, то в такій системі газета, яка бреше, приречена на загибель. У нашій системі пресі не вірять протягом століття, і поки брехня на її сторінках не коштуватиме газеті життя, а журналістові – роботи, розраховувати на повну довіру читача марно.

«Яким же є механізм визначення переможця серед 611 театрів? У мистецтві не існують секунди, метри, кілограми. Чи можна порівняти вартість мистецтва Пікассо та Айвазовського, Далі та Шам'якіна, Любимова та Мейєрхольда? Хіба не очевидно, що всілякі «Оскар», «Нікі» та, вибачте, «Пекторалі» – це ніщо інше, ніж гра, шоу, забава, в якій твір мистецтва скоріше засіб, ніж мета? Однак очевидно є різниця між поганим і прекрасним, між низьким і високим, між посереднім і талановитим. От і вигадали винахідливі единбурзькі журналісти неофіційний спосіб рейтингового визнання рівня вистав у вигляді зірок – від однієї до п'яти, за шкалою від Frightfull awful (жахливо) до Spiffing (прекрасно)» (Пацунов, 1996, с.12-16).

Окрім Київського театру «Золоті ворота» за часів художнього керівника В. Пацунова та Київського театру на Подолі (художній керівник – В. Малахов), під жорнова единбурзької публіки й критики потрапило ще кілька київських театрів, однак вони залишилися непоміченими ні публікою, ні пресою. Проте досвід Единбурга не тільки в царині організації театральних свят, але й у зіставленні творчого рівня вітчизняного театру з європейським, мав значний вплив і на розвиток київських театрів, і на активізацію міжнародного фестивального руху в Україні.

1952 р. під егідою ЮНЕСКО була створена Міжнародна асоціація театральних аматорів АІТА/ІАТА, яка об'єднала аматорські театри майже всіх країн Європи. У 90-і роки до АІТА/ІАТА ввійшла й Україна, що дало їй підстави створити Український Національний центр – UNC АІТА/ІАТА (Президент – В. Пацунов) та включити в міжнародний театральний рух театральне мистецтво нашої держави. Так, у театральних фестивалях Данії, Австрії, Польщі, Німеччини брали участь театральні колективи з Кривого Рогу, Енергодару, Тернополя та ін. регіонів України за фінансової підтримки меценатів та органів місцевої влади, а в окремих випадках – і за рахунок АІТА/ІАТА. Під егідою АІТА/ІАТА та за підтримки Міністерства культури України 2001 р. в Євпаторії (АРК) був проведений Міжнародний театральний фестиваль «Рампа Дружби» (художній керівник фестивалю – В. Пацунов), де було впроваджено досвід провідних європейських фестивалів.

Протягом кількох років, починаючи з 1992-го, в Україні за підтримки Міністерства культури України й меценатів було організовано 11 міжнародних театральних фестивалів-лабораторій «Мистецьке березілля» (автор ідеї та незмінний керівник – С. Проскурня, добре обізнаний з міжнародним театральним рухом), у яких взяли участь 330 театрів із 23 країн світу. Цей безпрецедентний фестивальний марафон, що подарував Києву мистецтво театрів світового рівня, мав безперечний вплив на розвиток української сцени, зокрема її режисури.

У 2002 та 2006 рр. Київським театром «Золоті ворота» за підтримки Міністерства культури України було проведено два унікальних за спрямованістю міжнародних театральних фестивалів «Українська театральна діаспора в контексті державної мовної та культурної політики» (художній керівник-директор проекту – В. Пацунов), які зібрали в столиці України україномовні театри із США, Канади, Німеччини, Словаччини, Польщі, Литви, Естонії, Білорусі, Молдови, Росії та Грузії. Провідними майстрами мистецтв була проведена низка майстер-класів зі сценічної мови, сценічного руху, з режисури та майстерності актора. Науковці та практики театрів з України, США, Канади, Німеччини, Сербії, Словаччини, Естонії, Болгарії, Польщі, Молдови та Росії взяли участь у міжнародному науковому симпозіумі, проведеному в рамках цих фестивалів, за матеріалами якого було видано перше в історії театрознавства ґрунтовне дослідження «Світове відлуння українського театру» з проблематики розвитку української мови засобами театрального мистецтва серед театральної діаспори (Пацунов, 1996, 196 с.).

За останні два десятиліття фестивальний театральний рух набув популярності й охопив практично майже всі великі обласні центри України і навіть деякі міста обласного підпорядкування. За даними Національної спілки театральних діячів України в нашій державі існує 36 постійно діючих міжнародних театральних фестивалів, які проводяться у 18 містах України. Це фестивалі драматичних театрів, оперного й балетного мистецтва, театрів ляльок, театрів для дітей та юнацтва, професійних театральних шкіл, багатожанрові фестивалі й ін.

Бурхливий розвиток різного роду фестивалів у добу незалежності потребує осмислення специфіки цього феномена. Чим більше фестивалів з'являється в календарі, тим менш очевидними стають їхні культурні, соціальні й освітні цілі. Часто такі «фестивалі» обмежуються прокатом вистав з однодобовим

перебуванням творчих колективів у місті без взаємного перегляду вистав, без творчого спілкування, без майстер-класів, освітніх програм, тренінгів та іншої обов'язкової атрибутики фестивального свята. Для багатьох організаторів фестивалів залучення бюджетних коштів стало частиною фандрейзингових технологій, тоді як бюджет повинен підтримувати дійсні цінності, спрямовані на реалізацію державної культурної політики та розвиток патріотичних почуттів загальнонародної національної гордості й гідності.

І саме такі фестивалі в Україні є. Це й корифеї «фестивального руху» волинська «Різдвяна містерія» чи «Тернопільські театральні вечори», це і львівський «Золотий Лев», і херсонська «Мельпомена Таврії», і Львівський фестиваль DRAMA.UA, і, нарешті, Київський «ГогольФЕСТ». Ці фестивалі ввібрали в себе досвід європейського фестивального руху, вони успішно засвоюють премудрості фестивального маркетингу, суттєво впливають на розвиток українського театру. Про ці фестивалі чимало написано, тому варто нагадати тільки основні їхні ознаки.

Зокрема, заснований Ярославом Федоришиним 1989 р. «Золотий Лев» позиціонується як головна театральна подія Львова та України. Фестиваль, що має статус державного, проходить на базі театру «Воскресіння»; він є членом Європейського театального форуму (ІЕТМ) та Асоціації міжнародних фестивалів (ІFEА). За час проведення фестивалю в ньому взяли участь понад 2,5 тисяч акторів з України, Білорусі, Туркменістану, Литви, Латвії, Естонії, Польщі, Молдови, Сербії, Словаччини, Бельгії, Франції, Нідерландів, Болгарії, Румунії, Угорщини, Росії, Німеччини, США, Великобританії, Киргизстану, Грузії та інших держав.

Загальноновизнаним міжнародним фестивалем стала херсонська «Мельпомена Таврії», Президентом якого є генеральний директор – художній керівник Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша Олександр Книга. За 15 років у цьому фестивалі взяли участь 104 театри із 61 міста 15 країн світу (Україна, Росія, Білорусь, Молдова, Придністров'я, Литва, Латвія, Грузія, Азербайджан, Румунія, Польща, Угорщина, Ізраїль, Франція, Португалія), які показали 232 вистави.

Один з наймолодших – Львівський театральний фестиваль DRAMA.UA; його нинішній резонансний проект «Перша сцена сучасної драматургії» певною мірою «прорубав вікно в Європу». Очільник проекту – Оксана Дудко, куратор, продюсер, просвітянин. Лишень рік тому DRAMA.UA, якою опікувалась Оксана із соратниками, зібрала на декілька днів провідних театральних критиків Європи, України, РФ і презентувала нові актуальні п'єси та гучні європейські постановки. Теперішнє народження «Першої сцени сучасної драматургії» – саме з лона DRAMA.UA – дає змогу розкрити потенціал молодим драматургам, режисерам, а глядачам дає змогу познайомитися з авангардом і «трендом» сучасного західного театру.

Окремим унікальним явищем української культури високого міжнародного рівня є фестиваль «Гоголь-ФЕСТ» Влада Троїцького. Рушійною силою В. Троїцького є категоричне неприйняття традиційних форм та методів формування українського театального обличчя та організації фестивального руху, що дає надію на нові творчі звершення митця й реформування міжнародного фестивального руху в Україні.

Наукова новизна дослідження полягає в розширенні інформаційного поля заявленої теми, в наведенні нових фестивальних подій, висвітлені стану їх організації та маркетингу, у здійсненні діагностики стану фестивального руху в Україні та його інтеграції у європейський культурний простір, впливу міжнародного фестивального руху на розвиток українського театру та формування національної школи з маркетингу фестивального продукту задля досягнення кінцевої мети – підняття рівня конкурентоздатності вітчизняного театрального мистецтва на міжнародній арені.

Висновки. Назріла нагальна потреба в удосконаленні практики організації та проведення театральних фестивалів в Україні (і міжнародних, і вітчизняних), у впровадженні європейського фестивального досвіду в практику проведення українських міжнародних та вітчизняних театральних проєктів та формування національної школи маркетингу фестивального продукту. Разом з цим на часі – розроблення інформаційної політики професійного співтовариства менеджерів у фестивальній сфері, зокрема створення інформаційного банку фестивальних проєктів, а також бази даних професійних театральних менеджерів, завдяки чому можна не тільки створити єдиний ресурс, а й полегшити пошук свого глядача, одержати своєрідний «зріз» культурної активності в тому чи тому регіоні, здобути якісно нові можливості обміну досвідом, використовуючи сучасні комунікаційні канали як єдину централізовану систему спілкування.

Список посилань

- Жулинський, М., 2001. *Заяви про себе культурою*. Київ: Генеза.
- Захаревич, М., 2013. 'Зарубежные гастроли как социокультурный портрет театра'. *Вести института современных знаний*, 4 (57), с.92-97.
- Ленгли, С., 2000. *Театральный менеджмент і продюсерство. Американський досвід*. Переклад з англійської за ред. І.Д.Безгіна. Київ: Компас.
- Національний звіт про культурну політику в Україні, 2018. [online] Доступно: <<http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/index>> [Дата звернення 03 листопада 2018]
- Пацунов, В.П., 1996. Всесвітня театральна фієста. *Український театр*, 5, с.12-16.
- Пацунов, В.П. ред., 2006. *Світове відлуння українського театру: Матеріали I та II культурологічних міжнародних симпозіумів «Українська театральна діаспора в контексті державної мовної та культурної політики»*. Київ.
- Приходько, Г.В., 2006. Трансформація організаційних форм культурно-мистецької сфери України в роки незалежності. *Вісник Харківської державної академії культури*, 17, с.10-26.

References

- Zhulynskiy, M., 2001. *Zaiavy pro sebe kulturoiu* [Statements about yourself culture]. Kyiv: Heneza.
- Zakharevych, M., 2013. *Zarubezhnye gastroli kak sociokul'turnyj portret teatra* [Foreign tours as a socio-cultural portrait of the theater]. *Vesti instituta sovremennyh znaniy*, 4, pp.92-97.
- Lenhli, S., 2000. *Teatralnyi menedzhment i produserstvo. Amerykanskyi dosvid* [Theater management and production. American experience]. Translation from English for ed. I. D. Bezgina. Kyiv: Kompas.

National Report on Cultural Policy in Ukraine, 2018. [online] Available at: <<http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/index>> [Accessed 03 November 2018].

Patsunov, V.P., 1996. 'Vsesvitnia teatralna fiiesta' [World theater fiesta]. *Ukrainskyi teatr*, 5, pp.12-16.

Patsunov, V.P.,ed., 2006. *Svitove vidlunnia ukrainskoho teatru: Materialy I ta II kulturolohichnykh mizhnarodnykh sympoziumiv «Ukrainska teatralna diaspora v konteksti movnoi ta kulturnoi polityky»* [World echo of the Ukrainian theater: Materials of the 1st and 2nd international cultural symposiums «Ukrainian theater diaspora in the context of linguistic and cultural policy»]. Kyiv.

Prykhodko, H.V., 2006. 'Transformatsiia orhanizatsiinykh form kulturno-mystetskoï sfery Ukrainy v roky nezalezhnosti' [Transformation of organizational forms of the cultural and artistic sphere of Ukraine during the years of independence]. *Visnyk kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*, 17, pp.10-26.

© НеволовВ.В., 2018

© ПацунівВ.П., 2018

Nevolov Vasily,
Honored Artist of Ukraine,
Professor,
Kyiv City Organization
of the Knowledge Society in Ukraine,
Kyiv, Ukraine
Patsunov Valeriy,
Honored Artist of Ukraine,
Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts Ukraine,
Kyiv, Ukraine

UKRAINIAN THEATER ART IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN INTERNATIONAL THEATER FESTIVALS

The purpose of the study is to identify the effectiveness of the interaction between Ukrainian and European theatrical art on the experience of international theatrical festivals in Ukraine and in Europe, the Ukrainian theaters' participation in international theatrical festivals, studying the influence of this experience on the festival movement in Ukraine, and also on the intensification of the integration process Ukrainian theatrical art into the European cultural space in the context of Ukraine's European choice. **Research methods.** A comparative method of research has been used when European and domestic theatrical festivals have been compared, the historical method has been used to study the history of the birth and development of individual international festivals; the cultural method of research allowed to analyse the organization of international theatrical festivals in Europe and in Ukraine, their interaction and influence on the festival movement in Ukraine, the formation of the national school in marketing of the festival product. **The scientific novelty** of the research consists in expanding the information field of the stated theme, covering new festival events, their organization and marketing, diagnosing the state of the festival movement in Ukraine and its integration into the European cultural space, as well as the influence of the international festival movement on the Ukrainian theater development and the formation of a national schools marketing festival product. **Conclusions** At the time, an urgent need to improve the practice of organizing and conducting theatrical festivals in Ukraine, both international and domestic, the formation of a national school in marketing of the festival product, an urgent need for the introduction of European festival experience into the practice of conducting Ukrainian international and domestic theatrical projects, their structural enrichment and enhancement of the initial component.

