

ISSN 2519-4496

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти**

*Театр:
історія, теорія, практика*

Збірник наукових статей
Випуск 51

Харків
2018

ISSN 2519-4496

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
имени И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

**Проблемы взаимодействия искусства,
педагогики
и теории и практики образования**

*Театр:
история, теория, практика*

Сборник научных статей
Выпуск 51

Харьков
2018

ISSN 2519-4496

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
named after I. P. KOTLYAREVSKY

**Problems of Interaction
of Art, Pedagogy,
Theory and Practice of Education**

*Theater:
History, Theory, Practice*

Collection of research papers
Issue 51

Kharkiv
2018

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 5 від 27 грудня 2018 р.)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ),
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»
[http://www.nbuv.gov.ua, http://www.irbis-nbuv.gov.ua]

Редакційна колегія:

- Україна** – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського: **Веркіна Т. Б.** – народна артистка України, канд. мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (*голова*); **Гребенюк Н. Є.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Драч І. С.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Очеретовська Н. Л.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Шановалова Л. В.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ):* **Черкашина М. Р.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка:* **Княнівська Л. О.** – д-р мистецтвознавства, професор.
- Польща (Polska)** – *Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy:* **Bednarek Wieslaw** – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski [Беднарек В'єслав – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри, Бидгощ]; *Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu [Музична академія імені І.-Я. Падеревського (Познань)]:* **Jeremus-Lewandowska Anna** – prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski [Йеремус-Левандовська Анна – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри]; *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa [Театральна академія імені А. Зельверовича (Варшава)]:* **Waszkiel Marek** – dr. hab., prof. [д-р хабілітований, професор].
- Німеччина (Deutschland)** – *Institute für musikwissenschaft, Leipzig [Інститут музикознавства, Лейпциг]:* **Loos Helmut** – dr., prof. [Лоос Хельмут – д-р, професор].
- Сербія (Serbia)** – *University of Arts Belgrade [Белградський університет мистецтв]:* **Petrovic Milena** – associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music [асоційований професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики].

Упорядник: Я. В. Партола

Редактори: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Театр: історія, теорія, практика** : зб. наук. ст. Вип. 51 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; упоряд. Я. В. Партола, ред. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. — Харків : ХНУМ, 2018. — 296 с.

Пам'ятні дати зазвичай стають поштовхом до роздумів, висновків та визначення орієнтирів. Саме такою датою стало 110-річчя від дня народження А. В. Плетньова – відомого харківського театрознавця-вченого, театрального критика і педагога – для його наступників. Хвиля саморефлексії «з приводу» та «за асоціаціями» захопила не тільки харків'ян-науковців, теоретиків театру, чий розвідки створили певний культурно-історичний контекст діяльності ювіляра, сягаючи у театральне минуле і сьогодення професії театрального критика (1 розділ збірника), але й широкое коло практиків театральної справи, від лялькарів (презентований досвід навіть польських аніматорів) до хореографів, що висувують питання сучасних методів акторського тренінгу в сценічному перевтіленні згідно до «пропонованих обставин» (2 розділ).

Видання адресоване, насамперед, професійному театральному читачеві: театрознавцям-науковцям і театральним критикам, практикам сцени і театральним педагогам, студентам і аспірантам відповідних спеціальностей; може бути цікавим представникам суміжних мистецьких професій і любителям театру.

ББК 85.31

ISSN 2519-4496

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2018



ЗМІСТ
СОДЕРЖАНИЕ ■ TABLE OF CONTENTS

□ **Зміст ■ Содержание ■ Table of contents** 5

Розділ 1. ■ Раздел 1. ■ Section 1.

Пам'ять, історія, будні.

Театрознавці Харкова – до 110-річчя від дня народження

А. В. Плетньова

Память, история, будни. Театроведы Харькова – к 110-летию

со дня рождения А. В. Плетнёва ■ Memory, history, weekdays.

Kharkiv teatrologists – to A. V. Pletniov's 110th anniversary

□ **Ботунова Г. Я. Організаційно-педагогічна, науково-дослідницька і театральна діяльність А. В. Плетньова з відстані часу ■ Ботунова Г. Я. Организационно-педагогическая, научно-исследовательская и театральна-критическая деятельность А. В. Плетнева сквозь призму времени ■ Botunova Halina. Organizational-pedagogical, scientific-research and theatrical-critical activity of A. V. Pletniov through the prism of time** 9

□ **Партола Я. В. Проблеми викладання театральної критики в перші роки діяльності Харківського театального інституту ■ Партола Я. В. Проблемы преподавания театальной критики первых лет существования Харьковского театального института ■ Partola Yana. Problems of Teaching Theater Criticism in the First Years of the Kharkiv Theater Institute** 41

□ **Щукина Ю. П. Особливості театральної критики Володимира Морського (1920–1940 рр.) ■ Щукина Ю. П. Особенности театальной критики Владимира Морского (1920–1940 гг.) ■ Shchukina Yulia. Features of Volodymyr Morskoy's theatre criticism (1920–1940 years)** 70

□ **Дорофеева О. Ю. Діяльність Харківського театру імені Т. Г. Шевченка у висвітленні театральної критики (друга**



- половина 1930-х – 1940-ві рр.) ■ Дорофеева О. Ю. Деятельность Харьковского театра им. Т. Г. Шевченко в освещении театральной критики (вторая половина 1930-х –1940-е гг.) ■ Dorofieieva Olga. Activity of the T. Shevchenko Kharkov Theater in the coverage of theatrical criticism (the second half of the 1930s –1940s) 84**
- **Калениченко О. Н. Драматургия Ф. Кроммелинка и её интерпретация Всеволодом Мейерхольдом и Лесем Курбасом ■ Калениченко О. М. Драматургія Фернана Кроммелінка та її інтерпретація Всеволодом Мейерхольдом і Лесем Курбасом ■ Kalenichenko Olga. Fernand Crommelynck's dramaturgy and its interpretation by Vsevolod Meyerhold and Les Kurbas 102**
- **Анничев А. Е. Взаимодействие театральной журналистики и театральной критики в современных средствах массовой информации ■ Аннічев О. Є. Взаємодія театральної журналістики і театральної критики в сучасних засобах масової інформації ■ Annichev Oleksandr. The interaction of theatrical journalism and theatrical criticism in the modern media 115**
- **Лыбо О. Л. Особенности развития театрального искусства в Харькове 40–60 гг. XIX ст. (на основе материалов Государственного архива Харьковской области) ■ Лыбо Е. Л. Особенности развития театрального искусства в Харькове 40–60 гг. XIX ст. (на основе материалов Государственного архива Харьковской области) ■ Lybo Olena. Characteristics of Kharkiv theatre development in 1840–1860's (on the materials of State Archive of the Kharkiv Region) 126**
- **Полякова Ю. Ю. Исследования театральной культуры Харькова в XIX – первой половине XX вв.: проблемы историографии ■ Полякова Ю. Ю. Дослідження театральної культури Харкова в XIX – першій половині XX ст.: проблеми історіографії ■ Poliakova Yuliana. Researches of Kharkiv's Theater Culture of the 19th and the first half of the 20th cc.: Problems of Historiography 142**

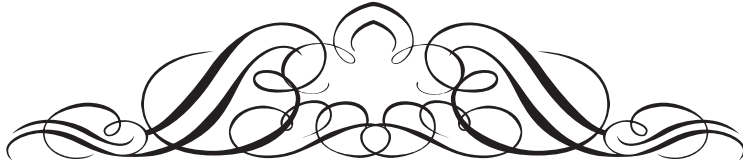
**Розділ 2. ■ Раздел 2. ■ Section 2.****Театральна педагогіка і практика****Театральная педагогика и практика ■ Theatrical pedagogy and practice**

- Вашкель Галина. **Театр ляльок у Польщі** ■ Waszkiel Halina.
The Puppet Theatre in Poland ■ Вашкель Галина. Театр кукол в Польше 164
- Waszkiel Marek. **The Director in Puppet Theatre** ■ Вашкель Марек.
Режисер в театрі ляльок ■ Вашкель Марек. Режиссёр в театре кукол 180
- Фесенко С. Я. **Особливості виховання актора-лялькаря**
■ Фесенко С. Я. Особенности воспитания актёра-кукольника ■ Fesenko Svitlana.
Features of the education of the actor-puppeteer 192
- Евсюков Ю. С. **Характерные особенности воспитания современного актёра** ■ Євсюков Ю. С. Характерні особливості виховання сучасного актора ■ Yevsyukov Yuri. Characteristic features of the upbringing of modern actor 209
- Вирченко А. Н. **Этюд в обучении первокурсников актёрскому мастерству** ■ Вірченко О. М. Етюд у навчанні першокурсників акторській майстерності ■ Virchenko Olexandr. Etude in teaching of the first-year students the acting prowess 222
- Сгібнева С. С. **Роль особистісно-орієнтованого підходу в вокальній творчості драматичного актора** ■ Сгібнева С. С. Роль личностно-ориентированного подхода в вокальном творчестве драматического актёра ■ Sgibnieva Snezhana. The role of the person-centered approach in the vocal art of a dramatic actor 241
- Бортник К. В. **Специфіка викладання дисципліни «Танець» студентам спеціалізації «Режисура драматичного театру»**
■ Бортник Е. В. Специфика преподавания дисциплины «Танец» студентам специализации «Режиссура драматического театра» ■ Bortnyk Kateryna.



Characteristic aspects of teaching the discipline “Dance” to the students of the specialization “Directing of the Drama Theatre”	258
□ Полянська І. М. Специфіка і функції танцю як складової синкретичної «мусичної» творчості стародавнього світу	
■ Полянская И. Н. Специфика и функции танца как составляющей синкретического «мусического» творчества древнего мира ■ Polianska Iryna. Specificity and functions of a dance as a component of syncretic “mousikē” art of the Ancient world	274
Про авторів	288
Об авторах	290
About authors	292

Розділ 1.



Пам'ять, історія, будні. Театрознавці Харкова – до 110-річчя від дня народження А. В. Плетньова

УДК 792.072.3 : [37.091.321+001.89] А. В. Плетньов

ORCID 0000-0002-5251-5626

DOI 10.34064/khnum1-5101

Ботунова Г. Я.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Організаційно-педагогічна, науково-дослідницька і театральнo-критична діяльність А. В. Плетньова з відстані часу

АНОТАЦІЯ

Ботунова Г. Я. Організаційно-педагогічна, науково-дослідницька і театральнo-критична діяльність А. В. Плетньова з відстані часу.

У статті розглянуто основні аспекти діяльності відомого харківського театрознавця А. В. Плетньова, який стояв біля витоків театрознавчої освіти в Харкові, майже тридцять років очолюючи спеціалізовану театрознавчу кафедру театрального вишу міста. Однак значення його діяльності значно ширше. З особистістю А. В. Плетньова пов'язане як становлення Харківського державного театрального інституту і (від 1963 р.) театрального факультету Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, так і театральної культури міста в цілому. Проте до цього часу його організаційно-педа-



гогічна, науково-дослідна і театральньо-критична діяльність належно не досліджені та об'єктивно не висвітлені.

В статті наведено маловідомі біографічні дані з життя театрознавця, охарактеризовано творче середовище, у якому відбувалося його професійне формування. Підкреслюється, що А. Плетньов, як один з керівників Харківського театральнього інституту й очільник театрознавчої кафедри, суттєво вплинув на становлення і вдосконалення методології підготовки фахівців та підвищення її рівня. Під його орудою кафедра виховала більше 50 професійних театрознавців, серед них – такі знані, як В. Айзенштадт, А. Горбенко, Б. Поюровський, В. Дубровський, Л. Попова. Як один із найбільш професійних критиків, А. Плетньов брав активну участь у висвітленні театральнього процесу в Харкові, у громадсько-мистецькому житті міста. Відкриваються й суперечливі моменти життя і науково-критичної діяльності А. Плетньова, професійне формування і творчість якого припали на складні 1930–1970 рр. і були обумовлені як вимогами тоталітарної системи, так і, певною мірою, його внутрішніми переконаннями.

Ключові слова: А. В. Плетньов, театрознавство, театрознавча освіта, педагогічна, науково-дослідницька, театральньо-критична діяльність, Харківський театральний інститут.

АННОТАЦІЯ

Ботунова Г. Я. Организационно-педагогическая, научно-исследовательская и театральньо-критическая деятельность А. В. Плетнёва сквозь призму времени.

В статье рассмотрены основные аспекты деятельности известного харьковского учёного-театроведа А. В. Плетнёва, стоявшего у истоков театроведческого образования в Харькове, почти тридцать лет возглавляя специализированную театроведческую кафедру театральнього вуза города. Однако значение его деятельности гораздо шире. С личностью А. В. Плетнёва связано как становление Харьковского государственного театральнього института и (с 1963 г.) театральнього факультета Харьковского института искусств имени И. П. Котляревского, так и театральньої культуры города в целом. Тем не менее, до настоящего времени его организационно-педагогическая, научно-исследовательская и театральньо-критическая деятельность надлежащим образом не исследованы.



В статье представлены малоизвестные биографические сведения из жизни театроведа, дана характеристика творческой среды, в которой происходило его профессиональное формирование. Подчёркнуто, что А. Плетнёв, как один из руководителей Харьковского театрального института и глава театроведческой кафедры, существенно повлиял на становление и совершенствование методологии подготовки специалистов и повышение её уровня. Под его руководством кафедра воспитала более 50 профессиональных театроведов, среди них – такие известные, как В. Айзенштадт, А. Горбенко, Б. Поюровский, В. Дубровский, Л. Попова. Как один из наиболее профессиональных критиков, А. Плетнёв принимал активное участие в освещении театрального процесса в Харькове, в общественно-художественной жизни города. Вскрываются и противоречивые моменты жизни и научно-критической деятельности А. Плетнёва, чьё профессиональное формирование и творчество пришлось на сложные 1930–1970 годы и были обусловлены как требованиями тоталитарной системы, так и, в определённом смысле, его внутренними убеждениями.

Ключевые слова: А. В. Плетнёв, театроведение, театроведческое образование, педагогическая, научно-исследовательская, театрально-критическая деятельность, Харьковский театральный институт.

ABSTRACT

Botunova, H. Ya. Organizational-pedagogical, scientific-research and theatrical-critical activity of A. V. Pletniov through the prism of time.

The article deals with the main aspects of organizational-pedagogical, scientific-research and theatrical-critical activity of the candidate of art studies A. V. Pletniov. Little-known biographical data on the life of the theater scientist and the creative environment, in which his professional formation took place, are presented. It is noted that A. V. Pletniov was one of the first graduates of the State Institute of Theatrical Arts named after A. V. Lunacharsky (now – RUTM). He studied there in 1934–1938, surrounded by highly-qualified students, many of whom subsequently became the pride of Russian theater studies.

A. V. Pletniov entered the history of the theatrical culture of Kharkiv as a talented scientist-researcher, a well-known theater critic and teacher. He stood at the origins of theater studies in Kharkiv and for almost 30 years he headed the department of the History of the Theater (now – the Department of Theater Studies) of



the higher theater educational institution in the city. However, the value of his activity is much wider. The formation of the Kharkiv State Theater Institute is closely linked with the personality of A. V. Pletniov, since 1963 he was also connected with the theater department of the Kharkiv Institute of Arts named after I. P. Kotliarevsky, and in general – with the theatrical culture of our city. However, until this time his organizational-pedagogical, scientific-research, and theatrical-critical heritage has not been properly investigated and objectively not covered.

The purpose of the research is to analyze the organizational, pedagogical, scientific, research and theatrical-critical activity of A. V. Pletniov, writing it into the socio-political and artistic context of time and, at the same time, into the history of theater studies of Ukraine.

A. V. Pletniov started his pedagogical activity in 1938 at the Kharkiv Theater School as a teacher of the history of the theater and the head of the educational department. With the beginning of the war, the school, which merged with the Kyiv State Theater Institute, was evacuated to the city Saratov, where A. Pletniov as a teacher worked until January 1942. From this time until the end of the war he was on the front in the field force. In 1945 he returned to the newly founded Kharkiv State Theater Institute and was immediately appointed Deputy Director of Educational and Scientific Work and a senior lecturer at the Department of History of the Theater. Together with the director of the institute Z. Smoktiy, A. Pletniov was making considerable efforts to organize the educational process in the time of economic trouble, lack of staff with the corresponding education, and provided basic conditions of work and education in the newly created higher education. Existing and new departments were supplemented and opened, the prominent artists from Kharkiv theaters and leading scientists from other universities were invited to work. Among them: D. Antonovych, O. Serdiuk, M. Krushelnytsky, O. Kramov, L. Dubovyk, V. Chystiakova and others.

The peculiarity of the organization of research and methodological work was its focus on providing educational process. Several comprehensive topics on the methodology of actor education, stage language teaching, encyclopedic dictionary of theatrical terms, and a study on the history of theater development in Kharkiv were planned. It was at that time that several dissertations were planned, including A. Pletniov's "Kharkiv Theater of the Second Quarter of the 19th Century", which he successfully presented in 1952 in his alma mater – State Institute of Theater Art after A. V. Lunacharsky, and he was awarded a degree Doctor of Arts. In 1960, the



completed dissertation study was published in the form of a monograph titled “At the Origins of the Kharkiv Theater”, which until now has not lost its relevance and is actively used in the educational process.

In 1947, while being the Deputy Director of the Institute, A. Pletniov also headed the Department of Theater History. It was with him as the head of the department, the actual renewal of the department as a theatrical research center and methodological center began, it largely determined the main directions of its activities for the future. Under the direction of A. V. Pletniov, the department trained a lot of talented theatrical scholars who successfully worked and work as teachers of higher educational institutions, heads of literary units of creative groups, heads of leading theaters, heads of cultural management, members of mass media staff, well-known theatrical critics. A. Pletniov headed the department for almost 30 years – until 1976 (with a brief break in 1961–1962), giving a significant impetus to the development of theater studies in Kharkiv, in particular, theatrical criticism. He himself was actively involved in the illumination of the theatrical process in Kharkiv, leaving after himself dozens of highly professional reviews, articles, notes, sometimes controversial, bearing the imprint of time. The article emphasizes that A. Pletniov was one of the most skilled and highly educated teachers. He taught a whole range of theater studies disciplines: the history of Russian theater, the history of foreign theater, the theory of drama, theatrical criticism.

Until the last years of his life, A. Pletniov conducted active scientific research, methodological, theatrical-critical and public activity. In 1968–1972, he was the Vice-Rector of the Kharkiv State Institute of Arts named after I. P. Kotliarevsky for the scientific work and theatrical department. In 1975, he finished a doctoral dissertation “From the History of the Establishment of the Soviet Theater in Ukraine”, in which he for the first time thoroughly recreated the extremely complex and multifaceted theatric life of Kharkov in the October decade (1917–1927) in the socio-cultural context, but he did not have time to defend this study. Nowadays this scientific work is striking by its multidimensional and enormous amount of material.

Conclusions. As a result of the research was established that with A. Pletniov personality as a well-known teacher, a scientist and theater critic, one of the leaders of the Kharkiv Theater Institute (1945–1953), later the Kharkiv Institute of Arts named after I. P. Kotliarevsky, more than thirty years of theater education in Kharkiv were connected. Particularly remarkable the role of A. Pletniov was



in the development of theater studies and theater education in such a significant theatrical center as Kharkiv, where he nearly thirty years was heading the specialized department of the history of theater (now the department of theater studies). It was under his leadership that a methodology for preparing theatrical scholars of a broad profile was formed, based on a high level of general culture and education of future specialists, on the possession of a wide spectrum of theatrical research tools.

Despite some contradictions inherent in A. Pletniov's scientific and theatrical-critical activity and reflected in his heritage, that was typical for most scholars of the humanitarian sphere of the 1930–1970s, he remains one of the decisive figures in the development of theater education and theater researches in Kharkiv.

All the above motivates for a further, more profound study of the scientific-pedagogical and theatrical-critical activity of A. Pletniov and, more broadly, the development of theater studies in Kharkiv.

Key words: A. V. Pletniov, theater studies, theater education, pedagogical, scientific research, theatrical-critical activity, Kharkiv theatrical institute.



Постановка проблеми. Серед нагальних проблем українського театрознавства чи не найважливішою є необхідність створення історії самої науки про театр. На цьому шляху вже зроблено чимало. Насамперед, виділимо узагальнюючі праці: енциклопедичну статтю Р. Пилипчука «Театрознавство» [28], статтю Ю. Костюка «Український театр» у колективній монографії «История театроведения народов СССР. 1917–1941» [19], вступну редакційну статтю до 237 тому «Записок Наукового товариства імені Шевченка» [7], статтю О. Красильникової «Деякі аспекти дослідження українського театрознавства і театральної критики (від витоків до рубежу XIX–XX століть)» [20], а також низку окремих статей з характеристикою науково-критичної діяльності найвидатніших українських театрознавців: І. Франка, Д. Антоновича, О. Кисіля, П. Руліна, Я. Мамонтова, Г. Лужницького та ін. Особливо важливою в цьому сенсі видається праця доктора мистецтвознавства, професора О. Клековкіна «Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті» [15], у якій вперше в українсько-



му театрознавстві зроблено спробу, як зазначає сам автор, «систематизованого викладу історії науки про театр та її методи, про внесок окремих наукових шкіл і постатей» [15: 6]. Однак і ця надважлива праця, обмежена викладом наукових біографій українських театрознавців в основному кінця XIX – початку XX ст. (виняток становить постать Р. Пилипчука), не вичерпує проблеми. За межами сучасних досліджень залишається діяльність ряду науковців, які працювали у складні 1940–1970 рр. і роботи яких, відповідно до тодішньої політичної доктрини, у більшості своїй були позначені певною тенденційністю та заідеологізованістю. До складних, суперечливих постатей належить і відомий харківський театрознавець А. Плетньов.