Key words: international theatrical festivals; European cultural space; marketing of the festival; festival practice in Ukraine.

*Неволов Василий Васильевич,
заслуженный деятель искусств Украины,
профессор,
Киевская городская организация
Общества «Знание» Украины,
Киев, Украина*

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

УКРАИНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ

Цель исследования заключается в выявлении эффективности взаимодействия украинского и европейского театрального искусства на опыте международных театральных фестивалей как в Украине, так и в Европе, участия украинских театров в международных театральных фестивалях, в изучении влияния этого опыта на фестивальное движение в Украине, а также на активизацию процесса интеграции украинского театрального искусства в европейское культурное пространство в контексте европейского выбора Украины. **Методы исследования.** Компаративный метод исследования был использован при сопоставлении европейских и отечественных театральных фестивалей, исторический метод понадобился для изучения истории рождения и развития отдельных международных фестивалей, культурологический метод исследования позволил проанализировать организацию международных театральных фестивалей как в Европе, так и в Украине, их взаимодействие и влияние на фестивальное движение в Украине, формирование национальной школы маркетинга фестивального продукта. **Научная новизна** исследования заключается в расширении информационного поля заявленной темы, освещении новых фестивальных событий, их организации и маркетинга, осуществлении диагностики состояния фестивального движения в Украине и его интеграции в европейское культурное пространство, выяснении влияния международного фестивального движения на развитие украинского театра и формирование национальной школы маркетинга фестивального продукта. **Выводы.** Назрела насущная необходимость в совершенствовании практики организации и проведения театральных фестивалей в Украине, как международных, так и отечественных, формирования национальной школы маркетинга фестивального продукта, внедрения европейского фестивального опыта в практику проведения украинских международных и отечественных театральных проектов, их структурного обогащения и усиления их учебного компонента.

Ключевые слова: международные театральные фестивали; европейское культурное пространство; маркетинг фестиваля; фестивальная практика Украины.

УДК 792.9:615.851.1

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153235

Триколенко Софія Тарасівна,
кандидат мистецтвознавства,
Національний авіаційний університет,
м. Київ, Україна
baronessainred@gothic.com.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2766-8345>

БАРВИСТІ ЕМОЦІЇ НА СЦЕНІ «СІРОГО ТЕАТРУ»

Метою дослідження є розгляд особливостей реалістичного й метафоричного подання сценографічного середовища, побудованого за кінематографічними принципами, а також декорацій до постановок Київського Сірого Театру Чуттєвого психоаналізу, що базуються на передаванні емоційно-психологічних складників людських вчинків. До уваги глядачів представлено естетизовані чуттєво-насичені спектаклі, що вносять на театральну сцену принципи монтажу кінофільму. **Методи дослідження** поєднують спостережний та аналітичний огляди принципів формування сценографічного середовища, забезпечуючи розгляд сценографічної метафори на тлі ілюстративного матеріалу. Також використовується порівняльний метод, що зумовлено необхідністю комплексного аналізу сценографічних прийомів та режисерських рішень. **Наукова новизна** полягає у дослідженні вистав, які ще не стали темою ґрунтовних мистецтвознавчих досліджень. Порівняно новий театр, заснований у 2013 р., не має численних рецензій, відгуків та оглядів професійних мистецтвознавців і театрознавців. Його постановки рішуче контрастують із традиційним уявленням про подавання театральних сюжетів і, натомість, демонструють своєрідне, авторське бачення і режисерського, і сценографічного рішення. Компонування сценічного середовища подібно до кінокадрів та відповідні переходи між мізансценами вирізняють постановки Сірого театру з-поміж інших. **Висновки.** Київський Сірий Театр Чуттєвого психоаналізу є одним із найцікавіших явищ у сучасному театральному житті Києва, адже його постановки розкривають драматичну проблематику з несподіваного чуттєво-психологічного боку за допомогою принципів кіномонтування. Авторська інтерпретація відомих кінострічок і навіть елементів комп'ютерної гри на сцені демонструє вміння комплексно осмислювати сучасне медійне мистецтво й адаптувати його для театального глядача.

Ключові слова: спектакль; театр; психологічна постановка; драма; емоційне сприйняття; сценографія.

Постановка проблеми. Нині в мистецтвознавстві актуалізується питання огляду новітніх тенденцій у сценографії, таких, як поєднання натуралістичних і метафоричних елементів та особливостей компонування ігрового простору, а також принципів монтажу мізансцен. Розглядаючи сучасні спектаклі, сюжетна лінія яких побудована на складних взаєминах між чоловіком і жінкою, слід відзначити постановки Київського Сірого Театру Чуттєвого психоаналізу. Творці театру – Вінсент і Вільгельміна Меттель – розвивають свою творчість, відштовхуючись від кінематографічного принципу монтажу кадрів, при цьому найбільшу увагу приділяють чуттєвим аспектам драматичної проблематики. Усі постановки цього театру засновані на власних творах подружжя Меттель,

які перегукуються з відомими в світі літературними й кінематографічними творами. Подання сценічного простору продиктоване потребою швидкої зміни мізансцен згідно з принципом монтажу кіноплівки. Як приклади складних психологічно насичених постановок пропонуємо розглянути спектаклі «Аліса і Принц» (2014), «Верміліон» (2015), «Любовний настрій» і «2046» (2016).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням розгляду сучасного театротворчого процесу в Україні присвячені численні наукові статті, рецензії та критичні відгуки в друкованих виданнях та електронних ресурсах. Варто зазначити, що чи не найпотужніший пласт теоретичного матеріалу можна знайти саме в мережі Інтернет, куди дослідники й театральні критики викладають незаангажовані та позбавлені кон'юнктури погляди на театральні дійства. Серед авторів, які звертаються до тематики сучасного українського театру, слід назвати О. Островерх, Н. Владимірову, О. Клековкіна, Г. Веселовську, С. Триколенко. Зокрема, О. Островерх і С. Триколенко значну увагу приділяють саме сценографії вистав, аналізуючи особливості художніх рішень. Натомість, Г. Веселовська та Н. Владимірова 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 епох і сучасними постановками (Триколенко, 2018, с.118).

Розгляд дотичних до теми цієї розвідки публікацій приводить до такого висновку: принципи взаємовпливів мистецтва театру й кіно неодноразово привертали увагу мистецтвознавців, проте постановки «Сірого театру» ще не стали предметом наукового осмислення.

Мета статті – з'ясувати на матеріалах постановок Київського Сірого Театру Чуттєвого психоаналізу особливості залучення кінематографічних принципів до театральних постановок, а саме: у переходи мізансцен, компонування сценографічного оформлення

Виклад основного матеріалу дослідження. Залучення кінематографічного принципу монтажу вистави становить цікаве й непересічне явище в сучасному театротворчому процесі. Пошук складних психологічних та емоційно-насичених сюжетів, що перетинаються з відомими кінокартинами й навіть комп'ютерними іграми, стали унікальною відмінністю «Сірого театру», що вирізняє його з-поміж інших невеликих колективів (Меттель, 2018).

Вистава «Аліса і Принц» розкриває перед глядачами альтернативно осмислені з позиції сучасної дійсності історії Льюїса Керрола й Антуана де Сент-Екзюпері, осмислюючи знакові архетипи людей. Різниця в часі проживання персонажів відходить на другий план, поступаючись порушеній проблематиці: це вже не маленька дівчинка з вікторіанської Англії і не хлопчик, який мандрує по Всесвіту в пошуках свого місця в житті; це дві дорослих людини, які на своєму віку зазнали горя й відчули бруд людського суспільства. Обидва персонажі є своєрідними символами відходу від реальності, розриву з побутом і пошуком ідеального світу – якщо не матеріального, то хоча б вигаданого. Образ Аліси спочатку тлумачиться як образ єврейської дівчинки, яка пройшла крізь пекло фашистського концтабору і втекла на свободу через вигрібну яму, котра, завдяки казкам матері, у її свідомості

постала у вигляді кролячої нори. Принц, свою чергою, теж пізнав важке дитинство, згодом – молодіжні банди й нещасливе кохання.

Зустріч персонажів сталася в психіатричній лікарні, де обидва опинилися через свою наркозалежність. Час дії вистави сприймається як середина ХХ ст.: виросле покоління дітей війни прагнуло заглушити фізичний і душевний біль алкоголем та медикаментами, що призвело до масового алкоголізму й наркоманії в країнах Євразії. Образ Принца із повісті-казки А. де-Сент Екзюпері протиставляється уособленням людських вад, які особливо виражені в ідеології фашизму. Принц Вінсента Меттеля – більш людяний; він, на відміну від екзальтованої Аліси, дійсно намагається вилікуватися.

Саме через ставлення до лікування розгортається заплутаний, психологічно складний сюжет: герої спочатку прагнуть дізнатися один про одного більше, попутно розкриваючи власну біографію; але при цьому наркотичні фантазії заміщають реальні події, представляючи їх у викривленій фантазмагоричній формі. Зокрема, обидва персонажі мають вигаданих друзів: в Аліси це Чешик (безмовний герой – кіт, який блукає по сцені, плутаючись у неї на шляху), у Принца це баранчик в коробці і Троянда зі спогадів (Триколенко, 2015, с.976).

Із розвитком дії з'являються й інші дійові особи, в які перевтілюються Чешик і Троянда. Дія розгортається одночасно в сьогоденні, минулому часі та уявних світах героїв. Поступово їхні особистості проходять своєрідну еволюцію, перевтілюючись в абсолютно інших персонажів з початку ХХІ ст. Унікальна ознака постановки полягає у створенні сюжету навколо історії вигаданого персонажа, яким насправді є Аліса: її особистість замінила собою особистість Чешіка, який став незваним гостем у власній свідомості; водночас вигляд Принца прийняв лікар-психіатр для того, щоб виманити Алісу й назавжди викоринити її з розуму свого пацієнта (Триколенко, 2015, с.976).

Сценографія до цієї вистави – реалістично-ілюстративна, незмінна впродовж дії. У кожного персонажа є своя персональна функціональна декорація, яку задіює він сам та його уявні співрозмовники: для Аліси це масштабне крісло, для Принца – металеве ліжко. Основне смислове навантаження сценографічного оформлення змінюється завдяки перепадам освітлення. Треба зазначити, що саме зміни кольору й контрастності освітлення наближають сценічну дію до кінострічки, в якій кадри монтуються завдяки затемненням.

Вистава «Верміліон» вибудована за аналогічним принципом, але в ній ігровий ряд протікає одночасно в теперішньому часі, реальному минулому й альтернативному минулому, яке створює для себе головний герой. Сюжет створеної Вільгельмом Меттелем п'єси розкриває аспекти складних взаємин між чоловіком і двома дорогими йому жінками. Особистості дружини й колишньої коханої, почуття до якої з роками не згасли, подібно до терезів, коливаються в його свідомості, змушуючи до пошуку засобів «вилікуватися» від минулого. Дружина подає ідею скористатися гіпнотичним навіюванням із застосуванням медикаментів; вона приміряє на себе особистість колишньої коханої, викликаючи гнів та агресію чоловіка відкритою демонстрацією її негативних якостей. Слово, що має повертати героя до реальності, – нетипова назва червоного відтінку, яку знають не всі. У такий спосіб пояснюється назва

вистави, адже Верміліон – один із пігментів кіноварі (Триколенко, 2015). Слово «Верміліон» вибрано подружжям не випадково: воно символізує кінець гіпнотичного трансу й водночас позначає емоційне напруження, агресію, пристрась.

Подальший сюжет розгортається доволі поступово; мізансцени зустрічей чоловіка з колишньою й нинішньою любов'ю змінюють одна одну, акцентуючи на тих чи тих сімейних негараздах. Кульмінацією вистави є усвідомлення героєм власного злочину, скоєного багато років тому: чоловік убив обох жінок, але його розум, відмовляючись приймати ці вчинки, створив альтернативні реальності, в яких він «заблукав». Лише один раз на рік, у річницю смерті улюблених жінок, чоловік згадує про своє колишнє життя, при цьому перебуваючи в двох окремих уявних світах, які руйнуються під натиском привидів. Прагнення покінчити з минулим виливається в бажання здатися поліції, але воно швидко згасає, і герой забуває про скоєне до наступної річниці.