А. В. Плетньов увійшов в історію театральної культури Харкова як талановитий науковець-дослідник, знаний театральний критик і педагог. Він стояв біля витоків театрознавчої освіти в Харкові і протягом майже 30 років очолював кафедру історії театру (нині – кафедра театрознавства) театрального вишу міста. Однак значення його діяльності значно ширше. З особистістю А. В. Плетньова тісно пов'язане становлення Харківського державного театального інституту, з 1963 р. – театального факультету Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, і, в цілому – театальної культури нашого міста. Проте до цього часу його організаційно-педагогічна, науково-дослідна і театально-критична спадщина належно не досліджені та об'єктивно не висвітлені. Його ім'я не згадується в академічних виданнях («Український драматичний театр: Нариси історії в двох томах. Т. 1. Дожовтневий період» [42], у тритомній «Історії українського театру» [13]), жодному енциклопедичному виданні; немає про нього й окремих статей. Винятками є лише згадки про його діяльність у статтях Г. Ботунової – А. Горбенка [4], Н. Логвинової [22], [23], Г. Ботунової [3], [5]; енциклопедична довідка Я. Партоли [26] та рецензія О. Б. Скибневського на книжку А. Плетньова «У истоков Харьковского театра» – «Интересная книга» [41].

Мета дослідження – проаналізувати організаційно-педагогічну, науково-дослідницьку і театально-критичну діяльність А. В. Плетньова, вписавши її в суспільно-політичний і мистецький контекст часу та, водночас, в історію театрознавства України.



Виклад основного матеріалу. У лютому 2018 р. виповнилося 110 років від дня народження А. В. Плетньова – відомого театрознавця, кандидата мистецтвознавства, професора. Цей рік також магічним чином пов’язаний з рядом інших важливих подій у житті науковця – минуло 80 років з часу закінчення ним Державного інституту театрального мистецтва імені А. В. Луначарського, більш відомого як ГІТІС (нині – РУТМ), та від початку його педагогічної діяльності у Харківському театральному училищі, і (у квітні) – 40 років з дня його смерті. Зважаючи на вкрай обмежену інформацію про А. В. Плетньова, наведемо деякі маловідомі біографічні дані театрознавця та стисло охарактеризуємо період його професійного становлення.

Аркадій Васильович Плетньов народився 1 лютого 1908 р. в м. Короча Курської губернії (нині – Белгородська), у родині фельдшера. До 1925 р., тобто до закінчення семилітньої школи, перебував, як він пише у своїй автобіографії, на утриманні батьків [1]. 1925 р. приїхав, очевидно, до Москви, оскільки у 1925–1929 рр. був керівником художньої самодіяльності фабрично-заводських клубів у районах Московської області. Декілька років А. Плетньов працював рахівником на різних підприємствах Москви, як сам пояснює, щоб накопичити якусь матеріальну базу для навчання, оскільки батьки не мали змоги фінансово його підтримувати [1].

1930 р. А. Плетньов вступає на вечірнє відділення Московського геологорозвідувального інституту й від 1932 р. уже працює завідувачем редакції журналу «Проблеми радянської геології», що свідчить про його неабиякі журналістські здібності. Однак 1934 р. різко змінює вектор свого життя і вступає на денну форму навчання театрознавчого факультету Московського державного інституту театрального мистецтва імені А. В. Луначарського, куди його вабила «давня любов до театрального мистецтва» [1].

Для А. Плетньова розпочинається новий, дуже цікавий і змістовний етап життя. Втім, майбутній науковець не залишив нам ні спогадів, ні розлогих біографій, звідки можна було б дізнатися про роки його навчання у виші, про однокурсників і педагогів. Однак якщо взяти до уваги, що театрознавчий факультет ДІТМ імені А. В. Луна-



чарського відкрився 1931 р., то стане зрозуміло, що А. Плетньов був одним із перших його випускників.

Нам не вдалося документально встановити прізвища однокурсників, співучнів А. Плетньова, проте відомо, що в 1930 роки тут навчалися знамениті в майбутньому театрознавці Б. Алперс, Б. Асєєв, Г. Гоян, Є. Холодов, Ю. Дмитрієв і багато інших; режисери Г. Товстоногов, А. Гончаров, Б. Покровський – імена, що говорять самі за себе. Серед викладачів, що працювали в цей період на театрознавчому факультеті – О. Дживелегов, С. Дурилін, А. Ефрос, М. Тарабукін, дещо пізніше – його перші випускники Б. Алперс і Б. Асєєв. Якщо до цього додати відомих викладачів інших кафедр – режисури, акторської майстерності – В. Сахновського, О. Попова, О. Дикого, Ю. Завадського, Л. Леонідова, М. Горчакова, А. Лобанова, М. Тарханова, М. Астангова, С. Бірман, то стане зрозуміло, в оточенні яких високоталановитих творчих людей формувався театрознавчий талант А. Плетньова, вироблялися високі критерії його оцінок того чи іншого мистецького явища. Становленню молодого театрознавця, звісно, сприяло й тогочасне бурхливе театральне-мистецьке життя столиці, особливо перегляд вистав і репетицій у таких різних за своєю естетикою театрах, як МХАТ, Театр імені Вс. Мейерхольда, Камерний театр, Театр Революції, Театр імені Є. Вахтангова та інші, творчі зустрічі й диспути за участю їх керівників і провідних критиків Москви. Досить точно головний принцип московської театрознавчої школи, яка в 1930 роки ще тільки формувалася, визначила випускниця ДІТМ імені А. В. Луначарського початку 1940-х, відомий театрознавець Т. Бачеліс. Вона підкреслює, що при всій відмінності яскравих індивідуальностей тогочасної професури їх об'єднувало «нечто, что можно было назвать “московской школой”. Сутью её было приобщение к культуре, а не преподавание как таковое, в школьном, дрессирующем смысле этого слова [курсив Г. Б.]» [2: 284].

На наш погляд, А. Плетньов протягом усього життя також дотримувався цього основоположного принципу. Сам був високоосвіченою людиною, що дозволило йому згодом викладати цілий спектр дисциплін з історії і теорії театру: історію російського, західноєвропейського театру, теорію драми, театральну критику. Отже, родом



з невеличкого містечка, А. Плетньов, однак, не загубився в столиці у середовищі своїх талановитих співучнів, серед яких було багато москвичів. Він добре вчився і 1938 р. закінчив з відзнакою повний курс театрознавчого факультету ДІТМ імені А. В. Луначарського за спеціальністю «Історія і теорія театру».

У Харківському театральному училищі, куди він приїхав за розподілом Всесоюзного Комітету у справах мистецтв, молодий спеціаліст, *на той час чи не єдиний дипломований театрознавець у Харкові*, відразу привернув увагу керівництва закладу. Його призначають не тільки викладачем історії театру, але й завідувачем навчальної частини, помічником директора, на якому лежить відповідальність за організацію всього навчального процесу. Очевидно, керівництво училища розраховувало на те, що випускник найшанованішого на той час вищого навчального театального закладу країни на цій відповідальній посаді використає певною мірою набутий там досвід.

Підкреслимо, що Харківське театральне училище також виникло не на порожньому місці. Воно успадкувало досвід, методики і, значною мірою, педагогічний склад розформованих 1934 р. Музично-драматичного інституту та Музично-театрального технікуму. В училищі працювали переважно березильці: Л. Дубовик, К. Діхтяренко, Р. Черкашин, В. Скляренко, Б. Дробинський, І. Мар'яненко, М. Крушельницький, Д. Власюк, Т. Ольховський, які перенесли сюди і березильські традиції. Дещо пізніше до них приєдналися О. Глаголін-Гусев, І. Юхименко та інші. Директором театального училища спочатку був вірний учень і сподвижник Л. Курбаса М. Верхацький, а згодом – М. Новіков. Серед найбільш відомих випускників училища – народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР Є. Бондаренко, народна артистка Росії Т. Карпова, заслужені артисти України Н. Герасимова, І. Костюченко, Д. Пономаренко, відомий режисер і педагог П. Резніков. Отже, молодий випускник ДІТМ А. Плетньов потрапив у середовище надзвичайно талановитих людей з дещо іншою школою і світоглядом, у яких було чому повчитися.

Та життя, як завжди, внесло свої корективи: 1941 р., з початком війни, театральне училище припиняє своє існування, злившись з евакуйованим до Харкова Київським державним театральним інститу-

том. У жовтні 1941 р. об'єднаний навчальний заклад було евакуйовано до м. Саратова. І саме А. Плетньов став чи не єдиним представником педагогічного складу колишнього Харківського театрального училища (відомості про інших не вдалося знайти), якому було доручено «за завданням Уряду» евакуацію інституту до Саратова [1]. А далі, як згадує сам Аркадій Васильович, від січня 1942 р. і «до останнього дня війни» він перебував на фронті в діючій армії, був тяжко поранений, нагороджений бойовими медалями та орденом «Красной звезды». Демобілізувавшись у званні капітана, А. Плетньов у жовтні 1945-го повертається до щойно заснованого Харківського державного театрального інституту, і його відразу призначають заступником директора з навчальної і наукової роботи та старшим викладачем кафедри історії театру.

Повоєнні 1945–1953 рр., на які припадає становлення новоствореного вишу, чи не найважчі в його історії. На плечі А. Плетньова, як заступника директора, лягає величезна відповідальність за організацію науково-методичного та кадрового забезпечення навчального процесу, його матеріальної бази. Зважаючи на економічну скруту, відсутність елементарних умов для праці та навчання, а також на ідеологічний тиск, що посилювався у другій половині 1940 років, це було нелегке завдання. Давалися взнаки і брак власного досвіду, часом різні погляди на методологію критичної і науково-педагогічної діяльності... Та попри все, за короткий час А. Плетньову разом з директором З. Смоктьєм (від грудня 1946 до вересня 1948 р. А. Плетньов сам очолював ВНЗ) удалося доукомплектувати існуючі кафедри й відкрити нові, створити, як свідчить Т. Ольховський, «колектив видатних викладачів» [25: 64], серед яких були такі високоталановиті митці, як І. Мар'яненко, Д. Антонович, О. Сердюк, М. Крушельницький, Є. Бондаренко, О. Крамов, Л. Дубовик, В. Чистякова, Р. Черкашин. За відсутності кадрів з театрознавчою освітою до роботи на кафедрі історії театру були залучені провідні викладачі з інших вузів, в основному, з Харківського державного університету (нині – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна): кандидати філологічних наук, доценти О. Розенберг (зав. кафедри історії театру і літератури в 1945–1947 рр.), М. Самарін, І. Каганов, М. Зубарев, С. Браславський та ін.



Поступова стабілізація життя новоствореного творчого вишу відбувалася на тлі нового витка тиску тоталітарної системи. Саме у 1946–1949 рр. одна за одною виходять постанови ЦК ВКП(б), ЦК ВКП(б)У з ідеологічних питань, якими розпочинається безпрецедентний наступ на творчу та наукову інтелігенцію. По всій країні влада організовує всілякі кампанії боротьби з проявами формалізму, космополітизму, низькопоклонства перед Заходом тощо. В Україні боротьба з проявами різних «-ізмів» проходила з особливим розмахом і додаванням ще одного, чи не найстрашнішого, звинувачення – в «рецидивах буржуазного націоналізму». Не обійшло це випробування і Харківський театральний інститут. Незважаючи на обговорення в колективі всіх найважливіших постанов партії, винесення резолюцій з їх виконання, у грудні 1946 р. виходить стаття відомих філологів і театральних критиків Л. Жаданова (Л. Лівшиця) та Б. Мілявського з красномовною назвою «Про недоліки ідеологічної роботи у Харківському театральному інституті» [12], у якій у не виправдано різкій формі нищівній критиці піддається по суті вся навчально-наукова робота, рівень і методика викладання ряду предметів, в основному теоретичних: театральної критики, історії української літератури, історії українського театру та ін. Навіть у першому номері студентського рукописного журналу «Наше мистецтво» були знайдені не більше не менше, як «націоналістичні помилки» та «буржуазно-націоналістична концепція». Складається враження, що стаття була кимось замовлена або «підказана», і вістря її було спрямовано, насамперед, проти А. Плетньова, який, як заступник директора, в першу чергу відповідав за цю ділянку роботи. Слід визнати, що деякі критичні зауваження були слухними, але ж якби вони не були подані крізь призму такої запрограмованої ідеологічної непримиренності! Чого варті вимоги до партійної організації більш активно впливати на стан і якість навчального процесу, втручатися безпосередньо в роботу кафедр, керівництва інституту, розгорнути критику і самокритику. Насправді все було якраз навпаки. Багатолітній декан факультету Т. Ольховський, згадуючи ці роки, писав: «В інституті, як і скрізь у марксистській науці, процвітав талмудизм <...>. Кафедра марксизму-ленінізму іноді грубо втручалася навіть у деякі деталі навчального процесу

з майстерності актора» [25: 66–67]. Уточнимо, що саме завідувач цієї кафедри М. Добрускін і був секретарем партійної організації інституту. «Неблагополучний стан ідеологічної роботи в Харківському державному театральному інституті повинен невідкладно привернути увагу Кагановичського райкому і відділу пропаганди й агітації Харківського міського КП(б)У» [12], – закликають автори статті, розуміючи, напевно, якими, зважаючи на той час, могли бути наслідки такої постановки питання.

Урешті-решт, внаслідок боротьби з різними «ізмами», «проробок» і «перевиховань», які тривали протягом 1946–1949 рр., молодий вуз втратив декількох високопрофесійних викладачів: О. Розенберга, В. Морського, С. Ходкевича, А. Старця, М. Самаріна – всі з кафедри історії театру. На жаль, негативні тенденції тих років позначилися і на долі А. Плетньова. Давно в театральних і літературних колах ширилися чутки, що А. Плетньов якимось причетний до ув'язнення відомого літературознавця і театального критика Л. Лівшиця. Завдяки дослідженням театрознавця Ю. Коваленко (Щукіної), наразі це підтверджено документально [18]. Виявилось, що А. Плетньов під час боротьби з «безродними космополітами», як один із членів експертної комісії, призначеної органами державної безпеки по Харківській області, разом з науковцями з інших харківських вузів, справді підписав експертний висновок, який, очевидно, став одним із «доказів» звинувачення і, зрештою, призвів до ув'язнення Л. Лівшиця. Ми не поділяємо занадто емоційних і однозначних висновків Ю. Коваленко (Щукіної), що А. Плетньов, підписуючи цей експертний висновок, керувався «мотивом особистої помсти» [18] – це лише припущення, як і те, що він при цьому «використав тактику, до якої не звик фронтовик Лівшиць – замість штикової атаки застосував перо доносчика» [18]. Як уже зазначалося, А. Плетньов і сам був фронтовиком, мав важкі поранення і нагороди. І це, все ж таки, був не «донос» з ініціативи А. Плетньова, а участь у призначеній державними органами безпеки комісії. Інше питання: чи хоча б спробував А. Плетньов, керуючись високими моральними критеріями і людяністю, відмовитися від цього офіційного доручення, уникнути його, або підписав експертний висновок за власним переконанням, виконуючи і поділяючи рішення партії? Цього ми



вже, напевно, ніколи не дізнаємося. Так само, як і того, чи розумів він повною мірою, які наслідки може мати цей експертний висновок, і яку відповідальність на нього накладає поставлений підпис.

Вчинок А. Плетньова важко і навіть неможливо виправдати. Проте, на наш погляд, подібні ситуації, зважаючи на ті страшні часи, коли влада свідомо зіштовхувала людей, сіяла ворожнечу між ними, вимагають виваженого ставлення, ретельного вивчення всіх обставин і, головне, об'єктивного, неупередженого, контекстуального висвітлення.

Однак життя продовжувалося... У кінці 1940-х – на початку 1950-х рр. поступово налагоджується науково-дослідна і методична робота. Особливістю її організації стала спрямованість на забезпечення навчального процесу. Було ухвалено плани роботи за кількома комплексними темами з методики виховання актора, викладання сценічної мови, розпочато підготовку до видання енциклопедичного словника театральних термінів та дослідження історії розвитку театру в Харкові. Саме тоді було заплановано і декілька дисертацій, у тому числі й А. Плетньова – «Харківський театр другої чверті XIX ст.», яку він успішно захистив 1952 р. у своїй alma mater – ДІТМ імені А. В. Луначарського, і йому було присвоєно науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Офіційними опонентами на захисті дисертації були знані театрознавці – доктор мистецтвознавства Ю. Дмитрієв і кандидат мистецтвознавства Т. Динник.

Треба віддати належне А. Плетньову, який одним із перших на той час звернув увагу на недостатню дослідженість саме провінційного театру в Російській імперії, до складу якої входила тоді й Україна. Проаналізувавши праці В. Всеволодського-Гернгросса [8], С. Данилова [9] та деяких інших авторів, які, на його думку, як за обсягом, так і за трактуванням недооцінювали провінційний театр, А. Плетньов наголосив на необхідності переглянути застарілі погляди на історію російського театру як «історію театрів Москви і Петербурга» [33: 3], а на провінційний театр – як на їх «придаток» і «рабську копію» [33: 6] та запропонував надалі розглядати їх розвиток в органічній єдності.

На прикладі Харківського театру в пору його розквіту – у другій чверті XIX ст. – А. Плетньов охарактеризував соціально-політичні умови розвитку провінційного театру, стан його репертуару, виконав-



ського мистецтва, цензури і театральних приміщень, його глядацьку аудиторію. Наскільки детально і глибоко – важко визначити, оскільки в Харкові тексту самої дисертації нам не вдалося знайти. Загалом правильно оцінюючи становище та рівень провінційного театру з його еклектичним репертуаром, залежністю від каси, відсутністю професійно підготовлених акторів тощо, науковець відзначив і цілу низку прогресивних тенденцій, які притаманні були провінційному театру, зокрема, харківському. Серед них – відносна свобода у виборі репертуару у зв'язку з віддаленістю від «двора» і меншим впливом правлячих кіл, поступове ствердження реалістичної манери гри, внаслідок чого, на думку А. Плетньова, «поява саме в провінційному театрі корифея і творця реалістичної школи російського театру М. С. Щепкіна та його талановитого продовжувача К. Т. Соленика не може вважатися випадковістю, а навпаки – глибокою закономірністю» [33: 28]. Останнє зумовило те, що в цей час «провінційний театр виявився постачальником реалістичних акторів для імператорських театрів» [33: 29] і таким чином сприяв їх поступовій еволюції на шляху до реалізму. Звісно, зважаючи на те, що дисертація була написана в кінці 1940-х – на початку 1950-х років, тобто в останній період сталінського тоталітарного режиму, вона відзначається відповідними риторикою і лексикою, властивими тій добі, посиланнями на праці В. Леніна, Й. Сталіна, Г. Плеханова та ін. Такими були реалії тодішнього життя.

У 1960 р. допрацьоване А. Плетньовим дисертаційне дослідження було видано у вигляді монографії під назвою «У истоков харьковского театра» [32], яка й донині не втратила своєї актуальності. Слід підкреслити, що доопрацювання носило далеко не формальний характер. Автор значно розширив хронологічні межі своєї праці: 1780-ті – 1861 рр. Він також удосконалив структуру роботи, зробивши її, на наш погляд, більш логічною та підпорядкувавши її, передусім, розкриттю еволюції професіонального харківського театру через вивчення особливостей творчої діяльності театральних труп Т. Константинова, Й. Калиновського, І. Штейна, Л. Млотковського – відмінностей у формуванні репертуару, рівня і стилістики акторського мистецтва, організації вистав тощо.



Звісно, ми не можемо стверджувати, що автор зовсім позбувся в цій роботі ідеологічних кліше. Меншою мірою, але він усе ще оцінює історію театру з класових позицій, послуговуючись панівною тоді марксистсько-ленінською методологією. Однак на тексті монографії все ж позначилися ті зміни, що відбувалися в суспільстві в кінці 1950-х – на початку 1960-х рр. й увійшли в історію під назвою «хрущовська відлига». Якщо в дисертаційному дослідженні А. Плетньов розглядав харківський театр виключно як частину провінційного театру Росії, а М. Щепкіна – як корифея і творця реалістичної школи російського театру, то вже в анотації до монографії він підкреслював, що ця робота є «одним із перших досліджень розвитку театрів на Україні» [32: 2], а в попередньому слові він однозначно стверджував: «Роль Харкова в становленні і розвитку українського професіонального театру важко переоцінити. Адже саме харківська трупа в період її тимчасового перебування в Полтаві вперше поставила на сцені п'єсу українського драматурга І. П. Котляревського “Наталка-Полтавка”, що і стало початком існування українського професіонального театру» [32: 4]. Одночасно дослідник справедливо підкреслював, що «харківська трупа 20–30-х років XIX ст. була змішаною російсько-українською трупною, в якій формувалося українське професіональне театральне мистецтво», а харківських акторів М. Щепкіна, К. Соленика, Л. Млотковську, І. Дрейсіга назвав «першими великими професіональними акторами українського театру, які втілили на сцені цілу галерею образів української драматургії XIX ст.» [32: 6].