Сценографічна концепція цієї вистави розроблена аналогічно до спектаклю «Аліса і Принц»: нерухома ілюстративна декорація, що передає побут середньостатистичної молодої пари. Знову на сцені металеве ліжко, на цей раз воно не становить персональну декорацію, його однаковою мірою використовують усі персонажі. Композиційну протизагаду ліжку складає великий стіл, на якому вивисується драматично обумовлений букет квітів. Освітлення відповідає настроям персонажів, кульмінаційні епізоди підкреслені яскраво-червоним кольором, ілюструючи в такий спосіб поняття «Верміліон». Мізансцени монтуються подібно кінокадрам, але затемнення в деяких епізодах замінені на червоне світло.

Вистави «Любовний настрій» і «2046» – дві частини однієї історії, у якій ідеться про пошук кохання серед безлічі інших почуттів, про так звану «самотність у натовпі». Дія розгортається в сучасному Китаї, де живуть по сусідству чоловік і жінка, котрі дізнаються про зради своїх партнерів. Загальна печаль та спільна робота зближує їх, породжуючи сильне взаємне почуття, але страх кардинальних змін не дає їм змогу розлучитися зі зрадниками і бути разом; лише короткі миті співпраці приносять взаємне насолодження.

Сюжет вистави запозичено з однойменного китайського фільму, який демонструє вплив випадкових подій на життя людей, аналізуючи їх з психологічного погляду. Зокрема, зради подружжя стають відомі через однакові краватки й сумочки, привезені з Японії, куди їздять у відрядження дружина головного героя і чоловік героїні. Хвилинка ж різниці в часі зустрічі стала причиною розставання героїв, які вирішили розірвати зі звичним оточенням і виїхати разом. Згодом пошук коханої перетвориться для героя у своєрідну подорож серед архетипів жіночих образів, у яких він буде шукати відображення «чужої дружини».

У спектаклі психологічно тонко передано спроби знайти втрачене щастя з іншими людьми, котрі втілюють зовсім інші особисті якості й належать до інших соціальних груп. Спілкуючись із принципово відмінними персонажами, герой проводить своєрідне «приручення» героїнь, які з напруженням ставляться до чоловіків. У такий спосіб перед глядачами виникає оновлене тлумачення сюжету «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері, у якому йдеться про відповідальність за

тих, кого приручили. Повернення до своєї коханої герої сприймає як набуття довгоочікуваного, беззастережного щастя, проте вона вже не має наміру залишати свого чоловіка, адже тепер їх пов'язує дитина. Акцентуючи увагу на фатальних випадковостях у людському житті, творці вистави вивели на передній план емоційне сприйняття ситуацій різними людськими характерами.

Оформлення цієї вистави, як і попередніх, базується на необхідності створити статичну, стійку декорацію. В умовах відсутності театральної машинерії, необхідної для видозмін ігрового простору, було обрано умовно-асоціативне рішення, яке дало змогу сформувати універсальне ігрове середовище. Встановлені під кутом до задника, оббиті червоним і чорним атласом ширми символізують входи і виходи в приміщення, адаптуючи візуальне сприйняття під окремі мізансцени. На передньому плані, як і в спектаклі «Верміліон», встановлені ліжка і стіл зі стільцями; вони тематично розділені на персональні декорації різних героїв, що з'являються в різних епізодах. Як і в попередніх спектаклях, монтування мізансцен нагадує кінострічку, але відмінною рисою цієї постановки є використання в якості ігрового середовища ще й простору глядацького залу, котрий асоціюється з вулицею. Всі вуличні події об'єднуються з інтер'єрними і за допомогою «міжкадрових» затемнень, і завдяки плавним переходам акторів з однієї площини в іншу. Найважливішим аспектом оформлення є колорит декорацій і костюмів: він витриманий в червоно-чорних тонах, традиційних для древньої китайської графіки, які психологічно асоціюються зі стереотипами пристрасті, хижкої сексуальності. Має рацію О. Островерх: «Одним із ключових понять концептуального мистецтва другої половини ХХ-го сторіччя є поняття «енвайронменту» – мистецтва довкілля. Ця художня практика концептуального мистецтва передбачає роботу художника з навколишнім середовищем. Художніми опорами (медіа) цього явища є інсталяція, відео, звук, реді-мейди, оточуюче середовище» (Островерх, 2012). Погодьмося, що в цьому міркуванні йдеться про використання не лише кінематографічних засобів, а й загальноприйнятих, стереотипних візуальних засобів.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі постановок «Сірого театру» («Аліса і Принц» (2014 р.), «Верміліон» (2015 р.), «Любовний настрої» і «2046» (2016 р.)), які ще не були предметом мистецтвознавчих досліджень і недостатньо розглянуті театральними критиками. Кінематографічний принцип монтування мізансцен став новим та знаковим явищем у новітніх театротворчих процесах України, що потребує серйозної уваги науковців.

Висновки. На прикладах проаналізованих вистав можна зробити висновок про найважливіші аспекти створення психологічно тонких, емоційно насичених постановок, які дають змогу передати обраний сюжет максимально повно. Актуальність чуттєвого підтексту людських вчинків подається шляхом відтворення людських архетипів, особистісні характеристики яких формують певний ряд подій. Візуальний складник вистав поєднує функціональні елементи декорації і суто декоративні деталі, що підкреслюють настрої мізансцен. Концептуально постановки «Сірого театру» демонструють принцип адаптації кінострічки під театральну сцену, заявляючи в такий спосіб протилежність жанру телеспектаклів, у яких театральні дійства адаптовані під кінофільм.

Підсумовуючи результати дослідження, можна з упевненістю стверджувати, що Київський Сірий Театр Чуттєвого психоаналізу є найцікавішим явищем

у сучасному театральному житті Києва, адже його спектаклі розкривають драматичну проблематику з несподіваного чуттєво-психологічного аспекту.

Список посилань

- Меттель, В., 2018. *Серый театр*. [online] Доступно: <<http://greytheatre.com/>> [Дата звернення 27 вересня 2018].
- Островерх, О., 2018. *Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією*. [online] Доступно: <<http://kurbas.org.ua/projects/almanah6/5.pdf>> [Дата звернення 27 вересня 2018].
- Триколенко, С., 2015. Аліса: вибух з підсвідомості. *Народознавчі зошити*, 4 (124), с.975-979.
- Триколенко, С., 2015. *Якого кольору Сонце, коли очі закриті?* [online] Доступно: <<http://er.nau.edu.ua:8080/handle/NAU/13462>> [Дата звернення 27 вересня 2018].
- Триколенко, С., 2018. Сценографічна метафора на тлі ілюстративного натуралізму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 1, с.116-124.

References

- Mettel, V., 2018. 'Seryi teatr' [Gray theater]. [online] Available at: <<http://greytheatre.com/>> [Accessed 27 September 2018].
- Ostroverkh, O., 2012. 'Suchasnyi teatr: mizh stsenohrafiieiu ta instaliatsiieiu' [Modern theater: between scenography and installation]. [online] Available at: <<http://kurbas.org.ua/projects/almanah6/5.pdf>> [Accessed 27 September 2018].
- Trykolenko, S., 2015. Alisa: vybukh z pidsvidomosti. [Alice: Blast from the subconscious]. *Narodoznavchi zoshyty*, 4 (124), pp.975-979.
- Trykolenko, S., 2015. 'Yakoho koloru Sontse, koly ochi zakryti?' [What is the color of the sun when the eyes are closed?]. [online] Available at: <<http://er.nau.edu.ua:8080/handle/NAU/13462>> [Accessed 27 September 2018].
- Trykolenko, S., 2018. Stsenohrafichna metafora na tli iliustratyvnoho naturalizmu [Scenographic metaphor for illusive naturalism]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo*, Kyiv: Publishing Center KNUKiM, 1, pp.116-124.

Trykolenko Sofia,
PhD in History of Arts,
National Aviation University,
Kyiv, Ukraine

COLORFUL EMOTIONS ON STAGE «GRAY THEATER»

The purpose of the article is to consider the peculiarities of a realistic and metaphorical filming in a scenic environment which is built on cinematic principles. The article deals with the scenery of the Kyiv Gray Theater of Sensual Psychoanalysis, which is based on the transfer of complex emotional and psychological components of human actions. The attention of the audience is presented anesthetized sensually-saturated performances, which introduce the principles of film installation on the theater scene. **The research methods** combine observational and analytical reviews of the principles of the formation of a scenography environment, providing a study of the scenography metaphor against the background of illustrative material. Also, a comparative method has been used, which is conditioned by the need for a comprehensive analysis of scenography techniques and directorial decisions. **The scientific novelty** consists in the study of the plays that have not yet become the subject of prehistoric art studies. The relatively new theater, founded in 2013, does not have many reviews, comments and professional art critics' recommendations and theater critics. His productions are in sharp contrasts with traditional ideas about the filming of theatrical scenes, while they show a peculiar, author's vision and directorial, and scenography decision. The composition of the stage environment is similar to the movie frames and the corresponding transitions between the staging highlight the productions of Gray theater among others. **Conclusions.** The Kyiv Gray Theater of Sensual Psychoanalysis is one of the most interesting phenomena in the contemporary theatrical life of Kyiv, because its productions reveal dramatic problems from the unexpected psycho-psychological side with the help of the principles of cinema installation. The author's interpretation of well-known films and even elements of computer game on the stage demonstrates the ability to comprehensively comprehend contemporary media art and adapt it to the theatrical viewer.

Key words: performance; theater; psychological statement; drama; emotional perception; scenography.

*Триколенко Софія Тарасовна,
кандидат искусствоведения,
Национальный авиационный университет,
Киев, Украина*

КРАСОЧНЫЕ ЭМОЦИИ НА СЦЕНЕ «СЕРОГО ТЕАТРА»

Целью исследования является рассмотрение особенностей реалистической и метафорической подачи сценографической среды, построенного по кинематографическим принципам, а также декораций к постановкам Киевского Серого Театра Чувственного психоанализа, основанных на передаче эмоционально-психологических составляющих человеческих поступков. Вниманию зрителей представлены эстетизированные чувственно-насыщенные спектакли, вносящие на театральную сцену принципы монтажа фильма. **Методы исследования** сочетают наблюдательный и аналитический обзоры принципов формирования сценографической среды, обеспечивая исследования сценографической метафоры на фоне иллюстративного материала. Также используется сравнительный метод, обусловленный необходимостью комплексного анализа сценографических приемов и режиссерских решений. **Научная новизна** заключается в исследовании представлений, которые еще не стали темой основательных искусствоведческих исследований. Сравнительно новый театр, основанный в 2013 г., не имеет многочисленных рецензий, отзывов и обзоров профессиональных искусствоведов и театроведов. Его постановки решительно контрастируют с традиционным представлением о подаче театральных сюжетов, зато демонстрируют своеобразное, авторское видение режиссерского и сценографического решения. Компонировка сценической среды подобно кинокадрам и соответствующие переходы между мизансценами выделяют постановки Серого театра из других. **Выводы.** Киевский Серый Театр Чувственного психоанализа является одним из самых интересных явлений в современной театральной жизни Киева, ведь его постановки раскрывают драматическую проблематику с неожиданной чувственно-психологической стороны с помощью принципов киномонтирования. Авторская интерпретация известных кинолент и даже элементов компьютерной игры на сцене демонстрирует умение комплексно осмысливать современное медийное искусство и адаптировать его для театрального зрителя.

Ключевые слова: спектакль; театр; психологическая постановка; драма; эмоциональное восприятие; сценография.

**ТЕАТРАЛЬНА
ПЕДАГОГІКА**

**THEATER
PEDAGOGY**

**ТЕАТРАЛЬНАЯ
ПЕДАГОГИКА**

УДК 792.05:7.033:27.5(477)

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153237

*Бойко Тетяна Антонівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
tetiana.boyko@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6941-8868>*

СЦЕНІЧНА ПРАКТИКА ЙОСИПА ГІРНЯКА В КОНТЕКСТІ БЕРЕЗІЛЬСЬКОЇ СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРА

Мета статті – висвітлити ключові моменти формування універсальної виконавської манери Й. Гірняка й акцентувати на важливості розвитку творчого інтелекту митця; популяризувати постать Й. Гірняка як репрезентанта березільської системи виховання актора серед молодих науковців, практиків сцени, студентів-акторів та ін. **Методологія дослідження.** Процесові дослідження сприяли аналітичний (осмислено постать Й. Гірняка в межах березільської системи виховання актора), історико-біографічний (проаналізовано суспільно-політичні передумови й естетико-художні вектори того часу, що вплинули на формування творчої особистості митця) та зіставно-типологічний (диференційовано виконавський доробок за принципами існування в ролі) методи. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про процеси формування виконавської манери Й. Гірняка на березільській сцені. Особливу увагу приділено аналізу тих імперативів-настанов Леся Курбаса, що вплинули на розвиток інтелектуальних і смислотворчих чинників у роботі актора. **Висновки.** Акторська образна мова Й. Гірняка березільського періоду (1922–1933 рр.) відрізнялася особливою стилістичною гнучкістю, що давало митцеві змогу працювати в різних жанрах, драматургічних реаліях, естетичних системах. Розгляд творчого шляху актора засвідчив, що його сценічна практика відбивала процес виховання березільців на засадах педагогіки Леся Курбаса.

Ключові слова: виконавська манера Йосипа Гірняка; універсальний актор; «перетворення» Леся Курбаса; принцип існування в ролі.