Підкреслимо, що ці висновки А. Плетньов зробив у час, коли питання про початок українського професіонального театру ще не було усталеним і дискутувалося. Відомий театрознавець, академік Національної академії мистецтв України, професор Р. Пилипчук у своїй концептуальній енциклопедичній статті «Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру» серед тих, хто в пореволюційні часи дотримувався думки про його заснування у 1819 р., поряд з іменами найвидатніших науковців – М. Возняка, Д. Антоновича, О. Кисіля, П. Руліна, С. Дуриліна, згадує і А. Плетньова [27: 193]. Остаточну думку про початок українського професіонального театру в Полтаві 1819 р. було утверджено в першому



томі академічного видання «Український драматичний театр» (1967): «На Україні виникає своєрідне явище – російсько-українські трупи. <...> Більшість вистав виконувалася російською мовою, але, починаючи з першої постановки “Наталки-Полтавки” та “Москаля-чарівника”, в тогочасних трупах іде безупинний розвиток українського національного професіонального мистецтва, у чому знайшов свій яскравий вияв загальний процес формування нації» [42: 64].

Монографію А. Плетньова суттєво збагачують ретельно укладені репертуарні списки провідних акторів харківського театру К. Соленика, М. Рибакі, Л. Млотковської, систематизовані за жанровими драматургічними ознаками, що розширює наші уявлення як про тогочасний репертуар, так і про творчий діапазон цих виконавців. Особлива цінність додатків полягає в тому, що вони в основному, хоч і не в повному обсязі, були укладені автором за афішами 1834–1841 рр., що зберігаються в Харківському обласному архіві, і мають, таким чином, документальний характер.

Сьогодні, коли ми маємо опубліковану збірку статей Миколи Черняєва «Из харьковской театральной старины» (ініціатор видання і науковий редактор Р. Я. Пилипчук, укладач, автор вступної статті і приміток Ю. Ю. Полякова) [43], можна почути про певну вторинність дослідження А. Плетньова. На наш погляд, це не зовсім об’єктивно. Попри безперечну цінність статей М. Черняєва, насичених величезним фактологічним матеріалом, рідкісними театральними документами і свідченнями сучасників, масивом важливих деталей і подробиць з тогочасного театального життя, вони, як слушно зазначила доктор мистецтвознавства, професор Г. Веселовська, зібрані разом, «утворюють хроніку театральних подій міста Харкова...» [6: 324]. Цілоком зрозуміло, що праці М. Черняєва, як представника «доакадемічного театрознавства» [15: 10], згодом стали гарною джерельною базою для багатьох дослідників. Однак у подальшому цей період розвитку театру вимагав певного переосмислення і системного висвітлення, прискіпливого мистецтвознавчого аналізу, насамперед, естетичних закономірностей розвитку театру, трансформацій його стильових особливостей.

Монографія А. Плетньова «У истоков харьковского театра» якраз і стала таким комплексним, системним дослідженням, що, як



і будь-яка наукова праця, спирається на результати роботи своїх попередників, у тому числі Г. Квітки-Основ'яненка, М. Черняєва, О. Клінчина, спогади сучасників, архівні матеріали, рецензії, статті з місцевої преси і т. ін. Відчуття вторинності здебільшого виникає через посилання на ряд тих самих джерел, що і в попередників. Інша справа, наскільки повно А. Плетньов використав наявні названі й неназвані праці. Ще у 1961 р. відомий режисер і педагог, професор О. Скибневський у рецензії на цю книжку А. Плетньова, загалом позитивно оцінюючи працю колеги, звернув увагу на певну «побіжність» у викладі матеріалу [41]. На наш погляд, А. Плетньову варто було більше посилатися, насамперед, на першоджерела, а також на праці М. Черняєва, О. Клінчина (йдеться про його монографії про М. Рибаківа [16] і Л. Млотковську [17]), М. Дібровенка – «Іван Дрейсіг» [10], «Карпо Соленик. Життя і діяльність» [11], О. Кисіля – «Український актор Карпо Соленик» [14] та ін. Від цього його робота тільки б виграла. Однак, врешті-решт, це справа дослідника. У будь-якому разі, монографія А. Плетньова була видана в той час (1960), коли статті М. Черняєва, розпорошені по сторінках газети «Южный край» 1880–1890 років, були важкодоступними, а отже, відтоді й до сьогодні – ось уже майже 60 років – вона активно використовується в навчальному процесі, допомагаючи студентам досягнути еволюцію розвитку театру на теренах України кінця XVIII – першої половини XIX ст.

У 1947 р., перебуваючи на посаді заступника директора театрального інституту, А. Плетньов очолив ще й кафедру історії театру. Саме з цього часу почалося справжнє оновлення кафедри як театрознавчого наукового осередку і методологічного центру, оскільки завідувач багато в чому визначав головні напрямки її діяльності. Це, зокрема, координація роботи з профільними кафедрами мистецьких вузів країни, насамперед Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого і ДІТМ імені А. В. Луначарського, проведення щорічних наукових конференцій, організація студентського наукового товариства, цілеспрямоване намагання організувати власне фахове видання «Наукові записки Харківського театрального інституту», студентського науково-художнього журналу «Наше мистецтво» та ін.



Під керівництвом А. В. Плетньова кафедра виховала багато талановитих театрознавців, що з успіхом працювали і працюють викладачами вищих навчальних закладів, завідувачами літературних частин творчих колективів, керівниками провідних театрів, органів управління культурою, працівниками преси, стали відомими театральними критиками. Серед них – доктор мистецтвознавства, професор В. Айзенштадт, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв Росії Б. Поюровський, заслужений діяч мистецтв Росії, завідувач літературної частини Московського театру ім. В. Маяковського В. Дубровський, лауреати премії Національної Спілки театральних діячів України в галузі театрознавства, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор А. Горбенко, Л. Попова, професор Н. Логвинова та ін. По суті, більшість викладачів кафедри в минулому і тепер є або учнями безпосередньо А. Плетньова, або учнями його учнів.

Якщо говорити про педагогічні принципи А. Плетньова, методику його викладання, то слід підкреслити, що це був один із найбільш кваліфікованих і високоосвічених викладачів. На заняття приходив дуже зібраним і підготовленим. Його лекції завжди були змістовні й цікаві. Особливо ми, студенти, любили семінари з театральної критики, де під керівництвом педагога обговорювали вистави харківських театрів, найбільш показові публікації у всесоюзному журналі «Театр» – проблемні статті, рецензії, творчі портрети. А. Плетньов найбільше цінував вміння самостійно мислити, робити точні висновки, бачити виставу в цілому і, водночас, кожную її деталь. Він привчав нас уміти дискутувати, бути переконливими і з повагою ставитися до думки опонента. Його багатолітня колега, професор Н. Р. Логвинова писала: «Аркадій Васильович жив яскраво, сприймав усе гостро, небайдуже, особливо, коли бачив талановитого студента. Він багато працював зі всіма студентами, але з тими, в кому він відчував іскру таланту в їх творчості, працював індивідуально, детально обговорюючи їх курсові роботи. <...> Його приваблювала в студенті оригінальна думка про виставу або автора, вміння філософськи підходити до аналізу п'єси, чітко визначати її проблеми і в цілому концепцію» [24]. А. В. Плетньов робив усе від нього залежне, щоб виховати висококваліфікова-



них театрознавців. Великого значення надавав практиці в редакціях газет, на радіо, на телебаченні, в літературних частинах театрів. Всіляко сприяв поїздкам студентів на вистави до столичних театрів. Найбільш пам'ятною для нас, студентів III і IV театрознавчих курсів у 1970 роках, виявилася творча десятиденна поїздка до Ленінграду (нині – Санкт-Петербург) і Москви під керівництвом А. Плетньова, де, крім вистав провідних театральних колективів, на нас чекали незабутні зустрічі з видатними митцями країни – О. Єфремовим, А. Гончаровим, Ю. Любимовим та ін. Побували ми і в ДІТМ імені А. В. Луначарського на заняттях з театральної критики у самого П. Маркова.

А. Плетньов очолював кафедру майже 30 років – до 1976 р. (з невеликою перервою у 1961–1962), давши значний поштовх розвитку в Харкові театрознавства та театральної критики. Він сам активно займався висвітленням театального процесу в нашому місті, залишивши десятки високопрофесійних рецензій, статей, заміток, часом дискусійних, що несуть на собі відбиток часу.

Нам не вдалося поки що знайти всі статті А. Плетньова, але й ті, що збереглися, свідчать про широкий жанрово-тематичний діапазон його театально-критичної діяльності. Найчастіше він звертався до такого жанру, як проблемна стаття, стаття-огляд з приводу закінчення театального сезону. Проте будь-яка рецензія А. Плетньова, зрештою, не зводилася до локальної оцінки тієї чи іншої вистави, а переростала в серйозну розмову про стан репертуару театру, режисури, акторського мистецтва тощо. Статті А. Плетньова переважно критичні, але сповнені доброзичливості та глибокої поваги до творців вистави, театрів, їх традицій. Найчастіше його хвилює одноманітність репертуару, відсутність яскравих, значних досягнень. «Дрібнотем'я, відсутність у виставі великих думок і глибоких роздумів, – вважає він, – гальмують творче зростання театру» [40]. На його думку, «переважну більшість вистав об'єднує одна спільна риса – відсутність оригінальних рішень, свіжих фарб» [38]. У той час як «кожен спектакль має бути відкриттям, кожна п'єса повинна звучати на сцені як уперше поставлена, а не бути повторенням уже відомих, хай і високих зразків» [38].

Велику увагу А. Плетньов приділяє рівню й культурі акторського мистецтва, стилю акторської гри. «Стриманість, проникливість гри



свідчать про гарний смак актора і точне розуміння цього персонажу в загальному ансамблі», – вважає він [29]. Не сприймаючи відверто побутового стилю гри, А. Плетньов одночасно застерігає від так званого «сучасного стилю», який часто призводить до безбарвності, одноманітності, особливо для тих акторів, які недостатньо володіють методом глибокого внутрішнього перевтілення. З цього приводу розгорнулася цікава дискусія між досвідченим театрознавцем А. Плетньовим і молодим режисером театру імені О. С. Пушкіна С. Лерманом, яка й сьогодні може бути прикладом взаємин критики й театру [21; 36].

Ще одна проблема, яка завжди залишається у центрі уваги театральних критиків А. Плетньова, – втілення класики на сучасному етапі. Аналізуючи виставу «Маруся Богуславка» М. Старицького в театрі імені Т. Г. Шевченка, критик підкреслює, що, попри задіяний провідний акторський склад, вистава не вдалася: «Її недоліки полягають у тому, що вона поставлена по-старому, в ній нема пошуків того, що може задовольнити вимоги сьогодення» [35]. Він стверджує, що «музейна реставрація традиційних прийомів постановки класики» (постановник – народний артист СРСР О. Сердюк) негативно позначається, насамперед, на творчій молоді, яка «прагне іти своїм шляхом, прокладати нові стежки в мистецтві» [35]. Розвиваючи цю тему в іншій статті, він пише: «Проблема сценічного прочитання класики, як відомо, все ще залишається гострою. <...> Однак загальні підходи до її розв'язання уже вироблені: театр не музей, щоб реставрувати давні форми. Але і “модернізація” п'єси до невпізнанності, позбавлення її первородності заради “новаторського” ефекту також протипоказані» [39]. На нашу думку, ця теза не втратила своєї актуальності і сьогодні.

У своїх статтях А. Плетньов неодноразово ставить питання про необхідність створення у Харкові молодіжного театру або хоч якоїсь «експериментальної майстерні, в якій різні майстри сцени могли б шукати нові форми, стилі, розв'язувати нові завдання» [34]. Думка про необхідність оновлення, експерименту пронизує майже кожен статтю критика. Аналізуючи театральне життя Харкова на сторінках республіканської газети «Радянська культура», А. Плетньов завершує свій огляд сумним висновком: «Будемо відверті до кінця і не побоїмося



сказати гірку правду: шукань нового, оригінального, свіжого – ось чого бракує багатьом нашим театрам» [40]. Через чотирнадцять років, публікуючи в цій же газеті (уже під назвою «Культура і життя») статтю-огляд «Театр індустріального міста», А. Плетньов знову підкреслює, що причина зниження глядацького інтересу до харківських театрів – у відсутності цікавого репертуару, а найголовніше – творчого експерименту, «без чого театр як живий організм не існує, не відчувається активності режисерської та акторської думки, що й приводить урешті-решт на вузьку колію ремісництва» [39].

Найчастіше А. Плетньов аналізує творче життя харківських театрів: імені Т. Г. Шевченка та ім. О. С. Пушкіна, але не обходить увагою і театри юного глядача, музичної комедії. У полі його зору творче життя Будинку актора, телевізійні вистави і навіть роботи самодіяльних драматичних колективів, зокрема, народного театру Харківського гарнізонного Будинку офіцерів. Остання його рецензія, одна з найкращих, що вийшла друком менш ніж за два тижні до його смерті – 11 квітня 1978 р., була присвячена прем'єрі в Театрі юного глядача – ексцентричній, іскрометній виставі «Одруження» за п'єсою М. Гоголя в постановці заслуженого діяча мистецтв України, талановитого А. Літка [31].

Традиції театральної критичної діяльності А. В. Плетньова згодом продовжили його учні: завідувачі відділами культури харківських газет Т. Бровко («Вечірній Харків») та З. Чирікова («Соціалістична Харківщина»), кандидат філологічних наук, доцент Н. Логвинова, лауреат муніципальної премії імені Г. Квітки-Основ'яненка Т. Кіктева, Л. Філіпенко, а пізніше – випускники та викладачі кафедри: заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії СТД України імені І. П. Котляревського у галузі театрознавства доцент С. Васильєв, лауреати муніципальної премії в галузі театрознавства Є. Русабров, О. Аннічев, І. Лобанова, Ю. Коваленко, Ю. Полякова, лауреат премії імені Леся Курбаса Я. Партола та ін.

До останніх років життя А. Плетньов вів активну науково-дослідну, методичну, театральну-критичну і громадську діяльність. У 1968–1972 рр. був проректором Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського з наукової роботи і театральної



освіти. 1975 р. закінчив докторську дисертацію «З історії становлення радянського театру на Україні» (рукопис зберігається в музеї Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка), у якій уперше ґрунтовно відтворив надзвичайно складне і багатогранне життя Харкова повоєнного десятиліття (1917–1927) в соціокультурному контексті міста. Коли сьогодні перечитуєш цю наукову працю, то, насамперед, вражає її багатоаспектність і величезний обсяг матеріалу. Серед колективів, творчу діяльність яких більшою чи меншою мірою висвітлює науковець – Перший Радянський театр (кер. Б. Глаголін), Героїчний театр (кер. Г. Авлов), Радянський театр імені Т. Шевченка (кер. І. Юхименко), театр Миколи Синельникова, Краснозаводський російський драматичний театр, районний Театр металістів, Теробмол імені Вс. Мейєрхольда, театр Пролеткульту, Український народний театр і, нарешті, найвідоміші театри, які багато в чому визначали шляхи розвитку театрального мистецтва в 1920 роки та не втрачають свого значення і донині – це театр «Березіль» і театр імені І. Франка. Сьогодні не завжди можна погодитися з окремими висновками, які робить А. В. Плетньов щодо їх діяльності: тенденції часу, безумовно, не могли не позначитися на дослідженні, адже учений завершував його в найбільш застійні 1970-ті, в так звану «брежнєвсько-сусловську епоху». Однак у цій роботі є дуже багато цікавого, цінного і першоджерельного. Це, насамперед, реконструкція творчої діяльності колективів, які розпалися з різних причин ще у двадцятих роках ХХ ст., зокрема, російський Перший Радянський театр під керівництвом Б. Глаголіна, російський Краснозаводський (кер. Р. Унгерн, згодом – В. Неллі-Влад) та ін. Ці театри й до цього часу недостатньо досліджені, і неопублікована робота А. Плетньова є чи не єдиним джерелом інформації про них.

Цікаво і в основному досить точно А. Плетньов аналізує діяльність і значення театру «Березіль». Звісно, від 1970 років курбасознавство зробило значний крок уперед завдяки зміні політичних реалій та появі праць відомих театрознавців Н. Кузязкіної, Н. Корнієнко, Г. Веселовської, Н. Єрмакової та багатьох інших. Однак для того часу науковець зробив багато: він реконструював цілу низку вистав київського і харківського періодів «Березолі», увів до наукового обігу



ряд теоретичних положень з праць Леся Курбаса, протоколів засідання Режлабу, опрацювавши для цього архівні матеріали інституту імені М. Рильського. Прихильник все ж таки реалістичного психологічного театру, А. Плетньов, часом сперечаючись з Курбасом, здебільшого зрештою виправдовує видатного митця і віддає саме йому пальму першості серед режисерів України, підкреслюючи, що його пошуки йшли у руслі пошуків Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова, Є. Вахтангова та інших режисерів-новаторів.

Через погіршення стану здоров'я А. Плетньов захистити докторську дисертацію не встиг. Не вийшла друком і, власне, загубилася в нетрях неіснуючого вже видавництва «Мистецтво» монографія обсягом 12 друкованих аркушів, підготовлена на основі дисертації. Та все ж залишилося декілька публікацій, здійснених за матеріалами цієї значної наукової роботи: «Світанок великого мистецтва» [37], «Роль театру “Березиль” в становленні метода соціалістического реалізму в українському театрі» [30]. Професор кафедри Н. Логвинова згадувала: «Чим далі збігає час, тим більш складною і багатоаспектною постають особистість і діяльність А. В. Плетньова. Вчений, критик, педагог, організатор кафедри історії театру... Скільки праці, сил, знань, енергії було вкладено в це» [24].

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що з особистістю А. Плетньова – відомого педагога, науковця, театрального критика – як одного з керівників Харківського театального інституту (1945–1953), згодом Харківського інституту мистецтва імені І. П. Котляревського (1968–1972), пов'язано більш ніж тридцять років розвитку театральної освіти у Харкові. Особливо помітна роль А. Плетньова у розвитку театрознавства і театрознавчої освіти в такому значному театральному центрі, як Харків, де близько тридцять років він очолював спеціалізовану кафедру історії театру (нині – кафедра театрознавства). Саме під його керівництвом сформувалася методологія підготовки театрознавців широкого профілю, що спиралася на високий рівень загальної культури, високу освіченість майбутніх фахівців, володіння широким спектром театрознавчого інструментарію. Завдяки цьому випускники кафедри різних років здатні плідно працювати на керівних посадах у театральних колективах, літератур-



них частинах театрів, в органах управління культурою, у вищих навчальних закладах, засобах масової інформації.

Попри певні суперечності і складнощі – явище, що було характерним для багатьох науковців гуманітарної сфери у 1930–1970 роках, – які зайшли відбиття у науково-дослідницькій і театральній критичній спадщині А. В. Плетньова, він залишається однією з визначальних фігур у розвитку театральної, зокрема, театрознавчої, освіти й театрознавства в Харкові.

Все це спонукає до подальшого, поглибленого й об'єктивного, вивчення науково-педагогічної і театральній критичній діяльності А. Плетньова і, більш широко – розвитку театрознавства у Харкові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Особиста (особова) справа А. В. Плетньова.
2. Бачелис Т. Стиль Дживелегова. *ГИТИС: жизнь и судьбы театральной педагогики*. Москва, 2003. С. 283–289.
3. Ботунова Г. Харківська школа театрознавства: шляхи формування. *Pro Domo Mea: нариси*. Харків, 2007. С. 277–283.
4. Ботунова Г., Горбенко А. Из истории театрального образования в Харькове. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, 1917–1992*. Харьков, 1992. С. 284–293.
5. Ботунова Г. Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017: До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія: у 2 т.* Харків, 2017. Т. 2: Театральне мистецтво. С. 11–148.
6. Веселовська Г. [Рецензія]. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого*. 2012. Вип. 10. С. 323–326. Рец. на кн.: Из харьковской театральной старины: сб. ст. / Николай Черняев; науч. ред. Р. Я. Пилипчука. Харьков: Экограф, 2010. 656 с.
7. [Волицька І., Купчинський О., Пилипчук Р.] Від редакторів тому. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1990. Т. 237: Праці театрознавчої комісії. С. 5–12.

8. Всеволодський (Гернгросс) В. История русского театра. В 2 т. Ленинград ; Москва : Теа-Кино-Печать, 1929. Т. 1. 576 с. ; Т. 2. 508 с.
9. Данилов С. Очерки по истории русского драматического театра. Москва ; Ленинград : Искусство, 1948. 588 с.
10. Дібровенко М. Іван Дрейсіг. *Театр*. 1940. № 8. С. 22–23.
11. Дібровенко М. Карпо Соленик: Життя і діяльність. Київ : Мистецтво, 1951. 47 с.
12. Жаданов Л., Милявский Б. О недостатках идеологической работы в Харьковском театральном институте. *Красное знамя*. 1946. 28 декабря.
13. Історія українського театру. У 3 т. / НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2017. Т. 1. Від витоків до ХХ ст. 668 с.
14. Кисіль О. Український актор Карпо Соленик (1811–1851). Київ : Рух, 1928. 72 с.
15. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : навч. посіб. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.
16. Клиничин А. Н. Х. Рыбаков: 1811–1876. Москва : Искусство, 1952. 244 с.
17. Клінчин О. Л. І. Млотковська : нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури, 1958. 187 с.
18. Коваленко Ю. Этика и эстетика театрального критика Льва Лившица. *Collegium*. 2016. № 1. URL : <http://reading-hall.ru/publication.php?id=18807>
19. Костюк Ю. Украинский театр. *История театроведения народов СССР, 1917–1941 : очерки*. Москва, 1985. С. 12–24.
20. Красильникова О. Деякі аспекти дослідження українського театрознавства і театральної критики (від витоків до рубежу ХІХ–ХХ століть). *Українське мистецтвознавство*. 2009. Вип. 9. С. 264–268.
21. Лерман С. Шукати істину!. *Прапор*. 1964. № 6. С. 92–94.
22. Логвинова Н. Кафедра истории театра. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, 1917–1992*. Харьков, 1992. С. 294–304.



23. Логвинова Н. Критик должен любить театр. *Слобода*. 1995. 9 июня.