Постановка проблеми. Для сучасного об'єктивного осмислення березільської акторської школи актуальною є думка про те, що до вітчизняного мистецтвознавства має остаточно повернутися й зайняти належні провідні позиції постать Йосипа Гірняка (1895–1989). Адже саме цей актор був не лише ідейним соратником Леся Курбаса, а й утілювачем його художніх інтенцій; він мав унікальну здатність відтворювати зміст режисерської думки, розкривати смислові коди вистави, органічно існувати в будь-яких реаліях сценічної дійсності. Відтак для розуміння моментів опанування акторської професії, особливо розвитку аналітичного мислення й розширення творчого інтелекту, історія Й. Гірняка важлива й для сучасного навчального процесу. Крім високохудожнього відтворення багатьох сценічних образів, принципових для мистецтва 1920–1930-х рр., виконавська практика Й. Гірняка відбивала й технологічний процес виховання акторів-березільців на засадах театральної

педагогіки Леся Курбаса. Творчі звершення Й. Гірняка на березільському кону не виникали стихійно, завдяки лише природному талантові актора; він, навпаки, крок за кроком, відповідно до оволодіння певними засобами та прийомами, удосконалював майстерність. Акторська практика Й. Гірняка свідчить, що універсального актора можна виховати за допомогою систематичного тренінгу. Однак, щоб стати «ідеальним актором березільського вишколу» (за Р. Черкашиним), Й. Гірнякові довелося пройти певні етапи професійного становлення, апробації різноманітних засобів художньої виразності та принципів акторського існування в ролі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальновідомо, що за радянських часів Й. Гірняк був персоною non grata у вітчизняному мистецтвознавстві. Саме з огляду на цей факт значний внесок у популяризацію його діяльності зробили дослідники української діаспори Б. Бойчук, Л. Дражевська, О. Тарнавський, В. Ткач, Ю. Шевельов та ін. Серед наявних публікацій варто виокремити дві комплексні праці: «В масках епохи» В. Хмурого, Ю. Дивнича й Є. Блакитного (1948) та «Нескорені березільці. Й. Гірняк і О. Добровольська» В. Ревуцького (1985).

Сутність акторських робіт Й. Гірняка в контексті досліджень мистецької діяльності Леся Курбаса вперше окреслено за радянських часів, наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр., у працях Н. Корнієнко, Н. Кузякіної, Л. Танюка. У добу незалежності України, коли змінилася суспільно-політична ситуація, на окремі епізоди творчості Й. Гірняка звертали увагу такі дослідники, як О. Боньковська, Г. Веселовська, І. Волицька, В. Гайдабура, М. Гарбузюк, Г. Дутчак, Н. Єрмакова, О. Клековкін, Н. Корнієнко, О. Красильникова, С. Максименко, Н. Чечель та ін.

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавства, зберігаючи пієтет до праць попередників, необхідно зазначити, що діяльність Й. Гірняка березільського періоду (1922–1933 рр.) ще потребує певних теоретичних узагальнень та наукових конотацій.

Мета статті – висвітлити ключові моменти формування універсальної виконавської манери Й. Гірняка й акцентувати на важливості розвитку творчого інтелекту митця; популяризувати постать Й. Гірняка як репрезентанта березільської системи виховання актора серед молодих науковців, практиків сцени, студентів-акторів та ін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відомо, що Й. Гірняк вступив до Мистецького об'єднання «Березіль» 1922 р., маючи за плечима семирічний професійний досвід. Тож для конкретизації та з'ясування специфіки виконавської практики Й. Гірняка березільського періоду є потреба звернутися в цій статті й до окремих епізодів біографії митця, що сприяють формуванню цілісного погляду на творчість актора, розкриваючи його сценічний доробок на галицькій сцені, зокрема ті професійні напрацювання, з якими він вступив до МОБу.

Основним джерелом висвітлення Гірнякової біографії є мемуарна книга «Спомини» (1982). У цьому своєрідному амаркорді Й. Гірняк розповідає про головні віхи життя та творчості, характеризує мистецькі й суспільні реалії України першої половини ХХ ст. Зокрема, з біографії митця відомо, що він народився 14 квітня 1895 р. у галицькому містечку Струсові (нині –

Теребовлянського району, Тернопільської області). Захоплюватись театром Й. Гірняк почав ще в шкільному віці, бо мав багато вражень і від Гуцульського театру Гната Хоткевича, і від «Тернопільських театральних вечорів» під керівництвом Леся Курбаса, і особливо – від театру товариства «Руська бесіда», на кону якого виступали провідні галицькі актори В. Юрчак, І. Рубчак, К. Рубчакова, А. Осиповичева й ін. Актори «Руської бесіди», за окремими винятками, не мали спеціальної фахової освіти, бо на сцені переважали акторські династії. Потужний творчий імпульс театр «Руської бесіди» отримав за дирекції Йосипа Стадника (1906–1913), який намагався охопити якомога більше сценічних форм і жанрів, виробити певні принципи виконання.

Для молодих галицьких неофітів, до яких долучився і Й. Гірняк, театр був своєрідною лабораторією пізнання світу, чого не могли дати в тих суспільно-політичних умовах інші сфери діяльності. Мистецькі засади, виконавські традиції, багатовекторна стилістична спрямованість «Руської бесіди» суттєво вплинули на формування творчої особистості Й. Гірняка. Упродовж шкільних років він неодноразово брав участь у виставах Й. Стадника як статист, що дало змогу осягнути ази акторської професії, відчути своє покликання.

Професійну акторську діяльність Йосип Гірняк розпочав 1915 р. на кону Стрілецького театру під керівництвом К. Рубчакової, у якому було зібрано переважно більшість акторів театру «Руської бесіди». Стрілецьке командування надало акторам потрібні документи, і вони до 1918 р. гастролювали під його патронатом у Львові та інших містах Галичини, не окупованих російською армією.

Значні сподівання на Гірняковий творчий потенціал покладав актор і режисер Стрілецького театру Є. Коханенко, який одразу ж почав доручати новачкові різні ролі – характерні, комедійні, драматичні, оперні, опереткові. Й. Гірняк зіграв Хому у «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, Антона у «Пошились у дурні» М. Кропивницького, Тиберія Горобця в інсценізації повісті «Вій» М. Гоголя, співав партію російського офіцера Івана в опері «Катерина» М. Аркаса та ін. Жанрове розмаїття репертуару Стрілецького театру зумовило формування універсальної виконавської манери Й. Гірняка. Аби щодня налаштуватися на кардинально протилежний емоційний стан, від драми до оперети й навпаки, актор повинен був володіти чималим арсеналом засобів художньої виразності і технічних навичок. Емоційного різнобарвного виконання, з яким пов'язані юнацькі піднесені враження від гри провідних акторів «Руської бесіди», Й. Гірняк намагався досягати у власній сценічній практиці. Акторському гартуванню новачка неодноразово допомагала присутність на сцені видатних актрис А. Осиповичевої та К. Рубчакової. Партнерство з ними було для Й. Гірняка серйозною професійною школою, він перейняв багато навичок з декламації, володіння голосом, учився миттєво відтворювати елементи мізансцен, вивчав зовнішні малюнки ролей.

Улітку 1918 р. Стрілецький театр розпався. Згодом на його базі був організований театр товариства «Українська бесіда» за дирекцією В. Коссака. Весною 1919 р. театр «Українська бесіда», віддаляючись від лінії фронту, гастролював у Кам'янці-Подільському, Проскуріві, Могилеві-Подільському, а вже на початку 1920 р. у Вінниці приєднався до частини труп Молодого

театру. Згодом митці утворили трупу Нового драматичного театру ім. Івана Франка, до складу якої ввійшли А. Бучма, В. Василько, О. Вагуля, П. Долина, О. Добровольська, К. Кошевський, М. Крушельницький, І. Рубак, П. Самійленко, Г. Юра та ін.

З театром ім. І. Франка актор переїхав до Черкас. За час перебування в складі цього колективу Й. Гірняк зіграв чимало ролей, робота над якими через екстремальні умови існування інколи тривала лише кілька днів. Ним були створені образи багатьох персонажів із п'єс В. Винниченка, зокрема, Штіфа з «Чорної Пантери та Білого Медведя», Михася, Ангелка, Середчука із «Гріха», Молодого, Мойша Абрамовича, Віталія Борисовича з «Панни Марі». Й. Гірняк брав участь у постановках за творами західноєвропейських та російських класиків, зокрема зіграв Фабриціо, маркіза де Ріппафрата у «Господині заїзду» К. Гольдоні, Бартоло у «Весіллі Фігаро» П. Бомарше, Бобчинського, Добчинського, Осипа у «Ревізорі» М. Гоголя та ін. У Черкасах Й. Гірняк пропрацював 1920-й та половину 1921-го р., але порозуміння з керівником театру Г. Юрою не знайшов.

У 1921 р. частина акторів, а саме: А. Бучма, Й. Гірняк, Л. Гринишак, О. Добровольська, П. Самійленко та ін. вийшли зі складу трупи театру ім. І. Франка й організували театр-студію ім. І. Франка. За короткий період існування Студії було поставлено частину творів з репертуару театру ім. І. Франка, а також «Танець життя» Олександра Олесья, «На перші гулі» С. Васильченка, «Камінний господар» Лесі Українки й ін. Після тривалих мандрів у 1922 р. Й. Гірняк з дружиною О. Добровольською виїхав до Києва, щоб вступити до Мистецького об'єднання «Березіль». Разом з ними ціла група акторів була прийнята до 4-ї майстерні МОБу. Цей початковий етап творчості Й. Гірняка, що базувався на кращих виконавських традиціях галицької сцени, був серйозним трампліном для подальшого професійного становлення актора.

Співпраця Й. Гірняка з Лесем Курбасом розпочалася 1923 р. у виставі «Газ» за Г. Кайзером, у якій актор зіграв епізодичну роль Представника влади. 1924 р. актор брав участь у Курбасових виставах «Гайдамаки» за Т. Шевченком та «Макбет» за В. Шекспіром. Також у 1924 р. актор знімався в Одесі у фільмі «Вендетта» (реж. Лесь Курбас), де зіграв роль Попа.

Одними з найбільш вагомих робіт Й. Гірняка у МОБі, що істотно вплинули на його творче становлення, були ролі Джіммі Гігінса з вистави за однойменним твором Е. Сінклера (1923) й Миколи II з Курбасових вистав «Напередодні» (1925) та «Пролог» (1927). Гірнякові соціальні маски Джіммі та Миколи II відбивали життєві колізії конкретних особистостей і водночас фокусували актуальні суспільно-політичні проблеми.

У Києві, крім роботи з Лесем Курбасом, актор брав участь у виставах інших березільських режисерів. Й. Гірняк працював у різних жанрах, стилістиках, що допомагало йому розвиватись, набиратись досвіду, урізноманітнювати технологічні прийоми акторської праці. 1924 р. Й. Гірняк грав у виставах-агітках «Машиноборці» (реж. Ф. Лопатинський) та «Людина-маса» (реж. Г. Ігнатович), обидві за творами Е. Толлера. Ці вистави створювались за принципом масових видовищ, у яких не передбачалося розкриття характеру окремих персонажів, бо всі дійові особи мали відтворювати масовий образ,

що символізував певне явище сучасності – індустріалізацію, реалії капіталістичного устрою та ін. Наступного, 1925 р., Й. Гірняк зіграв Голохвостого у виставі «За двома зайцями» за М. Старицьким та В. Ярошенком (реж. В. Василько), Коцавку у «Комуні в степах» М. Куліша (реж. П. Береза-Кудрицький), Сіра де Беліля у «Жакерії» за П. Меріме (реж. Б. Тягно).

У процесі аналізу творчості Й. Гірняка в МОБі виникає потреба зацентувати увагу на тих чинниках й передумовах, що сприяли розвиткові природних здібностей актора, допомагали формуванню його виконавської манери. Адже Гірнякова сценічна практика була щільно пов'язана і, значною мірою, залежна від мистецьких процесів та пошуків, що відбувались у творчому колективі березильців. Зокрема, на розвиток творчої індивідуальності Й. Гірняка впливали і настанови Леся Курбаса, що спонукали актора замислюватись над характером своєї роботи, читати рекомендовану літературу⁴, і практичні заняття, тренінги. З цього приводу дослідниця Н. Єрмакова зазначає: «за будь-яких умов принциповою була вимога граничної виразності актора-майстра, а постійне фахове самовдосконалення – обов'язковим. В ідеалі всі ці процеси мали відбуватися регулярно. Переважання експресіоністичної, будь-якої іншої художньої ідеології не «скасовувало» жодних вимог до тренінгів, вправ, які могли варіюватися, але ніколи – скасовуватися» (2008, с.21).

Відтак Й. Гірняк разом з колегами насамперед учився володіти власним тілом, робити його ключовим інструментом своєї роботи. Цьому сприяли заняття з акробатики і гімнастики, які у МОБі проводили Ф. Лопатинський та П.Береза-Кудрицький, а ритміку й балет викладала В. Чистякова. Ці досить складні фізичні вправи сприяли розкриттю багатьох потенційних можливостей тіла як матеріалу акторської праці.