24. Логвинова Н. Спогади. Харків, [2003]. 5 с. [Машинопис]. Зберігаються на кафедрі театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського.

25. Ольховський Т. Згадуючи минуле : [Спогади]. Харків, 1984. 87 с. [Машинопис]. Зберігається в архіві О. Т. Ольховської.

26. Партола Я. Плетньов Аркадій Васильович. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017: До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т.* Харків, 2017. Т. 2 : Театральне мистецтво. С. 219.

27. Пилипчук Р. Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого*. 2011. Вип. 8. С. 174–198.

28. Пилипчук Р. Театрознавство. *Українська радянська енциклопедія* : [в 12 т.]. 2-ге вид. Т. 11, кн. 1. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1984. С. 174–175.

29. Плетнев А. «Интервенция»: спектакль русского драматического театра. *Красное знамя*. 1958. 18 марта.

30. Плетнев А. Роль театра «Березиль» в становлении метода социалистического реализма в украинском театре. *Вопросы искусствознания*. Харьков, 1969. Вып. 1. С. 115–128.

31. Плетнев А. «Совершенно невероятное событие»: «Женитьба» Гоголя на сцене театра юного зрителя. *Красное знамя*. 1978. 11 апр.

32. Плетнев А. У истоков харьковского театра. Харьков : Харьков. кн. изд-во, 1960. 164 с.

33. Плетнев А. Харьковский театр второй четверти XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведческих наук / Харьков. гос. театр. ин-т. Харьков, 1951. 30 с.

34. Плетньов А. Будинок актора. Яким йому бути: інтерв'ю з перед- і післямовами. *Соціалістична Харківщина*. 1969. 28 січ.

35. Плетньов А. Класика і сучасність: з приводу спектаклю «Маруся Богуславка» в театрі ім. Т. Г. Шевченка. *Соціалістична Харківщина*. 1962. 25 листоп.

36. Плетньов А. Про «сучасний стиль». *Прапор*. 1964. № 6. С. 90–92.
37. Плетньов А. Світанок великого мистецтва. *Прапор*. 1961. № 12. С. 96–103.
38. Плетньов А. Сучасна тема – основа репертуару. *Соціалістична Харківщина*. 1973. 23 груд.
39. Плетньов А. Театр індустріального міста. *Культура і життя*. 1974. 28 берез.
40. Плетньов А. Театральні вогні Харкова. *Радянська культура*. 1960. 14 січ.
41. Скибневский А. Интересная книга. *Красное знамя*. 1961. 19 марта.
42. Український драматичний театр. У 2 т. Київ : Наукова думка, 1967. Т. 1. 519 с.
43. Черняев Н. Из харьковской театральной старины : сб. ст. / сост., подгот. текста, вступ. ст. и прим. Ю. Ю. Поляковой ; науч. ред. Р. Я. Пилипчака. Харьков : Экограф, 2010. 656 с.

REFERENCES

1. Arkhiv Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Osobysta (osobova) sprava A. V. Pletniova [Archive of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. A. V. Pletniiov's personal file] [in Ukrainian].
2. Bachelis, T. (2003). Stil Dzhivelegova [Dzhivelegov's style]. *GITIS: zhizn i sudbyi teatralnoy pedagogiki – GITIS: the life and fate of the theatrical pedagogy*. Moscow : GITIS, 283–289 [in Russian].
3. Botunova, H. (2007). Kharkivska shkola teatroznnavstva: shliakhy formuvannia [Kharkiv School of Theater Studies: Ways of Formation]. *Pro Domo Mea*. Kharkiv : KhDUM, 277–283 [in Ukrainian].
4. Botunova, H., Horbenko, A. (1992). Iz istorii teatralnogo obrazovaniya v Harkove [From the history of theatrical education in Kharkov]. *Harkovskiy institut iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo, 1917–1992 – Kharkov Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 1917–1992*. Kharkov, 284–293 [in Russian].



5. Botunova, H. (2017). *Teatralna osvita v Kharkovi: vid dramatychnoi shkoly do natsionalnoho universytetu* [Theatrical education in Kharkiv: from drama school to the National University]. *Kharkivskiyi natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, 1917–2017 – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 1917–2017* : brief encyclopedia (Vols. 1–2). Vol. 2. *Theatrical art*. Kharkiv, 11–148 [in Ukrainian].
6. Veselovska, H. (2012). [Review]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenko-Karoho – Scientific Herald of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television* (10), 323–326 [in Ukrainian].
7. Volytska, I., Kupchynskiy, O., Pylypchuk, R. (1990). Vid redaktoriv tomu [From the editors of the volume]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka – The Notes of Scientific Shevchenko's Partnership*. Lviv. Vol. 237: Works of the theater-research commission, 5–12 [in Ukrainian].
8. Vsevolodskiy (Gerngross), V. (1929). *Istoriya russkogo teatra* [History of the Russian Theater]. In 2 vol. Leningrad ; Moscow : Tea-Kino-Pechat. Vol. 1, 576; Vol. 2, 508 [in Russian].
9. Danilov, S. (1948). *Ocherki po istorii russkogo dramaticheskogo teatra* [Essays on the history of the Russian drama theater]. Moscow ; Leningrad : Iskustvo, 588 [in Russian].
10. Dibrovenko, M. (1940). Ivan Dreisih [Ivan Dreisih]. *Teamp – Theater*, (8), 22–23 [in Ukrainian].
11. Dibrovenko, M. (1951). *Karpo Solenyk* [Karlo Solenyk]. Kyiv : Mystetstvo, 47 [in Ukrainian].
12. Zhadanov, L., Miliavskiy, B. (1946, December 28). O nedostat-kakh ideologicheskoi raboty v Kharkovskom teatralnom institute [About the disadvantages of the ideological work in Kharkov Theater Institute]. *Krasnoye Znamia – The Red Banner* [in Russian].
13. *Istoriia ukrainskoho teatru* [History of the Ukrainian theater] (2017). (Vols. 1–3). Vol. 1. From the origins to the twentieth century. Kyiv : NAS of Ukraine, IMF named after M. T. Rylsky, 668 [in Ukrainian].
14. Kysil, O. (1928). *Ukrainskyi aktor Karpo Solenyk* [The Ukrainian actor Karpo Solenyk]. Kiev : Rukh, 72 [in Ukrainian].

15. Klekovkin, O. (2017). *Istoriografiiia teatru: Napriamy. Shkoly. Metody. Postati [Historiography of Theatre: Directions. Schools. Methods. Figures]*. Kyiv : ArtEk, 336 [in Ukrainian].
16. Klinchin, A. (1952). *N. H. Rybakov*. Moscow : Iskusstvo, 244 [in Russian].
17. Klinchyn, O. (1958). *L. I. Mlotkovska: narys pro zhyttia i tvorchist [L. I. Mlotkovska: An Essay on Life and Creativity]*. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury, 187 [in Ukrainian].
18. Kovalenko, Yu. (2016). Etika I estetika tetralnogo kritika Lva Livshitsa [Ethics and Esthetics of the theater critic Lev Livshits]. *Collegium* (1). Retrieved from <http://reading-hall.ru/publication.php?id=18807> [in Russian].
19. Kostiuk, Yu. (1985). Ukraynskyi teatr [Ukrainian Theater]. *Is-toriya teatrovedeniya narodov SSSR, 1917–1941 – History of Theater Studies of the Peoples of the USSR, 1917–1941* : Essays. Moscow : Nauka, 12–14 [in Russian].
20. Krasylnykova, O. (2009). Deiaki aspekty doslidzhennia ukrain-skoho teatroznnavstva i teatralnoi krytyky (vid vytyokiv do rubezhu 19–20 stolit) [Some aspects of the study of Ukrainian theater studies and theatrical criticism (from the origins to the turn of the 19–20 centuries)]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo – Ukrainian art studies* (9), 264–268 [in Ukrainian].
21. Lerman, S. (1964). Shukaty istynu! [Find the truth!]. *Prapor [Banner]* (6), 92–94 [in Ukrainian].
22. Logvinova, N. (1992). Kafedra istorii teatra [Department of Theater History]. *Harkovskiy institut iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo, 1917–1992 – Kharkov Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 1917–1992*. Kharkov, 294–304 [in Russian].
23. Logvinova, N. (1995, June 9). Kritik dolzhen lyubit teatr [A critic must love a theater]. *Sloboda [Sloboda]* [in Russian].
24. Lohvynova, N. [2003]. *Spohady [Memoirs]*. [Typing]. Stored at the Department of Theater Studies of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of ART, 5 [in Ukrainian].
25. Olkhovskiy, T. (1984). Zghaduiuchy mynule : (Spohady) [Remembering the past: (Memories)]. [Typing]. Stored in the private archive of O. T. Olkhovska. Kharkiv, 87 [in Ukrainian].



26. Partola, Ya. (2017). Pletniov Arkadii Vasylovych. *Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, 1917–2017 – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 1917–2017: brief encyclopedia* (Vols. 1–2). Vol. 2. *Theatrical art*. Kharkiv, 219 [in Ukrainian].

27. Pylypchuk, R. (2011). Marko Kropyvnytskyi i pytannia pro pochatok ukrainskoho profesionalnogo teatru [Marco Kropivnitsky and the question of the beginning of the Ukrainian professional theater]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenko-Karoho – Scientific Herald of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television*, (8), 174–198 [in Ukrainian].

28. Pylypchuk, R. (1984). Teatroznavstvo [Theatrical studies]. *Ukrainskaadianska entsyklopediia – Ukrainian Soviet Encyclopedia*. In 12 vols. (2nd ed.). Vol. 11, book 1. Kyiv : Holovna red. URE, 174–175 [in Ukrainian].

29. Pletniov, A. (1958, March 18). «Interventsiya»: spektakl ruskogo dramaticheskogo teatra [«Intervention»: a performance of Russian Drama Theater]. *Krasnoe znamya – Red banner* [in Russian].

30. Pletniov, A. (1969). Rol teatra «Berezil» v stanovlenii metoda sotsialisticheskogo realizma v ukrainskom teatre [The role of the theater «Berezil» in the development of the method of socialist realism in the Ukrainian theater]. *Voprosy iskusstvoznaniya – Questions of art studies*, (1), 115–128 [in Russian].

31. Pletniov, A. (1978, April 11). «Sovershenno neveroyatnoe so-bytie»: «Zhenitba» Gogolya na stsene teatra yunogo zritelya [«Absolutely incredible event»: «The Marriage» of Gogol on the stage of the theater of the young spectator]. *Krasnoe znamya – Red banner* [in Russian].

32. Pletniov, A. (1960). *U istokov harkovskogo teatra [At the origins of the Kharkov theater]*. Kharkov : Harkov. kn. izd-vo, 164 [in Russian].

33. Pletniov, A. (1951). *Harkovskiy teatr vtoroy chetverti 19 veka [Kharkov theater of the second quarter of the 19th century]* (Extended abstract of Candidate thesis in Art Studies). Kharkov : Kharkov State Theater Institute, 30 [in Russian].



34. Pletniov, A. (1969, January 28). Budynok aktora: Yakym yomu buty [The House of actor: How it should be]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – Socialist Kharkiv Region* [in Ukrainian].

35. Pletniov, A. (1962, November 25). Klasyka i suchasnist: z pryvodu spektakliu «Marusia Bohuslavka» [Classics and modernity: about the play «Marusia Bohuslavka»]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – Socialist Kharkiv Region* [in Ukrainian].

36. Pletniov, A. (1964). Pro «suchasnyi styl» [About «modern style»]. *Prapor – Banner*, (6), 90–92 [in Ukrainian].

37. Pletniov, A. (1961). Svitank velykoho mystetstva [Dawn of great art]. *Prapor – Banner*, (12). 96–103 [in Ukrainian].

38. Pletniov, A. (1973, December 23). Suchasna tema – osnova repertuaru [The modern theme – the basis of the repertoire]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – Socialist Kharkiv Region* [in Ukrainian].

39. Pletniov, A. (1974, March 28). Teatr industrialnoho mista [Theater of the industrial city]. *Kultura i zhyttia – Culture and life* [in Ukrainian].

40. Pletniov, A. (1960, January 14). Teatralni vohni Kharkova [Theatrical fires of Kharkov]. *Radianska kultura – Soviet culture* [in Ukrainian].

41. Skybnevskiy, A. (1961, March 19). Interesnaya kniga [An interesting book]. *Krasnoe znamya – Red banner* [in Russian].

42. *Ukrainskyi dramatychnyi teatr [The Ukrainian Drama Theater]* (1967). (Vols. 1–2). Vol. 1. Kyiv : Naukova dumka, 519 [in Ukrainian].

43. Chernyaev, N. (2010). *Iz harkovskoy teatralnoy starinyi [From Kharkov theater past]*. Kharkov : Ekograf, 656 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2018 р.



УДК 792.072.3 (472.54) : 37
ORCID 0000-0002-5503-2208
DOI 10.34064/khnum1-5102

Партола Я. В.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Проблеми викладання театральної критики в перші роки діяльності Харківського театального інституту

АНОТАЦІЯ

Партола Я. В. Проблеми викладання театральної критики в перші роки діяльності Харківського театального інституту.

В статті аналізується процес становлення театрознавчої освіти в межах харківської театральної школи, зроблено спробу визначити основні методологічні засади викладання театральної критики в контексті розвитку театального процесу загалом та розвитку театально-критичної думки зокрема.

Становлення кафедри театрознавства, формування методики викладання одного з профільних предметів – театральної критики – в Харківському театальному інституті у 1940–1950 рр. відбувалося на тлі складної історичної дійсності, за умов ідеологічно-політичних репресій, які не сприяли розвиткові театально-критичної думки. Людські долі й творчі біографії педагогів і студентів безжально нищилися і спотворювались. Художньо-естетичні критерії аналізу мистецьких творів довгі десятиліття були витіснені вульгарно-соціологічними, а за таких умов як методологія самої критики, так і методика її викладання розвивалися хибним шляхом.

Ключові слова: театральна критика, харківська театрознавча школа, методи викладання театральної критики, Харківський театральний інститут.



АННОТАЦІЯ

Партола Я. В. Проблемы преподавания театральной критики первых лет существования Харьковского театрального института.

В статье анализируется процесс становления театроведческого образования в рамках харьковской театральной школы, предпринята попытка определить основные методологические принципы преподавания театральной критики в контексте развития театрального процесса в целом и развития театрально-критической мысли в частности.

Становление кафедры театроведения, формирование методики преподавания одного из профильных предметов – театральной критики – в Харьковском театральном институте в 1940–1950 гг. происходило на фоне сложной исторической действительности, в условиях идеологически-политических репрессий, которые не способствовали развитию театрально-критической мысли. Человеческие судьбы и творческие биографии педагогов и студентов безжалостно уничтожались и коверкались. Художественно-эстетические критерии анализа художественных произведений долгие десятилетия были вытеснены вульгарно-социологическими, а при таких условиях как методология самой критики, так и методика её преподавания развивались по ложному пути.

Ключевые слова: театральная критика, харьковская театроведческая школа, методы преподавания театральной критики, Харьковский театральный институт.

ABSTRACT

Partola Y. V. Problems of Teaching Theater Criticism in the First Years of the Kharkiv Theater Institute.

Background. The history of theater criticism in Ukraine is a poorly understood science area. The process of formation and development of Theater Studies education is even less learned page of our theatrical process. Currently we have mainly short background history descriptions of the single theatrical departments than the reproduction of the whole process. Kharkiv Theater Institute (now the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky) is highlighted in several publications that date back to the jubilee dates of the educational institution (the articles by N. Logvinova (1992 [17]), H. Botunova (2007 [9]), H. Botunova in collaboration with I. Lobanova (2017 [8]) and with I. Lobanova and Yu. Kovalenko (2012 [6])).



Taking into account the reference and informational nature of these writings, the question of the methodology of teaching specialized disciplines, in particular, theatrical criticism, practically is not considered.

The aim of this study is to analyze the process of formation of theater studies education within the boundaries of Kharkiv theatrical school, to determine the main methodological principles of theater criticism teaching in the context of the theatrical process development in general and the theatrical critical thought in particular, and also to consider the objective and subjective factors that were influenced on the schooling process in theatrical criticism area.

Results. The development of theatrical criticism is directly related to the development of theatrical art. The active theatrical movement of the 1920's has produced a great wave of theatrical criticism that was unprecedented in Ukrainian journalism. Among the factors that influenced the formation of the institute of theater criticism is the development of theater education in Kharkiv of the same period. And the most important thing is that authoritative theorists and practitioners have been involved in the organization and functioning of these educational institutions, teaching historical and theoretical disciplines: I. Turkeltaub, A. Bielecki, Ya. Mamontov, I. Shevchenko, M. Voronyi. It would seem that the logic of the theatrical process and theater education and the level of theatrical-critical thought should one way or another lead to the creation of the theatrical faculty (department) in one of Kharkiv's higher educational institutions.

However, the devastating defeat of the Ukrainian theater during the theatrical disputes of the late 1920's and the further physical elimination of both theatrical artists and the chroniclers of their work, did not leave a trace of the rise and diversity of critical thought. The repressive processes also did not walk past and the sphere of theater education. In 1934, the Musical-Theater Institute in Kharkiv was closed. The rapid stage of development of all areas of theatrical art, which could lead to the establishment of a vocational school, was artificially torn and slowed down the process of establishing Theater Studies education on a certain time.

A new stage in the history of Kharkiv's theatrical criticism, which ultimately led to the establishment of vocational education, began after the liberation of the city in 1944, when the faculty of Theater Studies was opened at the Kharkiv Theater Institute due to initiative of S. Ignatov and A. Pletnirov. Historical and theoretical disciplines were dominated in the theatre theorist' education. Also there were a few subjects provides skills and ability to analyze drama, performance,



directing and acting, the modern theatrical process: “Introduction to Theater Studies”, “Theatrical Criticism Workshop”, “Theory of Literature and Drama”. However, their teaching was extremely unsystematic.

In search of the “Criticism” teacher the institute appealed to one of the most experienced theatrical reviewers V. Morsky, who had more than 20 years of experience in journalism at that time. This discipline did not have a clear developed program, work plan, methodological development, there was not even a well-known name, and it appears as “Reviewer Practicum”, “Theater Criticism”, “Theatrical Criticism Workshop”.

V. Morsky was an active journalist and his method of teaching was based primarily on personal experience and everyday practice. The most important thing that was instilled to students is the need to write and publish. At the classes, students discussed and analyzed Kharkiv theaters’ performances, write reviews and read them directly in class. If there were not enough theatrical events, the lecturer chose music concerts and new movies to analyze. Active and gifted students were attracted to the review work in the newspaper “Krasnoye Znamya”, where he headed the Department of Culture, and they were beginning to be published from a student’s times. He taught his students to analyze first the aesthetic and artistic qualities of artistic works, and not ideological and sociological components.

An equally important factor in the young critics’ formation was the newspaper theatrical journalism, which was at a high professional level in Kharkiv in the late 1940’s. The theater life in the city was regularly covered in newspapers by V. Morsky, G. Gelfandbein, L. Zhadanov (L. Livshits) and B. Milyavsky.

The prime of theatrical and generally artistic life, the rise of local journalism did not last long. The new repressive campaign in the USSR in 1946–1949 held in the field of science, literature, culture and the art. During these campaigns, a pleiad of highly talented teachers was fired from the institute or they quitted. It destroyed major of Kharkiv journalism in the 1940’s, including the first teacher of theatrical critique V. Morsky that was arrested and soon died in exile.

Theatrical criticism as a profession for many years has lost its position of influence on the artistic process and disappeared from the Institute schedule in the function of classroom discipline for some time. Significantly decreased the amount of wishing to restock the ranks of “rootless cosmopolitans” (so they were reviled by official propaganda); the competition for Theater Studies department was virtually non-existent.



Conclusions. Formation of the Theater Studies Department, developing teaching methods of one of the core subjects – theater criticism – at the Kharkiv Theater Institute took place against a background of difficult conditions of historical reality saturated ideological and political repression. This fact has not contributed to the development of theater criticism. National Theater Studies must go a long way to recreate an objective picture of the development of Ukrainian theatrical criticism, to define its stages and trends, fill in the lacunae in the biographies of scientists and formulate the originality of the methodology each of them.

Key words: theater criticism, Kharkiv theater studies school, methods of teaching theater criticism, Kharkov Theatre Institute.



Постановка проблеми. Становлення і функціонування інституту професійної театральної критики як вагової складової театрального процесу залежить від комплексу факторів: активності самого театрального процесу, наявності фахових видань та інформаційних ресурсів, постійного інтересу до аналізу процесу та, безумовно, кадрів, які здатні відповідати запитам як театрального середовища, так і простих поціновувачів театрального мистецтва. Підготовка професійних театральних критиків (підкреслюю – не журналістів, які пишуть про театр, а саме театральних критиків) у вітчизняній освітньо-мистецькій традиції здійснюється у межах театрознавчого фаху в стінах театральних вищих навчальних закладів.

Фундамент вітчизняної моделі театрознавчої освіти у загальних рисах було закладено наприкінці 1920 років, і базувалася вона на синтезі двох складових – історіографії театру та театральної критики. Саме в цей період формувались основна методологія театрознавства, головні принципи театральної критики, критерії оцінки театральних явищ, створювались наукові школи, виникали перші театрознавчі студії.

І, якщо дисципліни історичного циклу, як правило, не мали дефіциту науково-педагогічних кадрів, то викладання театральної критики нерідко становило проблему, як методологічну, так і кадрову. Пошуки відповідей щодо причин такого стану речей, як і його подальших наслідків, українському театрознавству ще належить здійснити.



Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія розвитку театральної критики в Україні – мало розроблена сфера вітчизняного театрознавства. Джерела, які висвітлюють процес розвитку вітчизняної критичної думки, здебільшого зосереджуються на відтворенні коротких періодів, оглядових аналізах періодичних видань тощо: виникненні фахових видань і становленні професійної театральної критики (Л. Барабан, Г. Веселовська, 2009 [4]), аспектах дослідження історії українського театрознавства й театральної критики до межі XIX–XX ст. (О. Красильникова, 2009 [16]), розгляді театральнo-критичної публіцистики й типології відповідних видань в Україні 1920 років (В. Д. Собіянський, 2014 [28]; 2010 [29]). Виключення становить навчальний посібник О. Клековкіна (2017 [15]), який подає більш узагальнену картину розвитку театрознавства, вибрані портрети провідних українських театрознавців. Проте, і це видання не відтворює цілісної панорами розвитку театрознавства в Україні у його історичному контексті. Є поодинокі нариси, присвячені регіональній театральнo-критичній думці – в Одесі у другій половині XIX – другому десятиріччі XX ст. (А. Білик, 2009 [5]), Харкові у 1917–1933 рр. (Ю. Полякова, 2011 [24]) та на Харківщині (А. Мойсіна, 2007 [19]). Створено ряд біографій українських театрознавців.

Становлення та розвиток театрознавчої освіти – ще менш висвітлена сторінка вітчизняного театрального процесу. Наразі маємо скоріш короткі, довідкові описи історії окремих кафедр, ніж відтворення цілісної картини.

Історія кафедри театрознавства Харківського театрального інституту (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського) висвітлена у кількох виданнях, які виходили до ювілейних дат навчального закладу, – статтях Н. Р. Логвинової (1992 [17]), Г. Я. Ботунової (2007 [9]), Г. Я. Ботунової у співпраці з І. В. Лобановою (2017 [8]) та з І. В. Лобановою і Ю. П. Коваленко (2012 [6]). Враховуючи довідково-інформаційний характер цих дописів, питання методології викладання профільних дисциплін, зокрема, театральної критики, практично не розглядаються.

Мета даного дослідження – проаналізувати процес становлення театрознавчої освіти в межах харківської театральної школи та визначити основні методологічні засади викладання театральної кри-



тики в контексті розвитку театрального процесу загалом та розвитку театрально-критичної думки зокрема, а також окреслити об'єктивні фактори та суб'єктивні чинники, що впливали на процес виховання театрального критика в перші роки діяльності Харківського театрального інституту.

Виклад основного матеріалу. Розвиток театральної критики прямо пов'язаний із розвитком театрального мистецтва. Активний театральний рух 1920 років сколихнув небувалу до цього в українській публіцистиці хвилю театральної критики. За перо не брався хіба що лінивий. Серед найбільш активних публіцистів – драматурги, театральні діячі, письменники-початківці, партійні функціонери, студенти-філологи, політагітатори. Театральну публіцистику цього періоду репрезентують Я. Мамонтов, В. Морський, Ю. Смолич, В. Хмурий, Й. Шевченко, Д. Грудина та ін. Зовсім зрідка серед театральних рецензентів (загалом, журналістів) були професіонали або ті, кого можна було б назвати «професурою» з університетською освітою – І. Туркельтауб, О. Білецький, П. Рулін. Театрально-критичний інструментарій, методи аналізу, дискусійний тон досить швидко опановувались початківцями, які вільно орієнтувалися в сучасному театральному житті, теоретичних і практичних аспектах театру і драми загалом. Критична думка швидко набирала оберти. Розмаїття періодичних видань, в тому числі і спеціальних (альманахи, брошури та книжки) лише сприяло цьому процесу.

Серед факторів, які впливали на формування інституту театральної критики, безумовно, варто назвати розвиток театральної освіти в Харкові цього ж періоду. А найважливіше – причетність до організації та функціонування цих навчальних закладів, викладання в них історичних і теоретичних дисциплін мали найавторитетніші теоретики і практики: І. Туркельтауб, О. Білецький, Я. Мамонтов, Й. Шевченко, М. Вороний. Здавалося б, сама логіка розвитку театру та театральної освіти, рівень театрально-критичної думки мали б так чи інакше привести до утворення театрознавчого факультету (кафедри) в одному з наявних в Харкові вишів. Зрештою, саме так і склалося в Москві і Ленінграді, де театрознавча школа, яка сформувалася на практиці, призвела до відкриття фахової освіти – 1931 р. у Державному інсти-



туті театрального мистецтва ім. А. Луначарського, а 1939 р. – у Ленінградському державному театральному інституті.

Проте, нищівний розгром українського театру в ході театральних диспутів кінця 1920-х, подальша фізична ліквідація як театральних митців, так і літописців їх творчості, не залишили і сліду від розквіту і розмаїття критичної думки. Після виходу постанови Політбюро ЦК ВКП(б) 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» відбулось суттєве переформатування та, здебільшого, закриття періодичних видань; частка тих, що приділяли увагу питанням театрального мистецтва, суттєво зменшилась. Вихід постанови і переведення столиці до Києва (1933) «призвів до того, що Харків на довгі роки позбавився журнальної театральної періодики» [23: 123]. Суттєво змінився й характер самої театральної критики. Щодо її якісного рівня влучно висловлюється М. В. Песочинський у статті «“Великий перелом” в театральній критике (1930)»: «На відміну від 20-х років, коли критика досліджувала перш за все режисуру і творчі методи сценічного мистецтва, тепер основна увага переноситься на тематику драматургії, та й театрознавчі концепції сучасної драматургії на межі 20-х і 30-х років зумовлені позанауковими обставинами» [22: 101], а «критерії оцінки і способи “аналізу” художнього твору вводились у професійне театрознавство ззовні» [22: 102].

Серед українських театральних публіцистів 1920 років вціліти пощастило небагатьом. Достатньо подивитись дати і причини смерті найвідоміших з них: Й. Шевченко – 1937 р., загинув на засланні; Д. Грудина – 1937, розстріляний у тюрмі; І. Туркельтауб – 1938, розстріляний; М. Вороний – 1938, розстріляний; В. Хмурий – 1940, загинув у тюрмі; П. Рулін – 1941, помер в ув’язненні. Репресивні процеси не оминули і сфери театральної освіти. «Як би там не було, – зазначає Г. Ботунова, – а 1934 р. музично-театральні інститути – в Харкові, Києві і Одесі припинили своє існування відповідно до постанови Ради Народних Комісарів про реорганізацію мистецької освіти. На думку керівництва Наркомосу, ця реорганізація повинна була *уніфікувати систему вітчизняної мистецької освіти з мистецькою освітою РРФСР, і одночасно ліквідувати “націоналістичне перекручення на цій ділянці роботи”* (курсив Г. Б.)» [7: 69–70].

Отже, бурхливий етап розквіту всіх сфер театрального мистецтва, який би міг привести до заснування фахової школи, був штучно обірваний, а процес заснування театрознавчої освіти на певний час загальмований.

Новий етап в історії харківської театральної критики, що зрештою призвів до заснування фахової освіти, розпочався після звільнення Харкова від німецької окупації, коли до міста з евакуації повернулися не тільки театри і редакції газет, але й Театральний інститут (утворений в евакуації на базі трьох навчальних закладів – Київського театрального інституту і Харківського театрального технікуму, а в Саратові до них приєднався ще й Державний інститут театрального мистецтва ім. А. Луначарського). Мирне життя в місті хоча і потроху, все ж налагоджувалося. Театр, освіта, преса були важливими атрибутами мирного життя. В повітрі витав примарний подих свободи.

В цей час, взимку 1944 р., в Харкові опиняються двоє викладачів реєвакуйованого інституту – Сергій Ігнатів та Аркадій Плетньов. Обидва були представниками театрознавчої школи Державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського. Перший – викладач, другий – один з перших випускників. Ризикну припустити, що саме їм належить ідея відкриття театрознавчого факультету в Харкові. Методологічним орієнтиром для них, звісно, стала рідна школа. І власну вони будували за принципом і подобою тої, що існувала в їх рідному виші.

Таким чином, у березні 1944 р. було оголошено набір на театрознавчий факультет. За результатами вступних іспитів на перший курс було зараховано 11 студентів. Ця цифра доволі умовна, оскільки впродовж тривалого часу відбувались відрахування і дозарахування, переводи з акторського факультету чи з інших навчальних закладів (чимало студентів переводились згодом на 2-й або навіть на 3 курс).

Молодь, яка вступала на театрознавчий факультет, була щиро закохана в театр. Студент першого набору театрознавчого факультету, в майбутньому – доктор мистецтвознавства, професор Валерій Айзенштадт згадував: «Усі ми, мешканці милого двоповерхового особняка на розі Сумської і Раднаркомівської, зрозуміло, були пристрасними театрами, які жваво обговорювали в аудиторіях, коридорах і курил-



ці останні театральні новини. Добре, було що обговорювати. На злеті післявоєнних негод був Театр імені Шевченка – в той час один з кращих в країні, і Театр російської драми, і Театр музкомедії» [20: 136]. Ця молодь не знала всієї небезпеки «мирної» професії, в силу віку, не могла пам'ятати палких і життєво небезпечних театральних диспутів попередніх десятиліть. Вона щиро вірила у своє майбутнє.

Згідно з Наказом № 35 від 25 березня 1944 р. по Державному інституту театального мистецтва [2], заняття на театрознавчому факультеті розпочалися з 11 квітня 1944 р. Архівні джерела цього періоду, на жаль, не зберегли для нас розклад занять або навчальні плани, за якими вчилися театрознавці-першопрохідці. Чи були взагалі в цей установчий період навчальні плани? Очевидно, що навряд. Про навчальні дисципліни, які опанували студенти, ми можемо судити по небагатьох наказах про навантаження викладачів і заліково-екзаменаційні сесії та з додатків до дипломів випускників. Лише у 1948 р. знаходимо навчальний план театрознавчого факультету, затверджений Комітетом у справах мистецтв при Радміні СРСР [12]. Цей навчальний план був типовим для всіх навчальних закладів Радянського Союзу і обов'язковим для виконання. У навчанні театрознавців домінували дисципліни історико-теоретичного характеру, примітно, що в навчальних планах навіть визначалась спеціалізація театрознавця – «Історія російського театру», «Історія російського радянського театру», «Історія театру народів СРСР», «Історія зарубіжного театру». Тобто, майбутній театрознавець в першу чергу готувався до науково-дослідницької діяльності в галузі історії театру. Історія національного театру серед спеціалізацій навіть не фігурувала, як і театально-критична діяльність. Предмети, які б забезпечували навички та вміння, необхідні для аналізу драми, вистави, режисерської та акторської творчості, сучасного театального процесу, були нечисленні – «Вступ до театрознавства», «Семінар з театальної критики», «Теорія літератури і драми». А їх викладання мало вкрай несистемний характер. Так, наприклад, А. Плетньов (в той час заступник директора інституту з науково-навчальної роботи і завідуючий кафедри історії театру) на засіданні кафедри від 2 квітня 1948 р. наголошував на тому, що в інституту на неналежному рівні стоять питання теорії мистецтва,



студентам не читаються, зокрема, курси «Естетика» та «Вступ до театрознавства» [11].

Викладацький штат кафедри перших років її діяльності склали філологи та літературознавці (О. Розенберг – історія зарубіжного театру та історія зарубіжної літератури, І. Каганов – історія зарубіжної літератури, М. Самарін – історія російської літератури, Д. Брудний – історія російської літератури і театру, З. Смоктей – історія української літератури), мистецтвознавці (М. Зубар – історія образотворчого мистецтва) і навіть актори (С. Ходкевич – історія українського театру). З театральною освітою були лише А. Плетньов (історія зарубіжного театру) та В. Буквін, який також закінчив ДІТМ ім. А. Луначарського, проте мав диплом «керівника-організатора театрального виробництва» (історія російського театру, історія радянського театру). С. Ігнатов, який був першим очільником кафедри історії театру (1944–1945), досить швидко повернувся до Москви, а кафедру очолив О. Розенберг.

Серед основного педагогічного штату кафедри, як це видно із наказів про оплату професорсько-викладацькому складу за 1946 р. [3], не було фахівця з театральної критики. Попри домінуванню історико-теоретичних дисциплін, необхідність її викладання на кафедрі, вочевидь, добре усвідомлювали. Цілком логічно, що у пошуках викладача «Критики» інститут звернувся до одного із найдосвідченіших театральних рецензентів, «старого газетного вовка» (за визначенням В. Айзенштадта) В. Морського (справжнє ім'я – Вульф Мордкович), який на той час мав більш ніж 20-літній досвід журналістської роботи. Жоден із викладачів театрознавчого факультету ХТІ такого досвіду на той час не мав. Коли саме В. Морський став викладали в театральному інституті, точно встановити не вдалося. Скоріш за все, ця дисципліна з'явилася лише у 1945/1946 навчальному році, коли освітній процес на театрознавчому факультеті ввійшов в більш-менш усталене річище; саме в зимову сесію цього навчального року вперше фігурує залік із «Рецензентського практикуму». Зі спогадів В. Дубровського, який навчався в інституті у 1947–1951 рр., також відомо, що на перших семестрах викладались переважно «історії театру» [20]. Отже, студенти першого набору розпочали займатися театральною критикою, найімовірніше, вже на 2 курсі.



Ця дисципліна не мала чіткої програми, робочого плану, методичних розробок, не було навіть усталеної назви, адже вона фігурує в архівних документах то як «Рецензентський практикум», то як «Театральна критика», а в дипломах студентів першого випуску вже значиться як «Семінар з театральної критики».

Сьогодні, з відстані часу, вкрай важко повною мірою відтворити метод викладання В. Морського, адже, внаслідок його трагічної долі, з історії кафедри, з історії української журналістики і театрознавства було викреслено на довгі роки не тільки його ім'я, а й весь його публіцистичний спадок. Його учні залишили вкрай мало свідчень і спогадів про педагогічну манеру свого вчителя. Проте, якщо спробувати зібрати до купи розрізнені уламки, дещо все ж видається можливим відтворити.

В. Морський залишався чинним журналістом, і його методика викладання базувалася, в першу чергу, на особистому досвіді і багатолітній щоденній практиці. Найголовніше, що прищеплювалося студентам, – потреба писати і друкуватися. На заняттях студенти жваво обговорювали і аналізували вистави харківських театрів, писали рецензії і зачитували їх безпосередньо в класі. Якщо не вистачало театральних подій, викладач обирав для аналізу концерти у філармонії і кіноновинки, переважно зарубіжні (що в майбутньому поставлять йому у провину, як суттєвий недолік викладацької роботи і ганебний приклад «низькопоклонства перед Заходом»). Активних і обдарованих студентів залучав до рецензентської роботи в газеті «Красное знамя», де очолював відділ культури, і вони починали друкуватися ще зі студентської лави. Про що, зокрема, згадує В. Айзенштадт: «...наш викладач, який керував семінаром з театральної критики, талановитий і досвідчений журналіст Володимир Савелійович Морський відправив мене на філармонічний концерт майстра художнього слова, який гастролював у місті <...> і надрукував у «Красном знамени», де він завідував відділом культури, мою замітку про цей концерт» [1: 3].

Чи була в такому підході система? Важко сказати... скоріше ставка робилася на практику, особистий досвід і художнє чуття. Адже сам В. Морський писав «легко і розкуто» [20: 136]. А ще своїх студентів він вчив аналізувати перш за все естетично-художні якості мистець-



ких творів, а не ідейно-соціологічні їх складові. Це ж демонстрував і у своїх театральних рецензіях. З огляду на час, такий метод був легковажним і, як виявиться незабаром, – навіть небезпечним.

Не менш важливим фактором формування молодих критиків була газетна театральна публіцистика, яка у Харкові кінця 1940-х знаходилась на високому професійному рівні. Театральне життя міста регулярно висвітлювали на сторінках газет В. Морський, Г. Гельфандбейн, Л. Жаданов (Л. Лівшиць) та Б. Мілявський. Згадуючи студентські роки, В. Айзенштадт писав: «...повз нашу увагу не проходили статті і рецензії у харківській пресі, які також ставали об'єктом жвавих пересудів» [20: 136]. Це ж підтверджує ще один випускник театрознавчого факультету, на два курси молодший від попередника, Віктор Дубровський: «Найпершу уяву про свою майбутню професію я отримав не з лекцій прекрасних (О. Г. Розенберга та М. П. Самаріна) і не дуже прекрасних педагогів, бо лекції ці на перших семестрах були присвячені історії театру, а за статтями і рецензіями у харківських газетах» [20: 152].

Розквіт театального і, в цілому, мистецького життя, підйом місцевої журналістики тривав недовго: країну неминуче затягувало у новий вир ідеологічного пекла. Нова репресивна кампанія в СРСР, що розгорнулася у 1946–1949 рр., пройшла катком саме у галузі науки, літератури, культури та мистецтва. За спогадом К. Симонова, керівництво країни відчуло, що «задерли хвости ні тільки деякі генерали, але й деякі інтелігенти» [27: 487], і тому прагнуло інтелігенцію «міцно взяти до рук», «покласти край її ілюзіям, вказати їй на її місце» [27: 487].

Чергова політична істерія швидко змусила всіх отверезіти. А студентів-театрознавців – серйозно замислитися над вірністю вибору майбутньої професії. Власне, студентські роки представників перших поколінь харківської театрознавчої школи проходили між хвилями репресій, від однієї до наступної: «...кампанія йшла за кампанією. Тільки стихла одна, з тріском і громом починалася інша. Вони приходили і йшли, як ураган: і кожного разу, піднявшись десятибальною хвилюю, відносили трупи» [30], – писатиме про ці жахливі часи прозаїк Борис Ямпольський.



Першою хвилею, що відчутно сколихнула життя Театрального інституту, була кампанія боротьби з «українським буржуазним націоналізмом» 1946 р. Розпочалась вона із постанови ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів і заходи щодо його поліпшення» від 26 серпня 1946 р., що наголошувала на недоліках у репертуарній політиці радянських театрів, які нехтують п'єсами радянських драматургів про сучасну дійсність і віддають перевагу класичній драматургії, зарубіжним авторам. Як окремий недолік, зазначався інтерес театрів до історичної драматургії (а Харківський театр ім. Т. Шевченка саме в цей час готував прем'єру нової історичної п'єси І. Кочерги «Ярослав Мудрий»).

Не обійшла увагою ця постанова і театральну критику. «Незадовільний стан репертуару драматичних театрів пояснювався також відсутністю принципової більшовицької театральної критики» [21], – значилося в ній. Під удар потрапили центральні друковані органи з питань мистецтва – журнал «Театр» і газета «Радянське мистецтво». «Наявність такого роду “критики” призвела до того, що деякі критики, драматурги і театральні працівники втрачають відповідальність перед народом, перестають просуватися вперед і не сприяють подальшому розвитку радянського мистецтва» [21], – підсумовувалося у постанові.

У якості резолюції щодо театральної критики центральний керівний орган рекомендував редакціям газет залучати до роботи «політично зрілих, кваліфікованих театральних і літературних критиків, систематично публікувати статті про нові п'єси і вистави, вести рішучу боротьбу проти аполітичності і безідейності театральної критики» [21]. Редакції республіканських, крайових і обласних газет зобов'язувалися систематично розміщувати матеріали про нові постановки у місцевих театрах. Таким чином, з одного боку, зростав попит на театральну критику і кваліфіковані кадри, з іншого – потреба відповідати політичним настановам, а, значить, і небезпека помилитися в оцінці театральних явищ відповідно до курсу партії.

В Україні до зазначених недоліків і звинувачень додалась ще й «ворожа буржуазно-націоналістична ідеологія». Упродовж 1946 р. ЦК КП(б)У видав цілу низку постанов: «Про перекидання й помилки у висвітленні української літератури» в «Нарисі історії української



літератури», «Про журнал сатири та гумору “Перець”», «Про журнал “Вітчизна” та ін.», «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи його поліпшення».

Керівництво театрального інституту, звісно, зобов’язано було реагувати на партійні заклики до боротьби з тими, хто відійшов від радянської ідеології, і піддати ретельній перевірці власну діяльність, взяти під суворий контроль методи викладання, провести ревізію навчальних планів і планів наукової роботи. На засіданнях кафедр і Вченої ради інституту відбувались обговорення постанов ЦК та передовиць у пресі, оголошувалися ідеологічні доповіді – «Боротьба з українським націоналізмом у літературознавстві на Україні» (доповідач З. Смоктьї), «Боротьба за марксистсько-ленінське мистецтвознавство» (доповідач О. Розенберг) та ін. Ретельно аналізувалися і рецензувалися робочі навчальні плани, конспекти лекцій викладачів. Під особливу увагу, зрозуміло, потрапляли історія українського театру і літератури, при викладанні яких наполегливо рекомендувалося підкреслювати взаємозв’язок, взаємовплив процесів розвитку російського і українського театру.

Зазначимо, що тон засідань цього часу був доволі стриманим, учасникам всіх процесів вдавалося залишатися в професійних межах і не переходити на особистості, не впадати в надмірну істерію, якою буде виразно позначена вже наступна кампанія.