Окрім тренінгів, значне місце в акторському навчанні березильців посідали заняття зі сценічної мови й основ ритму. Їх у МОБі проводив Й. Кунін, який прагнув навчити драматичного актора досконало володіти голосом за розробленою ним методикою. Також важливими для процесу виховання акторів-березильців були і вправи з мімодрами, тобто етюди на визначену тему, націлені на розвиток спостережливості, уваги, уяви. «У мімодрамах треба було проілюструвати те, що актор заздалегідь намітив у своїй уяві, був здатний зафіксувати у своїй пам'яті та точно повторити» (Гірняк, 1982, с.161).

Систематичні заняття дали змогу вповні розкритися творчому потенціалу Й. Гірняка: він був задіяний майже в усіх конструктивістських постановках МОБу, в яких треба було вправно «літати», стрибати й бігати та «циркізованих» виставах, побудованих на складній еквілібристиці, акробатичних трюках. Паралельно з опануванням основ пластики, руху, активно розвивався і загальний кругозір митця, що був позначений широкою ерудицією, аналізом реалій сучасності, осмисленням власних дій на сцені.

Складним і першочерговим завданням актора було осягнення суті Курбасового «перетворення» і вміння працювати за цим особливим принципом побудови сценічної образності, в основі якого лежав «умовний, метафоричний

⁴ Приміром, у процесі роботи над образом Представника влади у виставі «Газ», Й. Гірняк студіював працю О. Шпенглера «Сутінки Європи», твори Джона Ріда.

спосіб узагальнення дійсності в мистецтві, відображення явищ життя не буквально, а з підкресленням, виділенням в ньому головних, суттєвих рис, того, що прагне акцентувати митець» (Бобошко, 1987, с.99). Для цього акторові потрібно було розвивати ще одну важливу творчу якість – уміння раціонально вирішувати поставлене режисером завдання. І саме в процесі інтелектуальної роботи, глибокого осмислення мало б народжуватися в акторській уяві притаманне лише його психофізиці «перетворення» сценічного образу.

Серйозно посприяло точному, сутнісному розумінню Курбасових інтенцій ще й те, що Й.Гірняк був галичанином. Цю недосліджену проблему спорідненості психологічних типів або типів емоційної поведінки певного регіону, в нашому випадку Галичини, порушила на початку 1990-х рр. Н. Кузякіна. Відомо, що основну частину трупи «Березоля» становили саме галичани: Г. Бабіївна, А. Бучма, Я. Бортник, Й. Гірняк, М. Крушельницький, Ф. Лопатинський, С. Федорцева й ін. На думку Н. Кузякіної, провідні актори легко розуміли Леся Курбаса тому, бо були людьми однієї з ним культури. «Для Курбаса природне зіставлення явищ української культури з літературою і театром німецьким, польським. До порівнянь з російською культурою він вдається надзвичайно рідко. І актори, які навчалися в гімназіях Галичини і вивчали або чули навколо польську та німецьку мову, розуміли його з півслова: їм не треба було нічого втлумачувати, доводити природність тих чи інших порівнянь, метафор» (Кузякіна, 1993, с.14). Через це й поняття «перетворення», окреслене Лесем Курбасом пунктирно та узагальнено, актори розуміли й докладали багатьох зусиль для його відтворення у певних сценічних образах.

Загальновідомо, що Курбасова ідея «перетворення» базується на синтезі театрального мистецтва з науковими розробками у сфері художньої культури, літератури, психології, філософії тощо. Вона «протистоїть естетиці натуралізму, принципам копіювання життєвих форм у мистецтві, пласкому побутописанню, пасивному фотографуванню дійсності» (Курбас, 1988, с.23).

Однак тоді розробки Леся Курбаса ще не набули параметрів театрального методу, бо в багатьох наступних лекціях і виступах переосмислювалися й уточнювалися. Зокрема, тоді ж, у квітні 1925 р., Лесь Курбас у лекції з практики сцени «Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя» зацентрував на деяких моментах «перетворення». «Ми розуміємо, – пояснював Курбас, – що наша наука про перетворення є саме тим методом театру, який, будучи цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була введена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів» (Курбас, 1988, с.127).

Зокрема, асоціації, що виникали в уяві глядача під час перегляду вистави, були одними із основних важелів образної мови «перетворення». Учні Леся Курбаса – В. Василько, М. Верхацький, П. Масоха, Б. Тягно та ін. – у своїх спогадах наголошували саме на асоціативних моментах як ключових у сприйнятті вистави реципієнтами. Будь-яка інтерпретація мусила викликати

у глядача органічні його світовідчуттю асоціативні візії. Сценічна дія «мала пробуджувати уяву глядача, захопити його не до пасивного споглядання вистави, а до самостійної внутрішньої роботи душі та думки» (Шевченко, 2003, с.50).

Оригінально відтворені Й. Гірняком метафори, алегорії й символи з багатьох вистав МОБу завжди спонукали глядачів до асоціативних рефлексій. Приміром, образ гірняківського Миколи II («Напередодні» 1925, «Пролог» 1927) одночасно мав кілька полюсів його сприймання глядачами: як пафосну постать самодержця, як карикатуру на монархічний лад, як маріонетку історії тощо. Тож кожен реципієнт сприймав сценічного Миколу II, керуючись власними асоціаціями стосовно цієї постаті. Із приводу асоціацій, впливу виконавської образної мови Й. Гірняка є потреба зацентрувати на тому, що впродовж усієї березільської практики чи не кожен сценічний образ, створений актором, викликав безліч асоціацій, завжди провокував критиків до відшукування тих чи інших порівнянь, аналогій. Приміром, гірняківського Мину Мазайла Й. Шевченко ототожнював з «мольєрівським Журденом» (1929), Чирва-Козирнагадував Х. Токарю «столипинського мужика» (1930), дід Юхим асоціювався у Ю. Дивнича зі «скобелівським вояком» (1948, с.37).

Творчі здобутки Й.Гірняка в МОБі, репрезентовані низкою сценічних образів (Джіммі Гітінс, Кукса, Сір де Беліль, Микола II), досягалися завдяки сумлінному навчання митця всім предметам «березільської науки» та наполегливому прагненню вловити суть режисерських задумів. За час роботи в Києві актор з новачка перетворився на професіонала. Вже у Харкові, куди було переведено «Березіль» 1926 р., Й. Гірняк посів позицію одного із провідних акторів. Ця сторінка виконавської практики митця була, як і київська, тісно пов'язана з мистецькими шуканнями Леся Курбаса, який широко використовував надбання світової культури, продукував власні мистецькі ідеї, за допомогою новітніх засобів виразності прагнув розкрити актуальні проблеми тієї епохи.

Дебют Й. Гірняка на харківській сцені відбувся в жовтні 1926 р. у виставі «Золоте дерево» за п'єсою Ф. Кроммелінка. Хоча спектакль недовго протримався в репертуарі, виконання Й. Гірняком ролі Мюскара мало лише позитивну оцінку критиків. Згодом Й. Гірняк брав участь у виставі Б. Тягна «Король бавиться» за В. Гюго (1927), де створений ним образ блазня Трібуле органічно поєднував трагічні й гротескові риси. Роком пізніше він створив експресивно виразний образ Мавра у виставі Л. Курбаса і Я. Бортника «Змова Фієска в Генуї» за Ф. Шіллером (1928).

На цьому етапі, виконавська манера Й. Гірняка повністю характеризувалася синтетичністю й універсальністю, актор активно застосовував напрацьовані навички в різножанрових виставах: від трагедії до оперети, від комедії до драми. Окрім створення характерних, гротесково-експресивних сценічних образів, Й. Гірняк грав і комедійні ролі, філігранно володів прийомами сценічної маски, зокрема рисами масок *commedia dell'arte* актор наділив ексцентричних персонажів Пу-Ба (оперета «Мікадо» за В. Гілбертом–А. Салліваном, 1927) та Ляща (ревію «Алло, на хвилі 477» О. Вишні, М. Йогансена, М. Хвильового, 1929). Гостро актуальні Гірнякові сценічні образи Мина Мазайла («Мина

Мазайло» М. Куліша, 1929), Чирви-Козиря («Диктатура» І. Микитенка, 1930), Зброжека («Маклена Граса» М. Куліша, 1933) стали і апогеєм творчості митця, і значними здобутками вітчизняного акторського мистецтва 1920–1930-х рр.

Незважаючи на тогочасний ідеологічний тиск, мистецькі, творчі ідеали для Леся Курбаса завжди були важливішими за політичні. Режисер передусім захоплювався процесами формотворення власного, на той час «філософського» за суттю, театру. Утім, однією з ціннісних орієнтацій Курбасової творчої команди була художньо-естетична протидія тоталітарному режимові. Мистецтво актора у процесі цієї «завуальованої» протидії відіграло ключову роль, бо особливо промовисто загрозлива суть тоталітаризму відбилася саме в долях персонажів-сучасників, більшість з яких були майстерно зіграні Й. Гірняком.

Отже, Гірнякове професійне зростання було цілком залежним від функціонування «мистецького організму» «Березоля». Однак, у жовтні 1933 р., після усунення Леся Курбаса з посади керівника театру, усі поставлені ним спектаклі були зняті з репертуару. У Й. Гірняка залишились тільки три ролі: Котя в «Кадрах» І. Микитенка (1931), Кручек у «Плацдармі» Мирослава Ірчана (1932) та Бухта в «Загибелі ескадри» О. Корнійчука (1933). 26 грудня 1933 р. березільський період творчості Й. Гірняка закінчився; його, як одностумця Леся Курбаса, також було заарештовано.

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про процеси формування виконавської манери Й. Гірняка на березільській сцені. Особливу увагу приділено аналізу тих імперативів-настанов Леся Курбаса, що вплинули на розвиток інтелектуальних і смислотворчих чинників у роботі актора над сценічними образами.

Висновки. Творчі здобутки актора на березільській сцені впродовж 1922–1933 рр. не могли б відбутися без систематичного вдосконалення фахових навичок. Його акторська образна мова відрізнялася особливою стилістичною гнучкістю, що давало митцеві змогу працювати в різних жанрах, драматургічних реаліях, естетичних системах. Відповідно, спектр засобів художньої виразності для створення сценічних образів був доволі розмаїтим. Саме в глибинних сполуках духу й думки, в одночасному використанні ресурсів свідомого й підсвідомого була прихована таїна сценічних метаморфоз Й. Гірняка.

Розгляд творчого шляху актора засвідчив, що формування виконавської манери митця відбулося на кону «Березоля», а його сценічна практика відбивала процес виховання березільських митців на засадах театральної педагогіки Леся Курбаса.

Список посилань

- Бобошко, Ю.М., 1987. *Режисер Лесь Курбас*. Київ: Мистецтво.
Гірняк, Й., 1982. *Спомини*. Нью-Йорк: Сучасність.
Єрмакова, Н., 2008. Актор з погляду педагогіки : (із практики Мистецького об'єднання «Березіль»). *Український театр*, 2, с.21-24.
Кузякіна, Н., 1993. Галицький актор: необхідні творчі силуети. *Український театр*, 5, с.13-14.

- Курбас, Л., 1988. *Березиль : із творчої спадщини*. Київ: Дніпро.
- Курбас, Л., 1988. *Статті и воспоминання о Лесе Курбасе. Литературное наследие*. Москва: Искусство.
- Токар, Х., 1930. Велика перемога «Березоля» : Від побутових сцен – до патетичної героїки. *Робітнича газета Пролетар*, 3 черв.
- Хмурий, В., Дивнич, Ю. та Блакитний, С., 1948. *В масках епохи : Йосип Гірняк*. Мюнхен: Україна.
- Шевченко, Й., 1929. «Мина Мазайло». *Робітнича газета Пролетар*, 21 квіт.
- Шевченко, Н., 2003. «Розумний арлекін» – між храмом і площею : (до науки акторського перетворення). *Аркадія*, 1, с.49-52.

References

- Boboshko, Yu.M., 1987. *Rezhyser Les Kurbas* [Directed by Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo.
- Hirniak, Y., 1982. *Spomyny* [Remembers]. New York: Suchasnist.
- Yermakova, N., 2008. Aktor z pohliadu pedahohiky : (iz praktyky Mystetskoho ob'iednannia «Berezil») [The actor from the point of view of pedagogy: (from the practice of the Art Association «Berezil»)]. *Ukrainskyi teatr*, 2, p.21-24.
- Kuziakina, N., 1993. Halytskyi aktor: neobkhidni tvorchi syluety [Galician actor: the necessary creative silhouettes]. *Ukrainskyi teatr*, 5, p.13-14.
- Kurbas, L., 1988. *Berezil: iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil : from the creative heritage]. Kyiv: Dnipro.
- Kurbas, L., 1988. *Stati i vospominaniya o Lese Kurbase. Literaturnoe nasledie* [Articles and memoirs about Lesbas Kurbas. Literary heritage]. Moscow: Iskusstvo.
- Tokar, Kh., 1930. Velyka peremoha «Berezolia» : Vid pobutovykh stsen – do patetychnoi heroiky [Great victory «Berezolia» : From domestic scenes – to the pathetic hero]. *Robitnycha hazeta Proletar*, 3 June.
- Khmuryi, V., Dyvnych, Yu. and Blakytnyi, Ye., 1948. *V maskakh epokhy : Yosyp Hirniak* [In masks of the era: Joseph Girnyak]. Miunkhen: Ukraina.
- Shevchenko, Y., 1929. «Myna Mazailo» [«Mina Mazailo»]. *Robitnycha hazeta Proletar*, 21 April.
- Shevchenko, N., 2003. «Rozumnyi arlekin» – mizh khramom i plosheiu : (do nauky aktorskoho peretvorennia) [«Intelligent Harlequin» – between the temple and the area: (to the science of acting transformation)]. *Arkadia*, 1, p.49-52.