Навіть гострокритична стаття Л. Жаданова і Б. Мілявського «Про недоліки ідеологічної роботи у Харківському театральному інституті» [14], яка з’явилась у газеті «Красное знамя», не мала загрозливих наслідків. Зрозуміло, що місцева преса мала реагувати на партійні постанови, і поява таких статей цілком логічна, посилення на постанови партії в тексті – зайве цьому підтвердження. Її авторами виступив «критичний» тандем «молодих аспірантів-філологів», які буквально увірвалися у харківську журналістику саме в цьому буремному році. І рецензії яких не пропускали як студенти-театрознавці, так і «педагоги і наставники, керівники і провідні актори театрів міста», хоча їх оцінки «доволі часто не сходилися ані з самооцінкою корифеїв театру, ані з усталеною суспільною думкою» [20: 137]. Л. Лівшиць і Б. Мілявський, які стануть жертвами наступної боротьби



з «безродними космополітами», вочевидь, цілком щиро в той час вірили у правильність постанов партії. Той же К. Рудницький зазначав, що тоді цю постанову він «сприйняв як абсолютно справедливу, як керівництво до дій, обов'язкове і для мене» [26: 431]. Напевно, саме в стані такого ідеологічного сомнамбулізму молоді журналісти так завзято вдалися до аналізу методів викладання театральної критики в Харківському театральному інституті.

Заввідділу культури в цій газеті працював В. Морський. Саме він, скоріше за все, і пропустив її до друку, хоча частина звинувачень щодо «ідеологічних недоліків» зачіпала безпосередньо його, адже гострій критиці піддавалися методи викладання театральної критики в Театральному інституті. Чому в такому разі він пропустив статтю, залишається загадкою. Серед обставин, які передували виходу цієї статті, – публікація резонансної рецензії самого Л. Лівшиця на прем'єру Харківського театру ім. Т. Шевченка «Ярослав Мудрий» І. Кочерги у постановці М. Крушельницького, яка «спричинила ефект міни, що розірвалася в тихому провулку» [20: 138]. Забігаючи наперед, зазначу, що вона фігуруватиме у звинувачувальній справі В. Морського, який на допитах визнавав свою помилку в тому, що допустив її до друку.

Сьогодні стаття «Про недоліки ідеологічної роботи у Харківському театральному інституті» сприймається як своєрідне самовиправдання, адже самокритичні промови тих, на чії помилки вказували постанови, були сумною прикметою часу. К. Рудницький підкреслював: «Треба було очорнити себе так, щоб ніхто не зміг сказати, що оратор, мовляв, не вповні усвідомив свою провину» [26: 431]. І В. Морський, який був одним з найактивніших театральних рецензентів міста, і Л. Лівшиць, рецензії якого виходили за межі загальноприйнятої оцінки, розуміли, що постановка партії могла позначитися на їх професійній діяльності, і треба було демонструвати свою готовність до самовикриття.

Приводом для написання статті і гострої критики став перший (і єдиний) випуск науково-художнього рукописного журналу «Наше мистецтво», який самостійно підготували студенти театрознавчого факультету (аж в трьох екземплярах). Хоча в самій статті імена ініціаторів і редакторів не значаться, сьогодні відомо, що ними були В. Ай-



зенштадт і його однокурсниця Л. Попова. Матеріалів у випуску було небагато – передовиця «Постанова ЦК ВКП(б) і задачі інституту», стаття Л. Безпалого «Іван Франко і театр», рецензія В. Тихвінського на виставу «Ярослав Мудрий», вірші В. Уманського. Значну частину випуску займав «Московський щоденник» В. Айзенштадта, де «майбутній театрознавець ділився своїми враженнями від вистав московських театрів» [20: 139].

Цей журнал обговорювався на засіданні кафедри історії театру (протокол № 6 від 21 грудня 1946 р.) [10], викладачі висловлювали ті ж зауваження, що прозвучать в статті «Красного знамени», але в більш поблажливому тоні. Найбільше претензій було до статті Безпалого, в якій «було допущене неточне формулювання, що дало привід націоналістичним збоченням у розумінні шляху розвитку українського театру» (з виступу Плетньова) [10]. В цілому ж факт видання журналу оцінювався як позитивний.

Поява статті в «Красном знамени» була «як блискавка серед ясного неба», принаймні для ініціатора цього журналу. «Акули пера <...> каменя на каміні не залишають ані від журналу, ані від мого твору в особливості» [20: 139]. Молодий театрознавець наважився на особисту розмову із журналістом, завітавши до нього прямо додому. І як пізніше згадував, він «отримав урок, який запам'ятався на довгі роки. Йшла розмова про об'єктивність і суб'єктивність у критиці, про недопустимість верхоглядства і снобізму» [20: 140]. Так відбулося знайомство Л. Лівшиця і В. Айзенштадта, яке з роками перейшло в міцну дружбу.

Спогади В. Айзенштадта про ці події і їх оцінка, обговорення журналу на кафедрі дозволяють говорити, що критика на адресу видання була слухною. Аналіз справ щодо викладання театральної критики в інституті підтверджує, що і в цій частині автори мали рацію, зазначаючи: «Такий важливий предмет, як театральна критика, ведеться без всяких планів, відданий на повний і безконтрольний відкуп кожному викладачу <...> студент не отримує навіть елементарних наукових відомостей про принципи і жанри нашої художньої критики, він кидається від “Ярослава Мудрого” до “Звичайної людини”, без усіляких вказівок на літературу із заданої теми, без чіткого напрям-



ку в роботі» [14]. Нагадаю, що в цей період студентам не читалися такі дисципліни, як «Вступ до театрознавства», «Історія театральної критики», «Теорія драми», що, звісно, позначалось на їх теоретичній і практичній підготовці. Злагодженості і впорядкованості у викладанні театральної критики теж не було.

Навчальний процес тривав в цілому у звичному режимі, поки що без партійних зборів з оскаженілими виступами і звинуваченнями, без чисток і звільнень. Справжнє цунамі було ще попереду. «Суспільна атмосфера невдовзі зробила крутий віраж: черговий погром художньої інтелігенції почався чомусь з театральної критики» [20: 140].

На відміну від кампанії 1946 р., яка мала переважно безособистісний характер, боротьба з «безродними космополітами» та «низькопаклонством перед Заходом» 1949 р. була спрямована на знешкодження цілком конкретних діячів культури – відомих вчених, критиків, драматургів, мистецтвознавців, композиторів. Їх імена відверто і прямо називались в газетних передовицях, безжално розкривалися псевдоніми, на партійних зборах вішалися ярлики. Список звинувачених зростав з кожним днем, а події все більш набирали характеру невідвортної катастрофи. «Наукові суперечки починалися в академічних аудиторіях, з холуями і приживалами, продовжувалися зі слідчими, а закінчувалися з вертухаями у таборах» [30].

Сигналом до початку цієї «найганебнішої, мерзенної» [20: 140] кампанії стала редакційна стаття в газеті «Правда» «Про одну антипатріотичну групу театральних критиків», яка буквально шельмувала відомих і шанованих досі театрознавців. Завершувалася ця директивна стаття прямим керівництвом до дій – вимогою «розвінчання і розгрому цієї антипатріотичної групи критиків» [22].

З реакцією не можна було зволікати, і вона не забарилася. Обговорення цієї передовиці миттєво відбувалися на місцях (в мистецьких колективах, творчих спілках, редакціях, наукових інститутах і навчальних закладах). «Тон задавала, звісно, Москва. Провінційний Харків прагнув не тільки не відставати, але й перевершити столицю – по міцності висловлювань, грубості ярликів, по повній абсолютній бездоказовості звинувачень» [20: 15]. Скрізь проходили «пророботочні» збори, на яких в обов'язковому порядку мали бути присутніми студенти. «Нас, студен-



тів, таскали на усілякі збори, де з трибун громили талановитих і порядних людей: і письменників, і композиторів, і, в першу чергу, театральних критиків» [20: 153], – згадував ті часи В. Дубровський.

Зрозуміло, що керівництво театральним інститутом не могло обмежуватися лише зборами, а мало зробити відповідні оргвисновки, конкретні кроки по «виявленню і знешкодженню безродних космополітів» серед викладачів і студентів. На засіданні Вченої ради Інституту від 14 лютого 1949 р. була прийнята резолюція, в п. 3 якої значилося: «Докорінно поліпшити вивчення театральної критики. Кафедрі історії театру необхідно розробити конкретні заходи з виявлення і викриття антипатріотичної групи театральних критиків, правильно організувати проведення семінарів» [13: арк. 9]. Тобто сумнівів в тому, що така група в інституті обов'язково є, не виникало. На ролі винних були призначені Брудний, Ходкевич, Морський, під гостру критику потрапили також Розенберг, Самарін, Старець.

Через два дні на засіданні Ради Інституту не забарилося і рішення: «Рада вважає помилковим запрошення для читання практичного курсу “Рецензентський практикум” підголоска космополітів Морського, який працював до останнього часу в Інституті, і який був викритий на партійних зборах Інституту 16.02.1949 р.» [13: арк. 18]. В іншому пункті: «Внаслідок послаблення контролю за якістю викладання, в лекціях окремих педагогів (Ходкевич, Самарін, Старець) дається поверхнева характеристика соціально-політичної обстановки, не викриваються ворожі погляди і концепції, допускаються ідеологічні помилки» [13: арк. 18]. А далі – по всьому місту знов численні збори мистецької інтелігенції із залпами «лайки і наруги, які зустрічалися схвальним гулом значної частини президії» [20: 141].

Рикошетом ці події вдарили і по студентах. Ця епопея розгорталася на їх очах, оголюючи «мерзенний механізм насилля, придушення і знищення» [20: 152]. Студенти тепер не тільки були позбавлені якісних лекцій (деякі предмети випали з навчального розкладу на кілька місяців, оскільки викладачам просто не було заміни), а й також піддавалися гострій критиці. На загальних зборах Театрального інституту, присвячених обговоренню статті в «Правді», на помилки було вказано і надто необачним студентам, учням В. Морського. Зокрема,



при обговоренні лекції В. Айзенштадта про творчість О. Ленського, під час якої він побіжно згадав про улюблені дитячі ігри майбутнього актора в Робінзона Крузо і Дон Кіхота, «один з педагогів заявив, що тим самим я [В. Айзенштадт – Я. П.] позбавив Ленського “його національного коріння”» [20: 141].

За результатами цієї компанії з інституту була звільнена плеяда талановитих викладачів, професорів-інтелектуалів (Брудний, Ходкевич, Морський, за власним бажанням пішов Розенберг), але цькування продовжувалось. Їх виключали, вичавлювали звідусіль, навіть із життя. В. Морський, як відомо, був заарештований і загинув на засланні. Було знищено весь форпост харківської журналістики 1940-х: Г. Гельфандбейна затавровано і вигнано з редакції; на чиновницьку посаду переведено «одного зі стовпів харківської журналістики» [20: 141] М. Файбишенка; рятуючи життя, втік до однієї з братніх республік Б. Мілявський; заарештований і засуджений до 10 років Л. Лівшиць.

Важко уявити настрої і атмосферу в інституті серед викладачів та студентів. Час безжально спотворював долі, а студенти першого набору готувалися до захисту дипломів і здачі держіспитів. Дивно, як в цих умовах більшість з них не тільки залишилась в професії, а й взагалі людьми. Питання викладання критики постало ще більш виразно. І справа цього разу була не тільки у відсутності фахівців, але й в начотній небезпеці загалом займатися професією. В театральній критиці Харкова тих часів, як пише В. Айзенштадт, виник вакуум: «Тоді поспіхом була укомплектована бригада з трьох випускниць і одного випускника (в моїй особі) театрознавчого відділення <...> вся театральна спільнота іронізувала з приводу нерівноцінності заміни одного Морського на цілий рецензентський квартет» [1: 4].

Ряди нових критиків поповнили вчорашні учні В. Морського. Але поповнювати ряди педагогів рідного інституту як викладачі критики вони не поспішали, хоча на кафедру історії театру для викладання історико-теоретичних дисциплін активно запрошувались вчорашні студенти театрознавчого факультету – адже і цей вакуум потрібно було терміново заповнювати (випускниці 1949 р. викладали історію українського театру – Нінель Рудова, історію костюму – Аделаїда Борисова). Невипадково один з учнів Морського, що активно



друкувався в харківській пресі впродовж наступних 40 років, Валерій Айзенштадт, ніколи не викладав театральну критику в жодному з навчальних закладів. Хто знає, чи не сумний приклад вчителя став йому пересторогою на все життя?

В Харкові студенти-театрознавці довгий час не мали серед місцевих журналістів взірців для наслідування в сфері театральної публіцистики. Театральна критика як навчальна дисципліна на якийсь час взагалі зникла з розкладу. Б. Поюровський, який обрав професію саме на межі 1940–1950 років, згадуючи свої студентські роки, зазначав, що «...основний ... предмет, семінар з театральної критики, вести не було кому: після сумнозвісної статті в “Правді” всі без виключення педагоги виявились не просто “космополітами”, але й “ворогами народу”. Кінець кінцем основний предмет замінили лекціями з інших дисциплін. Більшість студентів таким корективам навчальної програми навіть зраділи» [25].

З 1952 р. театральну критику почав читати В. Буквін, до того вона взагалі не зустрічається в переліку дисциплін, у наказах і протоколах кафедри щодо навантаження. Нагадаю, що В. Буквін не був театральним критиком, і за освітою, і за родом професійної діяльності він – керівник-організатор театральної справи. До цього викладав курси «Історії російського театру» та «Історії російського радянського театру». Отже, призначення його викладачем театральної критики вбачається формальною необхідністю виконати навчальні плани. Не випадково, що серед його учнів переважали не театральні критики, а знані театральні адміністратори, директори харківських театрів – Ю. П. Москоченко, М. С. Солодовніков, М. В. Білоконь та ін.

Згодом критику почав вести і А. Плетньов, який очолив кафедру, і хоч виступав зрідка із театральними рецензіями в місцевій пресі, проте більше тяжів до історичних досліджень. Навіть, здається, дещо зневажливо ставився до сфери критики. Н. Логвінова писала: «Театрознавець, вчив Аркадій Васильович – це не рецензент, це аналітик, хоча рецензія – теж сфера театрознавства, але найбільш спрощена» [18].

Тим, хто мріяв присвятити себе театральній критиці, доводилося самим шукати собі наставників поза стінами рідного інституту і, здебільшого, не в рідному місті, як це сталося із Б. Поюровським.



Ще з дитинства він захоплювався рецензіями Ю. Юзовського, тому наважився поїхати до Москви і завітав до опального, вигнаного звидусіль критика, щоб навчитися професії. «І тільки на восьмому році нашого спілкування, коли я давно вже закінчив інститут і приніс йому свій нарис про Любов Добржанську, він змінив гнів на милість і сказав: “Можливо, з Вас ще щось вийде”» [25], – згадував Б. Поюровський.

Театральна критика як професія на довгі роки втратила свої позиції, свою функцію впливу на мистецький процес, перетворившись на слухняну виразницю партійної ідеології. Значно зменшилося і коло охочих поповнити ряди «безродних космополітів», конкурсу на театрознавчий факультет практично не було. Набір здійснювався вкрай нерегулярно – через два-три і більше років. Перерви між випусками театрознавців часом сягали 10 років (в період з 1955 по 1965 р. не випускалося жодного театрознавця, як і в проміжок між 1966–1974 рр.).

К. Рудницький, завершуючи свій автобіографічний нарис «Сорок дев’ятий», із сумом констатував: «Гортаючи комплекти “Радянського мистецтва” за 1949–1950 роки, переконуюєся: театральна критика в нормальному, природному розумінні цього слова на довгий час зникла з газетних сторінок. Вони порожні. Їх заповнюють беззмістовні, напівграмотні статейки неосвічених і безликих авторів. Сама ця професія – театральний критик – ніби перестала існувати. Пройшло немало років, поки вона відродилася» [26]. І процес цей був тривалим і непростим.

Висновки. Становлення кафедри театрознавства, формування методики викладання одного з профільних предметів – театральної критики – в Харківському театральному інституті у 1940–1950 рр. відбувалося на тлі складної історичної дійсності, за умов ідеологічно-політичних репресій, які не сприяли розвиткові театральнокритичної думки. Людські долі й творчі біографії педагогів і студентів безжально нищилися і спотворювалися. Художньо-естетичні критерії аналізу мистецьких творів довгі десятиліття були витіснені вульгарно-соціологічними, а за таких умов як методологія самої критики, так і методика її викладання розвивалися хибним шляхом. І вітчизняному театрознавству ще належить пройти значний шлях, щоб відтворити об’єктивну картину розвитку української театральної крити-

ки, визначити його етапи і тенденції, заповнити лакуни в біографіях театрознавців і розкрити самотність методології кожного з них.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айзенштадт В. Несколько вступительных строк. *Айзенштадт В. Харьков театральный : статьи, рецензии, заметки 50–80-х годов*. Харьков, 1996. С. 3–5.

2. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Накази № 1–142 директора інституту за 1944 р. Арк. 38. Наказ № 35 від 25 березня 1944 р.

3. Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Накази директора інституту № 49–245 за 1946 р. Наказ № 112-а від 11 травня 1946 р.

4. Барабан Л., Веселовська Г. Виникнення фахових видань та становлення професійної театральної критики. *Історія українського театру : У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.* К., 2009. Т. 2. С. 50–63.

5. Білик А. Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (друга половина XIX – друге десятиріччя XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 ; Харківська держ. академія культури. Харків, 2009. 16 с.

6. Ботунова Г., Коваленко Ю., Лобанова І. Кафедра театрознавства. *Зоряний час : нариси до 95-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург*. Харків, 2012. С. 247–262.

7. Ботунова Г. Театральна освіта у Харкові: від драматичної школи до Національного університету. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. У 2 т. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова*. Харків, 2017. Т. 2. С. 11–148.

8. Ботунова Г., Лобанова І. Театрознавства кафедра. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. У 2 т. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова*. Харків, 2017. Т. 2. С. 363–365.

9. Ботунова Г. Я. Харківська школа театрознавства: шляхи формування. *Pro Doto Mea : нариси / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2007. С. 277–283.

10. ДАХО (Державний архів Харків. області). Ф. № Р-6066. Оп. 1. Од. зб. 5. Матеріали про роботу кафедр за 1946/1947 навчальний рік.

11. ДАХО. Ф. № Р-6066. Оп. 1. Од. зб. 8. Протокол засідання кафедри історії театру № 8 від 2 квітня 1948 р.

12. ДАХО. Ф. № Р-6066. Оп. 1. Од. зб. 13. Навчальний план театрознавчого факультету на 1948 р.

13. ДАХО. Ф. № Р-6066. Оп. 1. Од. зб. 18. Протоколи засідань Вченої ради інституту. 1949 р.

14. Жаданов Л., Милявский Б. О недостатках идеологической работы в Харьковском театральном институте. *Красное знамя*. 1946. 28 дек.

15. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : навч. посібник / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. К. : АртЕк, 2017. 336 с.

16. Красильникова О. Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків – до рубежу XIX–XX століть). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. № 9. С. 264–268.

17. Логвинова Н. Р. Кафедра истории театра. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского: 1917–1992*. Харків, 1992. С. 294–304.

18. Логвинова Н. Р. А. В. Плетнёв, создатель кафедры истории театра в Харьковском театральном институте [Машинопис]. Архів навчальної лабораторії історії театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

19. Мойсіна А. А. Театральне життя Харківщини на сторінках спеціалізованих видань «Театральний вестник», «Театральна декада», «Театр, література, музика, балет, графіка, живопись, кино». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2007. № 766 : Філологія, вип. 31. С. 138–142.

20. О Лёве Лившице. Воспоминания друзей. Иерусалим : Филобиблон, 2007. 267 с.

21. О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению. *Большевик*. 1946. № 16.



22. Об одной антипатриотической группе театральных критиков. *Правда*. 1949. 28 янв.
23. Песочинский Н. В. «Великий перелом» в театральной критике (1930). *Вопросы театроведения* : сб. науч. трудов / Ред. кол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.), Т. Д. Исмагулова (сост.), Н. В. Кудряшова. СПб., 1991. С. 98–119.
24. Полякова Ю. Ю. Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика. *Вісник ОНУ*. 2011. Т. 16. Вип. 1/2 (5/6). С. 110–126.
25. Поюровский Борис Михайлович. *Международный объединенный биографический центр*. URL : <http://www.biograph.ru/index.php/whoiswho/7/962-pourovskiybm> (дата звернення 25.08.2018).
26. Рудницкий К. Сорок девятый. Автобиографические записки. *Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты* / предисл. А. М. Смелянского. М. : Искусство, 1990. С. 423–464.
27. Симонов К. Стихотворения и поэмы. Повести разных лет. Последняя работа. М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2004. 606 с.
28. Собіянський В. Д. З історії театрально-критичної публіцистики та есеїстики України другої половини 1920-х років. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 176–183.
29. Собіянський В. Д. Типологія театрально-мистецьких періодичних видань України 1920-х рр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2010. Вип. 7. С. 196–215.
30. Ямпольский Б. Арбат, режимная улица. URL : https://www.e-reading.club/bookreader.php/68159/Yampol%27skiii_-_Arbat%2C_rezhimnaya_ulica.html (дата звернення 15.08.2018).

REFERENCES

1. Ayzenshtadt, V. (1996). Neskolko vstupilnykh strok [Several introductory lines]. *Ayzenshtadt, V. Kharkov teatralnyy: stati, retsenzii, zametki 50–80-kh godov – Kharkiv theatrical: articles, reviews, notes 50–80-ies*. Kharkov, 3–5 [in Russian].
2. Arkhiv KHNUM imeni I. P. Kotliarevskoho [Archive of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky].

Nakazy № 1–142 dyrektora instytutu za 1944 r. Ark. 38. Nakaz № 35 vid 25 bereznia 1944 r. [Orders No. 1–142 of the Director of the Institute for 1944. Sheet 38. Order No. 35 of March 25, 1944] [in Ukrainian].

3. Arkhiv KHNUM imeni I. P. Kotliarevskoho [Archive of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. Nakazy dyrektora instytutu № 49–245 za 1946 r. Nakaz № 112-a vid 11 travnia 1946 r. [Orders of the Director of the Institute No. 49–245 for 1946. Order No. 112-a dated May 11, 1946] [in Ukrainian].