*Boiko Tetiana,
PhD in History of Art,
Senior Research Fellow,
Kyiv National University
of Culture and Art,
Kyiv, Ukraine*

YOSYP HIRNIAK'S STAGE PRACTICE IN THE BEREZILIAN SYSTEM CONTEXT IN AN ACTOR EDUCATION

The purpose of the article is to highlight the key moments in the universal performance manner formation by Y. Hirniak and to emphasize the importance of the artist's the creative intelligence development, to popularize the Hirniak figure as a representative in the actor education Berezilian system among young scientists, scene practitioners, student-actors, etc. **Research methodology.** The process researches have been carried out by an analytical (Y. Hirniak meaningful figure within the actor education Berezil system), historical and biographical (analyzed socio-political preconditions and aesthetic and artistic vectors at that time which influenced on the artist creative personality formation) and comparative-typological (differentiated performer advances on the existence in a role principles) methods. **The scientific novelty** consists in expanding the notions about the formation processes in the Y. Hirnyak on the Beryslav stage performing manners. Particular attention is paid to the those imperatives-guidelines Les Kurbas analysis, which influenced on the intellectual and cognitive factors development in the actor's work. **Conclusions.** The acting language by Y. Hirniak in the Berezil period (1922-1933) has been characterized by a special stylistic flexibility that allowed the artist to work in different genres, dramatic realities, and aesthetic systems. Consideration of the actor's creative path has shown that his stage practice reflected the educational process the bridges on the theatrical pedagogy Les Kurbas principles.

Key words: Joseph Hirniak acting style; universal actor; Les Kurbas «transformation»; existence in a role principle.

*Бойко Татьяна Антоновна,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ЙОСИПА ГИРНЯКА В КОНТЕКСТЕ БЕРЕЗИЛЬСКОЙ СИСТЕМЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА

Цель статьи – осветить ключевые моменты формирования универсальной манеры исполнения Й. Гирняка и акцентировать важность развития творческого интеллекта актера; популяризировать личность Й. Гирняка как репрезентанта березильской системы воспитания актера среди молодых ученых, практиков сцены, студентов-актеров и др. **Методология исследования.** Процессу исследования способствовали аналитический (осмысленно творчество Й. Гирняка в рамках березильской системы воспитания актера), историко-биографический (проанализированы общественно-политические предпосылки и эстетико-художественные векторы того времени, которые повлияли на формирование творческой личности творца) и сопоставимо-типологический (дифференцированно его исполнительское наследие по принципам существования в роли) методы. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о процессах формирования творческой манеры Й. Гирняка на березильской сцене. Особое внимание сосредоточено на анализе тех императивов-наставлений Леся Курбаса, которые повлияли на развитие интеллектуальных и смыслообразующих факторов в работе актера. **Выводы.** Актерская образная речь Й. Гирняка березильского периода (1922–1933 гг.) отличалась особенной стилистической гибкостью, которая позволяла исполнителю работать в разных жанрах, драматургических реалиях, эстетических системах. Анализ творческого пути актера показал, что его сценическая практика отображала процесс воспитания березильцев на основе театральной педагогики Леся Курбаса.

Ключевые слова: манера исполнения Йосипа Гирняка; универсальный актер; «превращение» Леся Курбаса; принцип существования в роли.

УДК 792.028

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2018.153244

Юдов Микола Олександрович,
заслужений працівник культури України,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
m.o.yudov@gmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9887-0834>

Юдова-Романова Катерина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
iudovakateryna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2665-390X>

Полюк Назар Тарасович,
магістр,
Музичний телеканал «MusicBoxUA»
світової мережі Music Box Group,
Київ, Україна
poliukjob@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7307-7338>

ЗНАЧЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО СЛУХУ Й ЕМПАТІЇ В МИСТЕЦТВІ АКТОРА

Мета дослідження – проаналізувати роль емоційного слуху й емпатії як складників роботи актора над сценічним образом у контексті вдосконалення сучасної театральної педагогіки. **Методологія дослідження** базується на таких основних принципах: принципі об'єктивності, завдяки якому роль емоційного слуху й емпатії в мистецтві актора розглядається в історико-мистецтвознавчо-педагогічному розрізі в усій їхній складності, багатовимірності та суперечливості, з урахуванням сукупності позитивних і негативних сторін їхнього змісту; принципі науковості, з використанням якого з'ясовуються причинно-наслідкові зв'язки між науково перевіреними знаннями, що відповідають сучасному рівню розвитку науки про мовний, емоційний слухи й емпатію актора і їхнє значення у виконавському мистецтві; принципи розвитку та взаємодії, відносності, цілісності, практичності дають змогу розглядати названі феномени комплексно та простежувати тенденційні процеси. Зазначена методологія сприяє розкриттю значущості окресленої проблематики з точки зору практичного мистецтвознавства крізь призму педагогічних аспектів. **Наукова новизна.** Дослідження вчених-психологів, практиків театрального мистецтва та педагогів свідчать про вагомість емоційного слуху й емпатії в людському і, зокрема, сценічному спілкуванні. У процесі дослідження виявлено безпосередній зв'язок між рівнем емоційного слуху й емпатії актора та його художньою потенцією до створення високохудожніх сценічних образів. **Висновки.** Стверджується, що важливе значення у сприйнятті людини має слух – мовний та емоційний. У мистецтві актора обидва його види

виконують провідну роль – і в роботі акторської уяви в процесі створення художнього образу, і в діалогічному спілкуванні з партнерами на сцені та з глядачем. Для сучасного актора важливо розвивати в собі не лише мовний та емоційний слух, а й емпатію – здатність до переживання і активного, і пасивного. Зазначено, що природа імпровізаційної творчості в мистецтві актора безпосередньо пов'язана з такими характеристиками, як емоційний слух та емпатія.

Ключові слова: емоційний слух; емпірія; мовний слух; мистецтво актора; акторська уява; сценічне мовлення.

Постановка проблеми. Віртуальна реальність, штучний простір, створений завдяки комп'ютерам та Інтернету, призвичаїли людство до спілкування у віртуальному світі, де сьогодні відбувається значна частина контактів між людьми. Але віртуальне спілкування людей не може замінити реальне, адже в реальних відносинах домінують емоції, а не просто обмін інформацією. Тенденція до зниження практики живого спілкування призводить до втрати навичок сприймати оточуючих на емоційному рівні.

Професія актора природою самої творчості артиста цілком залежна від таланту живого спілкування: з партнером, з публікою. Умови сучасного життя сприяють тенденціям, де процес діалогічного мовлення актора на сцені замінюється поверховим обміном інформацією. Спілкування позначається, а не проживається повною мірою. Звичка до формального обміну репліками з донесенням певної інформації не дає акторові змоги вловлювати чуттєві, енергетичні імпульси партнера. Часто актори на сцені не «чують» так, як повинен «чути» драматичний актор.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження проблем емоційного слуху та емпатії вчених Л.П. Журавльової, В.П. Морозова, В.М. Вундта, М.М. Шпак, Л.В. Щерби та ін. зосереджені на процесах людського спілкування загалом. У працях К.С. Станіславського, М.О. Чехова, а також у роботах інших видатних майстрів театру – М.Й. Кнебель, Є. Гротовського, Г.О. Товстоногова, Б.Є. Захави – глибоко й системно досліджуються особливості та етапи роботи актора. При цьому митці звертаються до проблем емоційного слуху й емпатії переважно побіжно та опосередковано, крізь призму роботи актора над створенням сценічного образу. П.В. Сімонов у своїх дослідженнях зосереджує увагу на широкому спектрі проблем фізіології емоцій у контексті оволодіння методом К.С. Станіславського. Л.Г. Беркова-Житомирська предметно розглядає педагогічні аспекти розвитку емоційного слуху, зокрема в процесі вокальної підготовки акторів драми. Більш конкретно, інколи з акцентом на методиці розвитку емоційного слуху й емпатії як складників сценічного мовлення актора вивчають означену проблему фахівці-педагоги: Б.Д. Антоненко-Давидович, А.О. Гладішева, Н.В. Грицан, Ю.В. Раденко, О.Ф. Сарічева, І.І. Сорока та ін. Натомість дослідження і вчених-психологів, і практиків театрального мистецтва та педагогів носять різновекторний характер і лише фрагментарно розкривають значення емоційного слуху й емпатії у мистецтві актора.

Мета дослідження – проаналізувати роль емоційного слуху й емпатії як складників роботи актора над сценічним образом у контексті вдосконалення сучасної театральної педагогіки.

Виклад основного матеріалу. *Емоції* – суб'єктивні реакції людини на дію внутрішніх і зовнішніх подразників, що виявляються у вигляді задоволення або незадоволення, радості, страху й ін. Емоції відображаються у формі безпосереднього переживання явищ та ситуацій і слугують одним з основних механізмів внутрішньої регуляції психічної діяльності та поведінки, спрямованих на задоволення актуальних потреб (мотивації).

Численні наукові дослідження показали статистично надійну кореляцію емоційного слуху з такою психологічною характеристикою, як емпатія, тобто здатністю до співпереживання та емоційної чуйності. Дослідження емпатії підтвердили, що групи осіб з високим рівнем емоційного слуху мають доволі виражену емпатію – близько 47–50 балів, а групи з низьким емоційним слухом – 20–30 балів. Статистичні дослідження виявили наявність позитивних кореляцій між показниками емоційного слуху й емпатією. Отже, можна стверджувати, що емоційний слух є важливим складником емпатії (Морозов, 1991).

Варто наголосити, що емоційний зміст промови незалежний від текстового. Значення слова саме по собі позаемоційне: емоція, оцінка, експресія народжуються в процесі його безпосереднього вживання в конкретному висловлюванні. Навіть слова, які спеціально позначають емоції, її оцінки (радість, скорботу, веселощі, сум тощо), також нейтральні, як і всі інші. Скажімо, фраза «Яка радість!» у лексичному змісті містить експресію, але емоційного забарвлення вона набуває лише у висловлюванні в процесі спілкування. У звуково-інтонаційному втіленні емоційний зміст може бути прямо протилежний словесному значенню, а саме висловлювання може набути іронічного або гірко-саркастичного тону. Отже, емоційний зміст є оболонкою, що має місце у мовному спілкуванні під час безпосереднього переживання співрозмовниками (Кэррол, 2008).

У діалогічному мовленні завжди наявний емоційний контекст, який визначається ставленням мовця чи до особистості співрозмовника, чи до предмета розмови. Саме емоція визначає наше сприйняття і ставлення до навколишнього світу. Тому ті самі предмети, люди, явища та події в різних емоційних станах сприймаються по-різному.

За визначенням відомого американського психолога Ізарда Керрола, емоція – це щось, що переживається як почуття (*feeling*), яке мотивує, організовує і спрямовує сприйняття, мислення й дії. Іншими словами, мотивація певного вчинку мобілізує енергію людини й спонукає її до дії. Наша фізична й розумова активність виплескується емоцією. Так, людина, охоплена гнівом, поводиться інакше, ніж коли відчуває страх або горе. Емоції різноманітні; вони, пронизуючи все життя людини, можуть бути короточасними, а можуть тривати годинами. Але хоч якою б інтенсивною була емоція – вона завжди викликає фізіологічні зміни в організмі, спонукає до відповідної поведінки. Якщо бути уважним, то лише за однією позою, за кількома характерними рухами людини можна визначити, яку емоцію вона переживає в цю мить (Кэррол, 2008). Відомим дослідником цього напряму вивчення людської поведінки став А. Піз (2015). Емоція, безперечно, проявляється і в мові людини, наповнюючи її змістом та емоційними барвами.

Різні вегетативні й фізіологічні реакції, що виникають на тлі емоційних впливів, характеризується так: зміни в ритмі дихання, особливо скорочення

фази видиху, фонації, що є мимовільним переходом до невластивих тонів і тембру голосу, артикуляції, а саме: заковтування слів, заїкання, розтягування пауз між словами або складами, що простежуються в їхніх граматичній побудові, логічності. Темп мовлення також може свідчити про емоційний стан людини. Як правило, швидкість мови зростає, коли вона схвилювана, збуджена чи стурбована. Швидко говорить і той, хто намагається переконати свого співрозмовника. Повільна ж мова часто свідчить про пригнічений стан або втому. Індикатором сили почуттів може слугувати й сила звуку.

Розуміння терміна мовного слуху містить здатність до розрізнення і сприйняття перелічених характеристик, однак мовного слуху недостатньо для сприйняття емоційності мови. Сприйняття емоційного змісту висловлювання здійснюється через акустичні засоби вираження (темброві, інтонаційні), що простежується на прикладах акторського декламування та під час виконання вокально-музичних уривків. Ця особливого роду інформація (а саме: інформація про емоційний зміст висловлювання) сприймається іншим, відмінним від мовного, слухом – емоційним.