4. Baraban, L., Veselovska, H. (2009). Vynyknennia fakhovykh vydan ta stanovlennia profesiinoi teatralnoi krytyky. [The emergence of professional editions and the formation of professional theatrical criticism]. *Istoriia ukrainskoho teatru – History of the Ukrainian theater (Vols. 1–3)*. Vol. 2, 50–63. Kyiv : NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho [in Ukrainian].

5. Bilyk, A. (2009). *Teatralna krytyka Odesy v konteksti miskoi vydovyschnoi kultury (druha polovyna XIX – druhe desyatyrichchia XX stolittia)* [Theatrical critique of Odessa in the context of city spectacle culture (second half of the XIX – second decade of the XX century)] : (Extended abstract of Candidate thesis in Art Studies). Kharkiv : Kharkiv state Academy of Culture, 16 [in Ukrainian].

6. Botunova, H., Kovalenko Yu., Lobanova I. (2012). Kafedra teatroznavstva [Department of theater studies]. *Zoriani chas : narysy do 95-richchia KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho – Star Time: essays on the 95th anniversary of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*. H. I. Hansburg (Ed.). Kharkiv : Vyd-vo TOV «S. A. M.», 247–262 [in Ukrainian].

7. Botunova, H. (2017). Teatralna osvita u Kharkovi: vid dramatychnoi shkoly do Natsionalnogo universytetu [Theatrical Education in Kharkiv: From Drama School to National University]. *Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100-richchia vid dnia zasnuvannia – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 1917–2017. Up to 100th anniversary from the day of foundation: brief encyclopedia*. (Vols. 1–2). Vol. 2 (11–148). L. V. Rusakova (Ed.). Kharkiv : [KhNUA] [in Ukrainian].

8. Botunova, H., Lobanova, I. (2017). Teatroznavstva kafedra [Theatre Studies Department]. *Kharkivskiy natsionalnyi universytet mys-*

tetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100-richchia vid dnia zasnuvannia – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 1917–2017. Up to 100th anniversary from the day of foundation: brief encyclopedia. (Vols. 1–2). Vol. 2 (363–365). L. V. Rusakova (Ed.). Kharkiv : [KhNUA] [in Ukrainian].

9. Botunova, H. Ya. (2007). Kharkivska shkola teatroznavstva: shlyakhy formuvannia [Kharkiv School of Theater Studies: Ways of Formation]. *Pro Domo Mea: essays ; Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky* (pp. 277–283). Kharkiv : [KhSUA] [in Ukrainian].

10. DAKhO (Derzhavnyi arkhiv Kharkiv. oblasti [State Archive of Kharkiv region]). F. № R-6066. Op. 1. Od. zb. 5. Materialy pro robotu kafedr za 1946/1947 navchalnyi rik [Materials on the work of the departments for the 1946/1947 academic year] [in Ukrainian].

11. DAKhO [State Archive of Kharkiv region]. F. № R-6066. Op. 1. Od. zb. 8. Protokol zasidannia kafedry istorii teatru № 8 vid 2 kvitnia 1948 r. [Protocol of the session of the department of the history of theater number 8 of April 2, 1948] [in Ukrainian].

12. DAKHO [State Archive of Kharkiv region]. F. № R-6066. Op. 1. Od. zb. 13. Navchalnyi plan teatroznavchoho fakultetu na 1948 r. [The curriculum of the theater studies faculty for 1948] [in Ukrainian].

13. DAKHO [State Archive of Kharkiv region]. F. № R-6066. Op. 1. Od. zb. 18. Protokoly zasidan Vchenoi rady instytutu. 1949 r. [Minutes of meetings of the Academic Council of the Institute, 1949] [in Ukrainian].

14. Zhadanov, L., Miliavskii, B. (1946, Decemder 28). O nedostatkakh ideologicheskoy raboty v Kharkovskom teatralnom institute [About the shortcomings of ideological work at the Kharkov theatrical institute]. *Krasnoe znamia – Red banner* [in Russian].

15. Klekovkin, O. (2017). *Istoriografiia teatru: Napriamy. Shkoly. Metody. Postati [Historiography of the theater: Directions. Schools. Methods. Persons]*. Kyiv : ArtEk, 336 [in Ukrainian].

16. Krasylnykova, O. (2009). Deiaki aspekty doslidzhennia istorii ukrainskoho teatroznavstva i teatralnoi krytyky (vid vytokiv – do rubezhu XIX–XX stolit) [Some aspects of the study of the history of Ukrainian theater studies and theatrical criticism (from the origins – to the



turn of the XIX–XX centuries)]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii – Ukrainian art studies: materials, research, reviews*, (9), 264–268 [in Ukrainian].

17. Logvinova N. R. (1992). Kafedra istorii teatra [Theater History Department]. *Kharkovskiy institut iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo: 1917–1992 – Kharkov Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 1917–1992*, pp. 294–304. Kharkov : [Kharkov State Institute of Arts] [in Russian].

18. Lohvynova, N. R. *A. V. Pletnov, sozdatel kafedry istorii teatra v Kharkovskom teatralnom institute [A. V. Pletnov, founder of Theater History Department in Kharkov Theater Institute]*. [Manuscript]. Stored in the Archive of Theater History Laboratory of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky (unpublished) [in Russian].

19. Moisisina A. A. (2007). Teatralne zhyttia Kharkivshchyny na storinkakh spetsializovanykh vydan «Teatralnyy vestnik», «Teatralna dekada», «Teatr, literatura, muzyka, balet, grafika, zhivopis, kino» [The theatrical life of the Kharkiv region on the pages of specialized editions “Theater Herald”, “Theatrical Decade”, “Theater, Literature, Music, Ballet, Graphics, Painting, Cinema”]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina – The Journal of the V. N. Karazin Kharkiv National University*, 766 : Filolohiia (31), 138–142 [in Ukrainian].

20. *O Leve Livshitse. Vospominaniya druzei (2007). [About the Liova Lyvshytse. Memories of friends]*. Ierusalim : Filobiblon, 267 [in Russian].

21. O repertuare dramaticheskikh teatrov i merakh po ego uluchsheniyu [About the repertoire of drama theaters and measures for its improvement] (1946). *Bolshevik* (16) [in Russian].

22. Ob odnoy antipatrioticheskoy gruppe teatralnykh kritikov [About an anti-patriotic group of theatrical critics] (1949, January 28). *Pravda – True* [in Russian].

23. Pesochinskiy, N. V. (1991). «Velikiy perelom» v teatralnoy kritike (1930) [“The Great Break” in theatrical criticism (1930)]. *Voprosy teatrovedeniya : sb. nauch. trudov – Issues of theater science: the collection of scientific proceedings*. St. Petersburg, 98–119 [in Russian].



24. Poliakova, Yu. Yu. (2011). Teatralnaya periodika Kharkova (1917–1933): typologiya, tematika, problematika [Theatrical Periodicals of Kharkov (1917–1933): typology, subjects, problems]. *Visnyk ONU – Bulletin of the ONU*, Vol. 16, issue 1/2 (5/6), 110–126 [in Russian].

25. Poyurovskiy Boris Mikhaylovich. *Mezhdunarodnyy obedinennyi biograficheskiy tsentr – International Unified Biographical Center*. Retrieved from <http://www.biograph.ru/index.php/whoiswho/7/962-poyurovskiybm> [in Russian].

26. Rudnitskiy, K. (1990). Sorok devyatyy. Avtobiograficheskie zapiski [Forty-ninth. Autobiographical Notes]. *Rudnitskiy, K. L. Teatralnyye syuzhety – Theatrical Plots*. Moscow : Iskusstvo, 423–464 [in Russian].

27. Simonov, K. (2004). *Stikhotvoreniya i poemy; Povesti raznykh let; Poslednyaya rabota [Verses and poems; Stories of different years; The last work]*. Moscow : OLMA-PRESS, 606 [in Russian].

28. Sobiianskiy, V. D. (2014). Z istorii teatralno-krytychnoi publi-tsystyky ta eseistyky Ukrainy druhoi polovyny 1920-kh rokiv [From the History of Theatrical-Critical Journalism and Essays in Ukraine of the Second Half of the 1920s]. *Mystetstvoznavchi zapysky – The Art Studies Notes*, (25), 176–183 [in Ukrainian].

29. Sobiianskiy, V. D. (2010). Typolohiia teatralno-mystetskykh periodychnykh vydan Ukrainy 1920-kh rr. [Typology of theatrical and artistic periodicals of Ukraine 1920s]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho – Scientific Herald of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television*, 7, 196–215 [in Ukrainian].

30. Yampolskiy, B. *Arbat, rezhimnaya ulitsa [Arbat, regime street]*. Retrieved from https://www.e-reading.club/bookreader.php/68159/Yampol%27skiii_-_Arbat%2C_rezhimnaya_ulica.html [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 2.11.2018 р.



УДК 792.072.3 (477) “1920/1940” Морський

ORCID 0000-0001-8329-6828

DOI 10.34064/khnum1-5103

Щукіна Ю. П.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Особливості театральної критики Володимира Морського (1920–1940 рр.)

АНОТАЦІЯ

Щукіна Ю. П. Особливості театральної критики Володимира Морського (1920–1940 рр.).

Аналізуючи нині театральний рух України першої половини ХХ ст., не можна обминути рецензій В. Морського, які внаслідок трагічної долі критика у сталінський час були штучно вилучені з театрознавчого обігу. В. Морський співпрацював із провідними виданнями Харкова «Пролетарий», «Харьковский рабочий», «Красное знамя» (в останньому у післявоєнні роки завідував відділом культури). Друкував він рецензії і в газетах республіканського значення – «Правда Украины», «Советская Украина» – та фахових часописах «Радянське мистецтво» і «Театр». В статті, з метою виявлення й характеристики їх загальних рис, аналізуються рецензії В. Морського на вистави драматичних театрів, таких, як Запорізький театр ім. М. Заньковецької, харківських театрів: «Березіль» (згодом – ім. Т. Шевченка) та ім. О. Пушкіна, Робітничої молоді та Ленінського комсомолу.

Так, критика вирізняла серед інших твереза оцінка ним недоліків сучасної радянської драматургії. Пишучи про виставу, він аналізував приналежність режисера до певної школи. Авторському стилю В. Морського було притаманне почуття гумору. Разом з тим, він неодноразово виявляв принциповість позиції критика, не погоджуючись із «вульгарно-соціологічними» критеріями оцінювання мистецтва, підтримував словом опальних діячів театру.

Ключові слова: театральна критика, Володимир Морський, театр «Березіль», Харківський театр ім. Т. Шевченка, Харківський театр ім. О. Пушкіна, режисерські та акторські школи.



АННОТАЦІЯ

Щукина Ю. П. Особенности театральной критики Владимира Морского (1920–1940 гг.).

Анализируя сегодня театральное движение Украины первой половины XX в., невозможно обойти вниманием рецензии В. Морского, которые в силу трагической судьбы критика в сталинское время были искусственно исключены из театроведческого обихода. В. Морской сотрудничал с ведущими изданиями Харькова «Пролетарий», «Харьковский рабочий», «Красное знамя» (в последнем заведовал отделом культуры в послевоенные годы). Его рецензии печатались и в газетах республиканского значения – «Правда Украины», «Советская Украина» – и в профессиональных периодических изданиях «Радянське мистецтво» и «Театр». В статье, с целью выявления и характеристики их общих черт, анализируются рецензии В. Морского на спектакли драматических театров, таких, как Запорожский театр им. М. Заньковецкой, харьковские театры «Березиль» (позже – им. Т. Шевченко), им. А. Пушкина, Рабочей молодежи и Ленинского комсомола.

Так, критика отличала среди других трезвая оценка им недостатков современной советской драматургии. Размышляя о спектакле, он анализировал принадлежность режиссёра к определённой школе. Авторскому стилю В. Морского было присуще чувство юмора. Вместе с тем, он неоднократно проявлял принципиальность позиции критика, не соглашаясь с «вульгарно-социологическими» критериями оценивания искусства, поддерживал словом опальных деятелей театра.

Ключевые слова: театральная критика, Владимир Морской, театр «Березиль», Харьковский театр им. Т. Шевченко, Харьковский театр им. А. Пушкина, режиссёрские и актёрские школы.

ABSTRACT

Shchukina Yu. P. Features of Volodymyr Morskoy's theatre criticism (1920–1940 years).

Background. Today, analyzing the Ukrainian theatrical movement of the first half of XX century, we can't bypass V. Morskoy's critical legacy. Volodymir Savelyiovich Morskoy (the real name – Vulf Mordkovich) is one of the providing Ukrainian theatrical and film critics of the first half of the XX century. He left us his always argumentative, but sometimes contradictory evaluations of



dramatic art masters: the directors of Kharkiv Ukrainian drama theatre “Berezil” (from 1935 it named after T. Shevchenko) L. Kurbas, B. Tyagno, L. Dubovik, Yu. Bortnik, V. Inkizhinov, M. Krushelnitsky, M. Osheroovsky; the producers of Kharkiv Russian drama theatre named after A. Pushkin – O. Kramov, V. Aristov, V. Nelli-Vlad and many others. Due to the critic’s persecution by the repressive machine of USSR, his evaluations of theatrical process were not quoted in soviet time researches. They still were not entered to the professional usage, were not published and commented in the whole capacity.

Methods and novelty of the research. The research methodology joints the historical, typological, comparative, textual, biographical methods. The first researcher, who made up incomplete description of the bibliography of dramatic criticism by V. Morskoy, became Kharkiv’s bibliographer Tetyana Bakhmet. She gave maximally full list of critic articles (more than eighty positions) for the 1924, 1926–1929, 1937, 1948–1949 years. Kharkiv’s theater scientist Ya. Partola [16] in the first encyclopedic edition, that contains the article about V. Morskiy, gave the description of the only publication by critic known for today, in Moscow newspaper “Izvestiya”. Forty six critical articles, half of which didn’t note in bibliographies of both scientists, were collected and analyzed in periodical funds of Kharkiv V. Korolenko Central Scientific Library by the author of this article.

Objectives. V. Morskoy was writing the reviews about the new films; the programs of popular and philharmonic performers; was researching the musical theater. This article has the purpose to characterize the features of V. Morskoy’s critical reviews on the dramatic theater performances.

Results. It was managed to find out the articles by V. Morskoy hidden for the cryptonym “Vl. M.”, which dedicated to the performances of the “Berezil” theater of the second half of 1920th: “Jacquery”, “Yoot”, “Sedi”. The critic wrote about the setting “Jacquery” by director V. Tyahno : “Berezil in setting of ‘Jacquery’ emphases it’s ideology, approaching ‘Jacquery’ to nowadays viewer” [2]. Perceiving critically some objective features of avant-garde stylistic, such as cinema techniques, V. Morskoy remarks: “The pictures are discrete, too short, some of them are lasting for 2–3 minutes, they made cinematographically” [2]. In the same time, the young critic already demonstrates the feeling and flair to the understanding of acting art. So, he accurately pointed out the first magnitude actors from the “Berezil” ensemble: A. Buchma, Yo. Ghirnyak, M. Krushelnitsky, B. Balaban [2]. V. Morskoy connected his view to “Jacquery” with the tendency



of the second half of the 1920th: “For recently the left theaters became notably more right, and the right one – more left”[2], that reveals his theatrical experience.

His contemporaries due to the author’s sense of humor easily recognized the style of V. Morsky’s reviews. Critical irony passes through the his essay about the setting by director V. Sukhodolskiy “Ustim Karmelyuk” in the Working Youth Theatre: “Focusing attention to Karmelyuk, V. Sukhodolskiy left the peoples in shade. Often they keep silence – and not in the Pushkin sense “[14].

Despite on the “alive” style, one of the features of V. Morsky journalism was adherence to principles. His human courage deserves a high evaluation. In 1940, after the three years after the exile of Les Kurbas, the leader director of “Berezil” Theater, to Solovki, the critic published in the professional magazine the creative portrait of this disgraced director’s wife – the actress Valentina Chistyakova [15].

V. Morsky arguments on the relationship between the modern works and the tradition of prominent predecessors has always been ably dissolved in an analysis of a performance. Each time V. Morsky was paying attention to the distinctions of principals of playwriting, stage direction and even creative schools, in the second half of 1930th – 1940th, when the words “stage direction”, “currents”, in condition of predomination the so-called “social realism” method, in the soviet newspapers practically were not mentioning. For example, the critic saw of realistically-psychological directions in the O. Kramov’s performance “Year 1919”[9]. In 1940, V. Morsky made a review of the performance of the then Zaporizhhyia theater named after M. Zankovetska “In the steppes of Ukraine”, insisting on the continuity of the comedies of O. Korniychuk in relation to the works of Gogol and others of playwrights-coryphaeuses: “The play of O. Korniychuk is characterized by profound national form...” [7].

However, in the fact that in the Soviet Union at that time reigned as the doctrine the methodology of the “socialist realism”, the tragedy of honest criticism comprised.

In controversy with the critic O. Harkivianin, V. Morsky expressed the credo about the ethics and fighting qualities of the reviewer: “Apparently, Ol. Kharkivianin belongs to the category of peoples, who see the task of critic in order to give only the positive assessments. The vulgar sociological approach to the phenomena of art could be remaining the personal mistake of Ol. Kharkivianin. But when he presents him as the most important argument, everyone becomes uncomfortable”[8]. In 1949, the political regime fabricated the case of a “bourgeois cosmopolitan” against the



honest theatrical critic and accused him in betraying of public interests adjudged V. Morskoy to untimed death at a concentration camp (Ivdellag, 1952). However, the time arbitrated this long discussion in favor of V. Morskoy.

Conclusions. For the objective analysis of theater life of the city and the country as a whole, it is imperative to draw from the historical facts contained in the reviews of V. Morskoy, and the methodology of the review while investigating studies of theatrical art and theatrical thought of 1920–1940th. Thus, the gathering of the full kit of the critical observations of the famous Kharkov theater expert of the first half of the XX century is the important task for further researchers.

Key words: theatrical criticism, Volodymyr Morskoy, the «Berezil» Theater, Kharkiv Drama Theater named after T. Shevchenko, Kharkiv Drama Theater named after A. Pushkin, directing and acting skills.



Постановка проблеми. Аналізуючи нині театральний рух України першої половини ХХ століття, не оминати рецензій В. Морського¹. Він лишив нам свої завжди аргументовані, хоча часом і суперечливі оцінки творчості майстрів драматичного мистецтва: режисерів театру «Березиль» (від 1935 р. – ім. Т. Шевченка) Леся Курбаса, Л. Дубовика, Я. Бортника, В. Інкіжинова, М. Крушельницького, М. Ошеровського; режисерів театру для дітей В. Скляренка та Ю. Шнейдермана; постановників російського драматичного театру ім. О. Пушкіна О. Крамова і В. Арістова, В. Неллі-Влада; режисера театру мініатюр В. Аврашова; постановників Театру Революції Д. Козачківського, Маковського, М. Мацкевича; режисерів театру ім. Ленінського комсомолу І. Юхименка і харківського ТРОМу Б. Тягна; постановника обласного театру ім. Т. Шевченка К. Коваленка. Працюючи впродовж трьох десятків років, В. Морський ретельно описав діяльність музичного театру Харкова, аналізуючи роботи оперних режисерів М. Стефановича, А. Герашенка, Г. Давидова, С. Однопозова, В. Ходського; балетні постановки

¹ Володимир Савелійович Морський (27.12.1898/8.01.1899–1952) – один з провідних театральних та кіно-критиків України першої половини ХХ ст. (справжнє ім'я та прізвище – Вульф Мордкович).



диригентів І. Штеймана, І. Вейсенберга, В. Нахабіна, П. Баленка, режисерів В. Нікітіна, Г. Березової і А. Гірмана; спектаклі театру музичної комедії режисерів Б. Балабана, М. Аваха та І. Радомиського, а також диригента В. Солящанського. Крім того, критик писав рецензії на вистави театрів Одеси, Запоріжжя, Москви, Ростова, Тбілісі.

Про загальну кількість надрукованих ним публікацій опосередковано можна скласти уявлення із судової постанови про призначення документів, вилучених на квартирі В. Морського під час арешту – а саме, було реквізовано сто одну вирізку з газет [3]. Дочка Морського Лариса, яка останні десятиріччя життя мешкала в Ізраїлі, засвідчила, що батько не встиг попіклуватися про зібрання архіву [17; 2]. Ймовірно, що ті сто одна рецензія, що були винайдені в нього працівниками НКВС, були вже з післявоєнного доробку вельми плідного рецензента. Адже внаслідок частих змін адрес проживання у 1920–1930-ті, а головне – евакуації з Харкова у роки війни – зберегти свій повний архів критику, вочевидь, не вдалося.

Аналіз останніх досліджень і публікацій за темою. Першою дослідницею, яка склала неповний опис рецензій В. Морського, стала харківський бібліограф Тетяна Бахмет [1]. Вона надала максимально повний перелік статей критика (понад 80 позицій) за 1924, 1926–1929, 1937, 1948–1949 рр. Публікацій інших років або вкрай недостатньо, або взагалі дослідницею не виявлено. В першому енциклопедичному виданні, що містить статтю про В. Морського за авторством харківського театрознавства Я. Партоли, подано перелік лише 12-ти зі встановлених Т. Бахмет публікацій В. Морського з різних десятиріч його критичної діяльності [16]. Проте, дослідниця й не претендувала на вичерпність, оскільки в даному виданні короткі енциклопедичні довідки супроводжувались переліком лише основних праць (як правило, не більше 10). Тим не менш, Я. Партола ввела до наукового обігу бібліографічний опис єдиної на сьогодні виявленої публікації В. Морського в московській газеті «Известия».