Поняття емоційного слуху було введено в науку про слух у 1985 р. професором, доктором біологічних наук, автором наукових праць з вивчення голосу, мови й слуху В. Морозовим для виявлення емоційної сприйнятливості та емоційної чуйності. *Емоційний слух*, на думку В. Морозова, – це здатність розпізнавати емоційний стан мовця за звуком його голосу на основі інтонації, тембру. Терміном «емоційний слух» у загальній формі запропоновано позначати здатність людини до вираження і сприйняття емоційного забарвлення (інтонація, виразність) голосу в мові та співі, а також інструментальної музики.

Педагог Запорізького національного університету Л.Г. Беркова-Житомирська, досліджуючи проблеми розвитку емоційного слуху в процесі вокальної підготовки акторів драматичного театру, стверджує, що «емоційність має дві форми прояву: активну (емоційна виразність власного голосу) і пасивну (емоційна сприйнятливість як здатність сприймати емоційний контекст чужого голосу). Пасивна форма є первинною, тобто визначає другу, активну форму, згідно з давно доведеним на практиці педагогічним законом: нічого не може бути в діях людини, чого раніше не було в її сприйняттях». Далі автор приходить до висновку: «позбавлений емоційного сприйняття той, хто не вразливий до емоційного змісту чужого голосу» (2010, с.57).

Емоційний слух має такі різновиди:

- тембровий емоційний слух уловлює зміну тембрового складу голосу в різних емоційних станах;

- інтонаційно-мелодійний емоційний слух дає змогу почути емоційний стан у зміні тону, мелодійного малюнка фрази, визначається здатністю почути емоційний стан у звучанні скрипки, у свисті, в мовній фразі, позбавленій змісту;

- темпоритмічний емоційний слух сприймає зміну темпу мови і співвідношення між часом інтонування й паузами в тексті, проявляється здатністю розпізнати емоційний стан у ритмічному перестуку;

- динамічний емоційний слух вловлює зміни емоційного стану через зміну потужності мовного сигналу. Наприклад, активно пережиті емоції: радість, захоплення та ін., супроводжуються, як правило, збільшенням потужності мовного сигналу (Морозов, 1994, с.90-91).

Емоційний слух поділяється на активний і пасивний: здатність правильно розпізнати емоцію – це пасивна форма емоційного слуху; здатність виражати почуття голосом або за допомогою музичного інструменту визначається активним емоційним слухом. Саме ця якість має бути притаманною виконавцям – чи то акторам, чи вокалістам, чи музикантам.

У психологічному словнику термін «емпатія» тлумачиться як притаманна особистості здатність емоційно озиватися на переживання, почуття і психічні стани інших людей. Емпатія виражається у суб'єктивному сприйнятті емоцій іншої людини, в умінні ототожнитися з нею, проникати в її внутрішній світ, перейматися переживаннями, думками та почуттями інших. Зрештою, емпатія сприяє людському взаєморозумінню, щирому та довірчому спілкуванню (Психологічний словник).

Вирізняються такі основні форми емпатії:

- співпереживання – переживання суб'єктом тих самих емоційних станів, які відчуває інша людина через ототожнення з нею;
- співчуття – набуття власних емоційних станів під впливом почуттів іншої людини.

Психологи виділяють три рівні емпатії:

1-й рівень – найнижчий, це сліпота до почуттів і думок інших. Такі люди зайняті винятково собою; їм може здаватися, що вони знають і розуміють інших людей, але вони помиляються. Низький рівень емпатії спрямовує людей до стану соціального аутизму, про який психологи ведуть мову як про «хворобу XXI століття», що дедалі більше переслідує сучасне суспільство.

2-й рівень – епізодична сліпота до почуттів та думок інших. Він властивий більшості людей, незалежно від типу їхньої особистості.

3-й рівень – найвищий. Це здатність до сприйняття внутрішнього світу людини, уявне відтворення її переживань, відчуття їх як власних. Такі люди, як правило, належать до мистецького типу особистості та мають високий рівень емоційного слуху (Беркова-Житомирська, с.58).

За твердженням американського психолога К. Роджерса, емпатія вимагає глибокої напруженої роботи духу. Поринути у світ іншої людини, з усіма його радощами й тривогами, сприйняти, як вона сприймає, зрозуміти причини емоцій, як вона їх розуміє, бути чутливим до мінливих переживань іншого, вловлювати емоційні і смислові відтінки його висловлювань, тобто «увійти в особистий світ іншого й перебувати в ньому «як удома»» – ось що таке емпатійне спілкування за К. Роджерсом. Але, застерігає К. Роджерс, перебувати делікатно, без оцінювання й засудження (1984). Як тут не провести паралель із уведеним К.С. Станіславським до театральної педагогіки, режисури та мистецтва актора спеціального терміна «якби», «магічного, творчого якби». «Якби», «Магічне якби», «Творче якби» – запропонований у системі К.С. Станіславського прийом творчого перевтілення в сценічний образ, який полягає в тому, що актор створює в своїй уяві певні обставини зовнішнього середовища і ставить перед собою питання: «Що б я став робити, якби ці обставини були б не вигадкою уяви, а справжньою реальністю?» Прийом «Якби» К.С. Станіславського запобігає появі на сцені штампів та спонукає до самостійного творчого мислення на основі п'єси і її режисерського тлумачення.

Досліджуючи емпатію, відомий західний психолог і соціолог Е. Фромм у своїй праці «Душа людини» наводить яскравий приклад емпатійного прояву (1992). Вчений описує стосунки матері й дитини: будь-які зміни в тілі дитини, її потреби або занепокоєння мати відчуває перш, ніж вони проявляться; вона прокидається від плачу своєї дитини, тоді як інші гучніші звуки її не будять.

Приклади емпатійного спілкування пропонує психолог В. Леві в монографії «Мистецтво бути іншим» – як з півслова, з пів погляду розуміють одне одного закохані. Неперевершені емпатії, вважає дослідник, мають собаки, тож він бачить глибокий сенс у тому, що собаки й господарі часто схожі (2013).

Істинно глибинне спілкування відбувається лише через відчуття себе іншим. Певно, що справжнє розуміння іншої людини неможливе без розвинутої уяви. Щоб співпереживати прикрощам і радощам іншої людини, потрібно за допомогою уяви стати на її місце. У взаємодії з іншим і корінь розуміння природи художньої творчості. Розвинена творча уява – одна із провідних рис, притаманних талановитим митцям, зокрема і артистам. Широко відомим є висловлювання Г. Флобера про те, що в моменти опису смерті Емми Боварі він відчував смак отрути на своїх губах. Однак чи не існує тісний зв'язок між автором, або ж творцем художнього образу на сцені, проявом вищого ступеня емпатії, чи не є емоційна реактивність свідченням високого рівня емоційного слуху?

Емпатія відкриває шлях до розуміння іншої людини. Починається із зацікавленого стану, закінчується зацікавленням долею. Такі ж «гарячі» (за визначенням Г. З. Леві) взаємини виникають в актора з образом.

Про співчуття до образу говорив М. Чехов: «... художній образ, який поставав перед моїм внутрішнім поглядом, був відкритий для мене до кінця з усіма його емоціями, почуттями і пристрастями, з усіма задумами, цілями і найпотаємнішими бажаннями» (1986, с.182). Завдяки акторській уяві і творчій інтуїції можливе таке поступове проникнення у внутрішнє життя образу. Крок за кроком, вирішуючи завдання про найдрібніші нюанси поведінки, ставлення до інших персонажів, про характерні риси свого героя, пильно спостерігаючи за внутрішнім життям образу із його зовнішніми проявами, актор «через зовнішню оболонку» занурюється в світ його душі.

Слід наголосити, що емпатія ніколи не переходить у повну ідентифікацію. У К. Роджерса обов'язкова присутність відтінку «начебто»: як ніби це я радію або засмучуюсь. При цьому психолог зауважує: «Бути в стані емпатії означає сприймати внутрішній світ іншого точно, зі збереженням емоційних і смислових відтінків. Неначе стаєш цим іншим, але без втрати відчуття «начебто». Так, відчуваєш радість або біль іншого, як він їх відчуває, і сприймаєш їх причини, як він їх сприймає. Але обов'язково повинен залишатися відтінок «начебто»: начебто це я радію або засмучуюсь. Якщо цей відтінок зникає, то виникає стан ідентифікації» (1975, р.23). Про це ж розмірковує і М. Чехов. Художній образ існує самостійно, актор лише вслід за ним, творячи, пізнає і вчиться панувати над ним. Припасовуючи образ до себе, до своїх особистих почуттів, актори забувають, що їхні особисті почуття говорять їм лише про них самих і нічого не можуть сказати про роль. Тільки співчуття здатне проникнути в чужу душу і будувати «душу» сценічного образу.

«Співчуття, співрадість, співкохання» – так М. Чехов характеризує ставлення актора до свого образу (<http://drugie-berega.my1.ru/publ/theatre/27-1-0-15>).

Найвищу ступінь емпатії характеризує і висловлювання М. Щепкіна про те, що актор повинен не копіювати життя, а вникати «в душу ролі», влізати «в шкуру дійової особи ...» (1952, с.243-245, 251, 256.). Таке емпатійне спілкування актора зі створюваним в його уяві образом, який сприймається актором як жива людина, відрізняє великих артистів, справжніх майстрів сцени, незалежно від того, де вони служать – у музично-драматичному театрі чи на естраді. Спогади К. Шульженко ілюструють це твердження. Співачка розповідає про свою роботу над піснею «Три вальси», яка тривала понад два роки. Весь цей час Шульженко пильно спостерігала за людьми, відбирала найдрібніші деталі їхньої поведінки, які, як їй здавалося, були характерні для героїв пісні. Вона намагалася відшукати їхні прототипи в студентському середовищі, де не раз виступала, на зустрічах із творчою інтелігенцією або просто в гостях чи вдома. Співачка згадує, що шукала своїх героїв усюди: «в романах, на сцені, на екрані» (1985, с.21). Лише після того, як артистка відчула, що добре знає своїх героїв, може розповісти їх біографії, знає, як вони поведуться в тих чи інших життєвих ситуаціях, вона взялася за репетиції пісні. На глибоке переконання К. Шульженко, в кожній пісні виконавець розповідає про інших, як про себе. «І глядач вірить: все, що відбувається з героєм, відбулося з самим співаком, пережито ним, відчуте» (1985, с.39).

Емпатійний актор і стосовно партнерів. Він повинен бути відкритий і сприйнятливий навіть до ледве помітного імпульсу, що виходить від партнера. Емпатійне спілкування мимоволі виникає в умовах будь-якої гри: хлопчики у дворі, боксери на рингу, тенісисти на корті. Грі притаманні ризик і змагальність; вона вимагає пильної уваги до партнера. Якщо в дитячій або спортивній грі увага «вмикається» сама, то для актора це вольовий акт. Сценічне спілкування вимагає уваги до партнера, «зараження» об'єктом. Саме це слово вживає старий актор Шустов у книжці К. Станіславського «Робота актора над собою», пояснюючи акторам-учням, що таке спілкування: «Заражай, заражай об'єкт! «Влазь у його душу» і сам сильніше заразишся! А сам заразишся і інших сильніше заражатимеш. Тоді і мовлення твоє стане більш запальним» (http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text). Діалог для Шустова – це емоціне зарядження («зараження») його учасників.

Варто особливо відзначити, що емпатія немислима без тонко розвиненого емоційного слуху. Це твердження неодноразово доведено науковими експериментами. Водночас високий показник емоційного слуху може не означати високого рівня емпатії. Якщо емоційний слух властивий людині від природи, то емпатійність пов'язана з особистісними цінностями людини та контекстом її життєвих обставин.

Розвивати в акторів щирість, безпосередність, «дитяче» сприйняття, здатність до співчуття – про це мають дбати і професійні актори, і студенти акторських спеціальностей під керівництвом педагогів. Професійні актори і студенти мають розвивати в собі емпатійні здібності. Встановлено, що розвиткові емпатії сприяє розвиток емоційного слуху. Слід особливо наголосити, що високий рівень емпатії неможливий у людини з низьким

показником емоційного слуху. Лише актора, здатного до емпатійного спілкування, можна навчити присутності в діалозі, цілком і повністю бути «тут» і «зараз», не чекати своєї репліки, для якої вже заготовлені виразні інтонації, а вести з партнером азартну гру, в якій акторська природа розкривається в усій розмаїтості й непередбачуваності. Розвиток цих якостей пов'язаний із розвитком емоційного слуху й емпатії, – зазначає М. М. Бахтін (1986, с.80).

Методика викладання студентам акторських спеціальностей дисципліни «Сценічне мовлення» підпорядкована головній меті навчання – оволодінню навичками діалогічного мовлення, необхідною умовою якого є розвинений емоційний слух та емпатія. Практичний досвід педагогів дає підставу для твердження, що емоційний слух та емпатія мають на заняттях із сценічного мовлення активно розвивається, а розвиток емоційного слуху й емпатії стає невід'ємною частиною виховання слухової сприйнятливості та інтонаційної виразності мовлення актора.

Наукова новизна. Отже, дослідження вчених-психологів, практиків театрального мистецтва та педагогів свідчать про вагомість емоційного слуху й емпатії в людському і, зокрема, сценічному спілкуванні. У процесі дослідження виявлено безпосередній зв'язок між рівнем емоційного слуху й емпатії актора та його художньою потенцією до створення високохудожніх сценічних образів.

Висновки. Важливе значення у сприйнятті людини має слух – мовний та емоційний. У мистецтві актора обидва види виконують провідну роль – і в роботі акторської уяви в процесі створення художнього образу, і в діалогічному спілкуванні з партнерами на сцені та з глядачем. Для сучасного актора важливо розвивати в собі не лише мовний та емоційний слухи, а й емпатію – здатність до переживання і активного, і пасивного. Зазначено, що природа імпровізаційної творчості в мистецтві актора безпосередньо пов'язана з такими характеристиками, як емоційний слух та емпатія.

У запропонованому дослідженні емоційного слуху та емпатії у мистецтві актора залишилися поза увагою проблеми методики їх вдосконалення, що в майбутньому може стати предметом осмислення результатів окремого педагогічного науково-дослідного експерименту із залученням і викладачів та студентів акторських спеціальностей, і професійних акторів.

Список посилань

- Бахтин, М.М., 1986. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Беркова-Житомирська, Л.Г., 2010. Емоційний слух та його значення для майбутнього актора. *Вісник Запорізького національного університету*, [online] 1, с.57-61. Доступно: <<http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/Ped-1-2010/057-61.pdf>> [Дата звернення 1 листопада 2018].
- Кэррол, И.Э., 2008. *Эмоции человека*. Москва: Директ-Медиа.
- Леви, В.Л., 2013. *Искусство быть другим*. Москва: Озон.
- Морозов, В.П., 1991. Эмоциональный слух и методы его исследования. В: И.А. Даниленко и В.Н. Носуленко, ред. *Проблемы экологической психоакустики*. Москва: ИП РАН. с.240-246.

- Морозов, В.П., 1994. Художественный тип личности: новые критерии в системе комплексного подхода к разработке проблемы на модели музыкального искусства. В: В.П. Морозов и А.С. Соколов, ред. *Художественный тип человека. Комплексные исследования*. Москва. с.86-102.
- Пиз, А. и Пиз, Б., 2015. *Язык телодвижений*. Москва: Эксмо.
- Побірченко, Н.А. ред., 2007. Психологічний словник. Київ: Науковий світ. [online] Доступно: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5980/3/o_serhieienkova_il.pdf> [Дата звернення 01 листопада 2018].
- Роджерс, К., 1984. *Эмпатия*. В: В.К. Виллюнас и Ю.Б. Гиппенрейтер, ред. *Психология эмоций*. Москва: Наука.
- Станиславский, К.С., 2012. *Работа над собой в творческом процессе воплощения*. Дневник ученика. Азбука. [online] Доступно: <http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0050.shtml> [Дата обращения 01 ноября 2018].
- Фромм, Э., 1992. *Душа человека*. Москва: Республика.
- Чехов, М.А., 1986. Литературное наследие. В: *Об искусстве актёра*. Москва. Т.2.
- Чехов, М.А., 2012. *Творческая индивидуальность*. [online] Доступно: <<http://drugie-berega.myl.ru/publ/theatre/27-1-0-15>> [Дата обращения 01 ноября 2018].
- Шульженко, К., 1985. «Когда вы спросите меня...». Москва: Молодая гвардия.
- Щепкин, М.С., 1952. *Записки: Письма. Современники о М.С. Щепкине*. Москва: Искусство.
- Rogers, C.R., 1975. *Empathic: An unappreciated way of being*. The Counseling Psychologist, 5, pp.2-10. DOI: 10.1177/001100007500500202

References

- Bahtin, M.M., 1986. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskustvo
- Berkova-Zhytomyrska, L.H., 2010. Emotsiyni slukh ta yoho znachennia dlia maibutnoho aktora [Emotional rumor and its significance for the future actor]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*, [online] 1, p.57-61. Avialable at: <<http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/Ped-1-2010/057-61.pdf>> [Accessed 1 November 2018].
- Kerrol, I.E., 2008. *Emotsii cheloveka* [Emotions of a person]. Moscow: Direkt-Media.
- Levi, V.L., 2013. *Iskusstvo byit drugim* [The art of being different]. Moscow: Ozon.
- Morozov, V.P., 1991. Emotsionalnyy sluh i metody ego issledovaniya. [Emotional hearing and methods of his research]. In: I.A. Danilenko and V.N. Nosulenko, eds. *Problemyi ekologicheskoy psihoakustiki*. Moscow: IPRAN. p.240-246.
- Morozov, V.P., 1994. Hudozhestvennyy tip lichnosti: novyye kriterii v sisteme kompleksnogo podhoda k razrabotke problemy na modeli muzyikalnogo iskusstva [Artistic personality type: new criteria in the system of an integrated approach to developing a problem on the musical art model] In: V.P. Morozov and A.S. Sokolov, eds. *Hudozhestvennyy tip cheloveka. Kompleksnyie issledovaniya*. Moscow. p.86-102.
- Piz, A. and Piz, B., 2015. *Yazyik telodvizheniy* [Language of body movements]. Moscow: Eksmo.
- Pobirchenko, N.A. ed., 2007. *Psykholohichnyi slovnyk* [Psychological dictionary]. Kyiv: Naukovyi svet. [online] Available at: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5980/3/o_serhieienkova_il.pdf> [Accessed 01 November 2018].
- Rodzher, K., 1984. Empatiya [Empathy]. In: V.K. Vilyunas and Yu.B. Gippenreyter, eds., *Psihologiya emotsiy*. Moscow: Nauka.

Stanislavskiy, K.S., 2012. *Rabota nad soboy v tvorcheskoy protsesse voploscheniya. Dnevnik uchenika. Azbuka* [Work on yourself in the creative process of realization. Student's diary. ABC]. [online] Available at: <http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0050.shtml> [Accessed 01 November 2018].

Fromm, E., 1992. *Dusha cheloveka* [Soul of man]. Moscow:Respublika.

Chehov, M.A., 1986. Literaturnoe nasledie [Literary heritage]. In: *Ob iskusstve aktYora*. Moscow. Vol.2.

Chehov, M.A., 2012. *Tvorcheskaya individualnost* [Creative individuality]. [online] Available at: <<http://drugie-berega.my1.ru/publ/theatre/27-1-0-15>> [Accessed 01 November 2018].

Shulzhenko, K., 1985. «Kogda vyi sprosite menya...» [When you ask me]. Moscow: Molodaya gvardiya.

Schepkin, M.S., 1952. *Zapiski: Pisma. Sovremenniki o M.S. Schepkine* [Notes: Letters. Contemporaries about MS Shchepkine]. Moscow: Iskusstvo.

Rogers, C.R., 1975. *Empathic: An unappreciated way of being*. The Counseling Psychologist, 5, p.2-10. DOI: 10.1177/001100007500500202.

© Юдов М.О., 2018

© Юдова-Романова К.В., 2018

© Полюк Н.Т., 2018

Yudov Mykola,

*Honored Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

Iudova-Romanova Kateryna,

*PhD in Art Studies, Associate Professor,
Doctoral Student,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

Poliuk Nazar,

*Master, Musical Channel «Music Box UA»
of World Network Music Box Group,
Kyiv, Ukraine*

THE VALUE OF EMOTIONAL HEARING AND EMPATHY IN THE ACTOR'S ART

The purpose of the article is to analyse the emotional hearing role and empathy as components of the actor's work on a stage image in the improving modern theatrical pedagogical context. **Methodology of the research** is based on the main methodological principles: the objectivity principle, which allows the author to consider the emotional hearing role and empathy in the historical-art-pedagogical section in all their complexity, multidimensionality and contradiction, taking into account the totality of positive and negative aspects of their content; the scientific principle clarifies the causal relationships between scientifically verified knowledge that correspond to the current development level of the language science, emotional rumors and actor's empathy and their significance in performing arts; the development principles and interaction, relativity, integrity, practicality provide an opportunity for authors to consider these phenomena complex and trace trends. Taken together, this methodology provides an opportunity to reveal the outlined problem significance in terms of practical art studies through the prism of pedagogical aspects. **The scientific novelty.** Researches by both psychologists and practitioners of theatrical art and teachers show the importance of emotional hearing and empathy in the human process and, in particular, stage communication. In the research course, a direct relationship was found between the emotional hearing level and the empathy of the actor and his artistic potency to create highly artistic stage images. **Conclusions.** It would be legitimate to say that speech and emotional hearing play an important role in the human perception process. In the actor art, they play a leading role, both in the acting imagination work in the creating an artistic image process, and in dialogical communication with partners on the stage and with the audience. For a modern actor, it is important to develop not only speech and emotional rumors, but also empathy there is the ability to experience both active and passive. It is also worth noting that the nature of improvisational creativity in the actor art is directly related to such characteristics as emotional hearing and empathy.

Key words: emotional hearing; empathy; speech hearing; the actor art; acting imagination; stage speech.

Юдов Николай Александрович,
заслуженный работник культуры Украины,
доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Юдова-Романова Екатерина Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент, докторант,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Полюк Назар Тарасович,
магистр, Музыкальный телеканал «MusicBoxUA»
Всемирной сети Music Box Group,
Киев, Украина

ЗНАЧЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА И ЭМПАТИИ В ИСКУССТВЕ АКТЁРА

Цель исследования – проанализировать роль эмоционального слуха и эмпатии как составляющих работы актера над сценическим образом в контексте совершенствования современной театральной педагогики.

Методология исследования базируется на таких основных принципах: принципе объективности, благодаря которому авторам роль эмоционального слуха и эмпатии в искусстве актера рассматривается в историко-искусствоведческо-педагогическом разрезе во всей их сложности, многомерности и противоречивости, с учетом совокупности положительных и отрицательных сторон их содержания; принципе научности, с использованием которого выясняются причинно-следственные связи между научно проверенными знаниями, соответствующими современному уровню развития науки о речевом, эмоциональном слухах и эмпатии актера и их значении в исполнительском искусстве; принципы развития и взаимодействия, относительности, целостности, практичности предоставляют возможность авторам рассматривать данные феномены комплексно и проследить тенденционные процессы. Указанная методология позволяет раскрыть значимость данной проблематики с точки зрения практического искусствоведения сквозь призму педагогических аспектов. **Научная новизна.** Исследования ученых-психологов, практиков театрального искусства и педагогов свидетельствуют о весомости эмоционального слуха и эмпатии в человеческом и, в частности, сценическом общении. В процессе исследования выявлена непосредственная связь между уровнем эмоционального слуха и эмпатии актера и его художественной потенциальностью к созданию высокохудожественных сценических образов. **Выводы.** Утверждается, что важное значение в восприятии человека имеет слух – речевой и эмоциональный. В искусстве актера оба его виды выполняют ведущую роль – как в работе актерского воображения в процессе создания художественного образа, так и в диалогическом общении с партнерами на сцене и со зрителем. Для современного актера важно развивать в себе не только речевой и эмоциональный слух, но и эмпатию – способность к переживанию как активному, так и пассивному. Отмечено, что природа импровизационного творчества в искусстве актера непосредственно связана с такими характеристиками, как эмоциональный слух и эмпатия.

Ключевые слова: эмоциональный слух; эмпатия; речевой слух; искусство актера; актерское воображение; сценическая речь.

Наукове видання

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

Науковий збірник

Випуск 2

2018

*Відповідальний за випуск – Юдова-Романова Катерина
Літературний редактор – Гурбанська Антоніна
Бібліографічний редактор – Чернявська Алла
Редагування англомовних текстів – Діброва Валентина
Комп'ютерна верстка – Щербина Олена
Дизайн обкладинки – Єцкало Юлія*

Scientific publication

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

Scientific collection

Issue 2

2018

Responsible for the issue – Yudova-Romanova Kateryna

Literary editor – Hurbanska Antonina

Bibliographic editor – Cherniavska Alla

Editing English texts – Dibrova Valentyna

Computer layout – Shcherbyna Olena

Cover Design – Yetskalo Yuliia

Научное издание

**ВЕСТНИК
КИЕВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
СЕРИЯ: СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

Научный сборник

Выпуск 2

2018

*Ответственный за выпуск – Юдова-Романова Екатерина
Литературный редактор – Гурбанская Антонина
Библиографический редактор – Чернявская Алла
Редактирование англоязычных текстов – Диброва Валентина
Компьютерная верстка – Щербина Елена
Дизайн обложки – Ецкало Юлия*

Підписано до друку: 21.12.2018 р.
Формат 70x108 1/16
Ум. др. арк. 12,25. Обл. др. арк. 9,39.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 3568

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

Signed for print: 21.12.2018
Format 70x108 1/16
Conventionally printed sheets 12,25. Accounting Printed Sheets 9,39.
A copy of 300 copies
Order No. 3568

Publisher Kyiv National University of Culture and Arts
Certificate of enrollment a publishing house subject to the State Register of
Publishers, Manufacturers and Distributors of Publishing Product
Series DK No. 4776 dated 09.10.2014

Подписано в печать: 21.12.2018 г.
Формат 70x108 1/16
Усл. др. л. 12,25. Обл. др. л. 9,39.
Тираж 300 экземпляров
Заказ № 3568

Издатель Киевский национальный университет культуры и искусств
Свидетельство о внесении субъекта издательского дела в Государственный
реестр издателей, изготовителей и распространителей издательской продукции
серия ДК № 4776 от 09.10.2014