Науково-практична новизна й завдання дослідження. Автором даної статті зібрано у фондах періодики Харківської центральної наукової бібліотеки ім. В. Короленка та проаналізовано 46 статей В. Морського, половина з яких не згадуються у бібліографіях обох по-



передніх дослідників. Окрім того, у зв'язку із переслідуваннями критика репресивною машиною СРСР, його оцінки театрального процесу не цитувалися у дослідженнях радянського часу. Вони і досі не введені до фахового обігу, не видані і не прокоментовані в повному обсязі.

В. Морський виступав із рецензіями на нові кінофільми, програми естрадних та філармонійних виконавців, досліджував музичний театр. **Ця стаття має на меті** виявити й охарактеризувати загальні риси рецензій критика на вистави драматичних театрів.

Виклад результатів дослідження. Псевдонім критик обрав у середині 1920-х, коли, маючи незакінчену вищу медичну освіту, визначився із професією журналіста. За без малого 30 років В. Морський співпрацював із провідними періодичними виданнями Харкова «Пролетарий», «Харьковский рабочий», «Красное знамя» (в останньому у післявоєнні роки завідував відділом культури). Друкував він рецензії і в газетах республіканського значення – «Правда України», «Советская Украина» – та фахових часописах «Радянське мистецтво» і «Театр». Початок журналістської діяльності В. Морського припав на роки театрального авангарду, зокрема, писав він і про театр «Березіль», а от припинив критик свою діяльність на «північно-льодовитому» порубіжжі 1950-х, коли був заарештований за сфабрикованою справою «буржуазного космополіта» та став одним з харківських критиків тих років, який загинув у таборі (Івдельлаг, 1952).

У газеті «Пролетарий», в якій В. Морський починав свій шлях театрального рецензента у першій половині 1920-х, не друкували повномасштабних рецензій. Отже, критик-початківець давав скоріше нотатки після перегляду вистав. Вдалося відшукати його дописи за криптонімом «Вл. М.» на вистави театру «Березіль» «Жакерія», «Шпана», «Седі». От що писав критик про постановку Б. Тягна «Жакерія»: «Березіль в постановці “Жакерії” значно виправив автора п'єси Проспера Меріме, підкреслив її ідеологію, наблизивши “Жакерію” до сучасного глядача» [2]. Критично сприймаючи таку об'єктивну стильову рису авангардної режисури, як кінематографічні прийоми на кону, В. Морський зауважував: «Картини відірвані, закороткі, деякі тривають 2–3 хвилини, їх побудовано кінематографічно. Глядач не встигає зосередитися на одній картині, як вже розпочинається



інша – з новими героями та новими обставинами» [2]. Водночас, зовсім молодий критик вже мав смак і чуття до акторського мистецтва. Так, він безпомилково виокремлює з вишколеного ансамблю «Березоля» акторів першої величини: А. Бучму, Й. Гірняка, М. Крушельницького, не обминаючи в контексті оригінальності таланту і Б. Балабана [2]. В зовсім короткому повідомленні про виставу В. Морський встигнув навіть майстерно ув'язати «Жакерію» із тенденцією другої половини 1920 рр.: «...останнім часом ліві театри помітно поправішали, а праві – полівішали» [2]. Таке зауваження, вочевидь, передбачало обізнаність рецензента-початківця на загальній театральній картині.

Стиль рецензій В. Морського був впізнаваний завдяки притаманному критикові влучному почуттю гумору. Приміром, пишучи про постановку п'єси «Устим Кармелюк» В. Суходольського у ТРОМі, В. Морський вдався до такого вислову: «Приділивши основну увагу Кармелюку, В. Суходольський полишив у тіні народ. Часто-густо він в нього мовчить – і геть не в пушкінському сенсі» [14].

Разом з тим, що критик любляв «жвавий» тон, однією з рис публіцистики В. Морського була принциповість. Так, заслуговує на повагу його людська сміливість – в 1940 р. критик подав до республіканського фахового журналу великий творчий портрет Валентини Чистякової [15], яка перебувала на той час в статусі дружини ворога народу. Примітно, що стала симпатія та повага професійного глядача до цієї знакової актриси української сцени спостерігалася в його рецензіях, починаючи з вистав 1920-х, коли дружина Леся Курбаса ще не грала центральних ролей. В іншій статті – творчому портреті О. Крамова [11] – В. Морський заради критичної справедливості вдався до згадки про режисуру О. Таїрова, хоча про особливості режисерської системи творця Камерного театру в 1945 р. розмірковувати теж було небезпечно.

Пишучи у 1937 р. рецензії на вистави «Дружина Клода» [12] та «Банкір» [4] (обидві – в театрі ім. Т. Шевченка), В. Морський критикував сучасну драматургію, на противагу їй вихваляючи постановку за «буржуазним» О. Дюма. Одверто не підтримуючи драматурга-фаворита режиму О. Корнійчука, він писав, що «у п'єсі зовнішнє нерідко затуляє внутрішнє» [12]. Досвідченого театрального журналіста



не зупиняло навіть цілковите усвідомлення, що такі його оцінки небезпечно розходяться із ідеологією влади. Л. Морська згадувала, що батько просив її не розповсюджуватися деінде про теми розмов за домашнім столом [17; 3]. В той самий час, сам він оприлюднював свої контрверсійні думки про театр, бо вважав це принциповою фаховою справою.

У другій половині 1930-х – 1940-ві, коли саме слово «режисура» згадується у рецензіях на шпальтах радянських газет лякливим «пети-том», В. Морський щоразу звертав увагу на особливості режисерських почерків та навіть шкіл. У рецензії на виставу «Банкір» критик зазначав: «Режисер Л. Дубовик дуже ретельно і загалом вдало попрацював над деталями п'єси, втім не виявив її основної ідеї. Вельми слабкою є робота постановника над ліпленням образів» [4]. Аналізуючи режисуру Д. Козачківського у виставі театру Револуції, В. Морський писав: «“Безталанну” показано театром із гарним смаком і великою ретельністю. Режисеру вистави Д. Козачківському можна дорікнути надмірне підкреслення окремих деталей, внаслідок чого лірична драма часто-густо перетворюється на мелодраму» [5]. Стосовно трактування «Отелло» І. Юхименком на сцені театру Ленінського комсомолу критик міркував: «<воно> є вірним і в цілому і в багатьох деталях. І. Юхименко виявив уміння допитливо прочитати Шекспіра, зрозуміти його і провести свій замисел режисера через всю трагедію. Але там, де справа йде про основну провідну силу спектаклю – актора – постановник відступає. Він стає невиразним, або, як це сталося з окремими кусками ролі Яго, суперечить сам собі. <...> Актор може і не дотягнутися до Шекспіра, але тоді він зобов'язаний грати нехай слабо, але вірно. В спектаклі ж одні грають сильно, але невірно, інші ж – і невірно, і слабо» [13]. На противагу, от у чому вбачав критик специфіку реалістично-психологічної режисури О. Крамова на прикладі постановки «Рік 1919»: «О. Крамов відчув внутрішню героїку п'єси і показав її в ясних формах. З окремих постатей спектаклю, з фраз, часто-густо звичайних та простих, зростає на сцені справжня епопея. Спектакль є прикметним єдиним стилем, великою стрункістю» [9]. Подібні ж риси режисерського почерку підкреслив В. Морський і в рецензії на виставу «За тих, хто в морі»: «Постанов-



ник О. Крамов відкинув легкий шлях дешевих ефектів. Центром його роботи виявився максимальний розвиток внутрішньої дії, виявлення ідеї п'єси» [10].

У 1940-ві критик полюбив жанр творчого портрету. Писав про драматичних акторів В. Чистякову, І. Мар'яненка, О. Крамова, про оперну співачку С. Мостову, а також, зокрема, щиро захоплювався творчістю артиста естрадного напрямку Аркадія Райкіна.

В. Морський далеко не завжди відводив аналізу драматургії спеціальне місце у рецензії. Його міркування про спорідненість сучасних творів із традицією видатних попередників класичної доби завжди були вміло розчинені в аналізі вистави і збігалися з об'єктивною методологією вивчення літератури у її еволюційному зв'язку із творами попередніх естетичних епох. Трагедія чесного критика полягала в тому, що в СРСР на той час панувала як доктрина фіктивна методологія так званого «соціалістичного реалізму». Наприклад, у рецензії на виставу театру ім. О. Пушкіна «Великий день» за п'єсою В. Кіршона В. Морський дорікав колективу фактично спекуляцією на вдячній темі: «Ми маємо чимало матеріалів для співставлень: велика ідея п'єси не має закривати її недоліків. Не можна змішувати хвилюючу тему та її художнє рішення, як не можна забувати, що захоплені відгуки адресовані безпосередньо бійцям Червоної Армії, вони викликані не стільки п'єсою, скільки почуттям безмежної відданості Соціалістичній Батьківщині» [6].

Міркуючи про шаблонність п'єси В. Кіршона, критик узагальнював болючу тенденцію щодо рецепта радянської комедії: «Трохи кохання, трохи більше дружби, багато гострих слівцець і та суперечка, що давно втратила свою гостроту – чи може боець перейматися родинним затишком і мати в своєму розпорядженні речей завбільшки того мінімуму, котрий легко вміщується в ручну валізу. <...> ... Недоліки п'єси – її схематичність та спрощеність» [5].

У 1940 р. Морський виступив з рецензією на виставу тоді ще запорізького театру ім. М. Заньковецької «В степах України», наполягаючи на спадкоємності комедій О. Корнійчука по відношенню до творів М. Гоголя та драматургів-корифеїв: «От саме біда багатьох наших комедій в тому, що вони без роду, без племені, якісь Івани, що не тям-



лять свого родства. Їх форма знаходить своє відображення скоріш в непевних контурах анекдоту, ніж у славетних і міцних літературних традиціях. П'єса О. Корнійчука є характерною глибокою національною формою...» [7]. Зокрема, такий ліричний відступ критика чудово передає сьогоденішньому читачеві саме те, чим є цінною поетика ідейно застарілої п'єси О. Корнійчука: «Так, під цим самим небом ходив Черевик, і так само, як рибалка в Корнійчука, він лякався усіляких нехристей. Ця ж сама зірка відбивала своє боязке світло в очах покоління закоханих хлопців та дівчат. Аромат поетичної української ночі не вивітрився у п'єсі О. Корнійчука» [7].

В полеміці з критиком Ол. Харків'янином, що явно вийшла за межі вузької розмови про розвиток жанру театру музичної комедії, В. Морський висловив кредо щодо етики і бійцівських якостей рецензента: «Мабуть, Ол. Харків'янин належить до тієї категорії людей, які вбачають завдання критика тільки в тому, щоб роздавати позитивні оцінки. Будь-яку спробу аналізу він сприймає як спробу підірвати авторитет театру... Вульгарно-соціологічний підхід до явищ мистецтва міг би лишитися особистою помилкою Ол. Харків'янина. Та коли він подає його як найважливіший аргумент, то стає вже незручно за нього» [8]. На жаль, голос досвідченого критика пролунав поодиноким. У 1949 р. самого В. Морського звинуватили в тому, що він «переслідував радянські театри», «диверсантською журналістською діяльністю підривав авторитети», «применшував значення радянського мистецтва». Політичний режим жорстоко осудив критика. Ціну за власні переконання В. Морський заплатив найдорожчу – життя. Ту давню дискусію час розсудив на користь Володимира Морського.

Висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Для об'єктивного аналізу театрального життя міста та країни в цілому є вкрай необхідним залучити історичний фактаж, вміщений в рецензіях В. Морського, та саму методику рецензента, до майбутніх досліджень театрального мистецтва і рефлексій театрознавчої думки 1920–1940 рр. Отже, зібрання повного корпусу критичного доробку відомого харківського театрознавця першої половини ХХ ст. – справа подальших дослідників.



ЛІТЕРАТУРА

1. Бах Т. [Бахмет Т. Б.] «Праха мертві псевдоніми...»: Драма-хроніка 1949 року в двох діях з прологом та епілогом. В ролі Космополіта – В. С. Морський. *Хай Вей*. URL : <http://h.ua/story/162271> (дата звернення 9.09.2018).
2. Вл. М. [Морской В. С.] «Жакерия» : «Березиль». *Пролетарий*. 1926. 23 окт.
3. Державний архів Харківської області. Управление МГБ по Харьковской области. Следственный отдел Министерства государственной безопасности УССР. Дело 6823 по обвинению Морского Владимира Савельевича по статье 54–10 ч. 1 УК УССР. 236 л.; Постановление об определении документов, с. 13.
4. Морской, В. «Банкир» : [в Театре им. Т. Шевченко]. *Харьковский рабочий*, 1937. 4 февр.
5. Морской В. «Безталанна» : [в Театре революции]. *Харьковский рабочий*, 1937. 19 марта.
6. Морской В. «Большой день» : [в Театре рус. драмы]. *Харьковский рабочий*, 1937. 15 янв.
7. Морской В. В степях Украины. *Советская Украина*. 1940. 24 сент.
8. Морской В. Відповідь критиків: [Ол. Харків'янину з приводу статті В. М. «Шукання жанру»]. *Радянське мистецтво*. 1945. 11 серп.
9. Морской В. Год 1919. Театр Революции. *Харьковский рабочий*. 1937. 1 апр.
10. Морской В. За тех, кто в море. *Красное знамя*. 1946. 27 окт.
11. Морской В. Наполегливість і правдивість. *Радянське мистецтво*. 1945. № 16.
12. Морской В. Победа актеров [«Жена Клода» А. Дюма в Харьковском театре им. Т. Шевченко]. *Харьковский рабочий*. 1937. 12 июн.
13. Морской В. Подолання інерції. *Театр*. 1939. № 2. С. 36–40.
14. Морской В. «Устим Кармелюк» в Харьковском театре рабочей молодежи. *Харьковский рабочий*. 1937. 2 мар.
15. Морской В. Шлях актриси. *Театр*. 1940. № 12. С. 28–30.



16. Партола, Я. Морський (Морської) Володимир Савелійович. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія ; у 2 т. ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2017. Т. 2. С. 213–214.

17. Потаніна І. Інтерв'ю від 2018. 12 черв. Архів автора. 4 с.

REFERENCES

1. Bakh T. [Bakhmet T. B.] (2009). «Prakha mertvi psevdonimy...»: Drama-khronika 1949 roku v dvokh diiakh z prolohom ta epilohom. V roli Kosmopolita – V. S. Morskyi [“Dead pseudonyms of ashes ...”: Drama-Chronicle of 1949 in two actions with Prologue and Epilogue. In the role of Cosmopolitan – V. S. Morskyi]. *KhaiVei* : portal of civil journalism. Retrieved from <http://h.ua/story/162271> [in Ukrainian].

2. Vl. M. [Morskoy, V. S.]. (1926, October 23). «Zhakeriya» : «Berezil» [“Jacquerie” : “Berezil”]. *Proletariy – Proletarian* [in Russian].

3. Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti. Upravlenie MGB po Kharkovskoy oblasti. Sledstvennyy otdel Ministerstva gosudarstvennoy bezopasnosti USSR. Delo 6823 po obvineniyu Morskogo Vladimira Savelevicha po state 54–10 ch. 1 UK USSR. 236 l.; Postanovlenie ob opredelenii dokumentov, s. 13. [State Archive of Kharkiv region. Office of MSS in the Kharkiv region. Investigation Department of the Ministry of State Security of the Ukrainian SSR. Case 6823 for the charge of Morsky Vladimir Savelyevich under article 54–10 part 1 of the Criminal Code of the Ukrainian SSR. 236 sheet ; Decision on the definition of documents, p. 13] [in Russian].

4. Morskoy, V. (1937, February 4). «Bankir» [“Banker”]: [in the theater named after T. Shevchenko]. *Kharkovskiy rabochiy – Kharkov Worker* [in Russian].

5. Morskoy, V. (1937, March 19). «Beztalanna» [“Unlucky”]: [in the Theater of the Revolution]. *Kharkovskiy rabochiy – Kharkov Worker* [in Russian].

6. Morskoy, V. (1937, January 15). «Bolshoy den» [“Big day”]: [in the Theater of Russian drama]. *Kharkovskiy rabochiy – Kharkov Worker* [in Russian].



7. Morskoy, V. (1940, September 24). V stepyakh Ukrainy [In the steppes of Ukraine]. *Sovetskaya Ukraina – The Soviet Ukraine* [in Russian].
8. Morskoy, V. (1945, August 11). Vidpovid krytykovi [Answer to the critic]: [To Ol. Kharkivianyn about the article by V. M. “Looking for a genre”]. *Radianske mystetstvo – The Soviet Art* [in Ukrainian].
9. Morskoy, V. (1937, April 1). God 1919. Teatr Revolyutsii [1919 Year. Theater of the Revolution]. *Kharkovskiy rabochiy – Kharkov Worker* [in Russian].
10. Morskoy, V. (1946, October 27). Za tekh, kto v more [For those who are in the sea]. *Krasnoe znamya – Red Banner* [in Russian].
11. Morskoy, V. (1945). Napolehlyvist i pravdyvist [Persistence and truthfulness]. *Radianske mystetstvo – The Soviet Art* (No. 16) [in Ukrainian].
12. Morskoy, V. (1937, June 12). Pobeda akterov [Victory of the actors] [“Claude’s wife” by A. Dumas in the Kharkov theater named after T. Shevchenko]. *Kharkovskiy rabochiy – Kharkov Worker* [in Russian].
13. Morskoy, V. (1939). Podolannia inertsiy [Overcoming inertia]. *Teatr – Theater*, (No. 2), pp. 36–40 [in Ukrainian].
14. Morskoy, V. (1937, March 2). «Ustim Karmelyuk» v Kharkovskom teatre rabochey molodezhi [“Ustim Karmelyuk” at the Kharkiv Youth Workers’ Theater]. *Kharkovskiy rabochiy – Kharkov Worker* [in Russian].
15. Morskoy, V. (1940). Shliakh aktrysy [The way of the actress]. *Teatr – Theater* (No. 12), pp. 28–30 [in Ukrainian].
16. Partola, Ya. (2017). Morskyi (Morskoi) Volodymyr Saveliiovych. *Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevskoho. 1917–2017. Do 100-richchia vid dnia zasnuvannia – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 1917–2017. Up to 100th anniversary from the day of foundation* : brief encyclopedia. (Vols. 1–2). Vol. 2 (213–214). L. V. Rusakova (Ed.). Kharkiv : [KhNUA] [in Ukrainian].
17. Potanina, Irina (2018, June 12). Interviu [Interview]. Stored in author’s archive. 4 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2018 р.



УДК 792.2 : 7.072.3 (477.54)

ORCID 0000-0002-3049-5185

DOI 10.34064/khnum1-5104

Дорофєєва О. Ю.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Діяльність Харківського театру імені Т. Г. Шевченка у висвітленні театральної критики (друга половина 1930-х – 1940-ві рр.)

АНОТАЦІЯ

Дорофєєва О. Ю. Діяльність Харківського театру імені Т. Г. Шевченка у висвітленні театральної критики (друга половина 1930-х – 1940-ві рр.).

З 1933 р. естетична програма Харківського театру ім. Т. Шевченка (до 1935 – театр «Березіль») зазнає різних зрушень: авангардний пошук змінюється прямуванням до соціалістичного реалізму у зв'язку із розгромом позицій Леся Курбаса та його звільненням з театру. Поворот творчого курсу театру стає об'єктом відображення театральної критики, яка в цей період також переживає принципи трансформації як в ідейному, так і в жанрово-стильовому аспектах.

Проблеми театральної критики у її зв'язку із сценічним мистецтвом, особливо в зазначений період, в українському мистецтвознавстві досі лишаються малодослідженими. В статті визначається коло видань та авторів, що рецензували вистави театру ім. Т. Шевченка в ці часи; на основі аналізу публікацій виводяться характерні риси тодішньої театральної критики.

Так, фокус уваги критиків, серед яких у 1930–40 рр. зменшується кількість професіоналів, штучно зміщується на проблему створення на сцені реалістичних образів з виховною функцією, залежною від політичної ситуації; звідси, аналіз ідейного змісту вистави та відповідності до неї образів, створюваних акторами, відтісняє на другий план питання режисури. Індивідуальна стилістика рецензій нівелюється за рахунок ідеологічних штампів

і канонізації їх структури; однак і за цих умов критичні нариси містять аналіз акторських робіт, рідше, й сценографії вистави.

Отже, театральна критика того часу існує в рамках суворих ідеологічних обмежень, через що лише частково висвітлює стилістичні зміни, що відбулися в Харківському театрі ім. Т. Шевченка в цей період. Для об'єктивного аналізу діяльності театру необхідним є звернення до ширшого кола джерел, зокрема, спогадів учасників тогочасного театального процесу, надрукованих вже в добу ідеологічної «відлиги».

Ключові слова: Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, «Березиль», театральна критика, рецензії, соціалістичний реалізм.

АННОТАЦІЯ

Дорофеева О. Ю. Деятельность Харьковского театра им. Т. Г. Шевченко в освещении театральной критики (вторая половина 1930-х – 1940-е гг.).

С 1933 г. эстетическая программа Харьковского театра им. Т. Шевченко (до 1935 – театр «Березиль») претерпевает резкий сдвиг: авангардные поиски сменяются установкой на социалистический реализм в связи с разгромом позиций Леся Курбаса и его увольнением из театра. Смена творческого курса театра становится объектом отображения в театральной критике, которая в это время также переживает принципиальные трансформации, как в идейном, так и в жанрово-стилистическом аспектах.

Проблемы театральной критики в её связи со сценическим искусством, особенно исследуемого периода, в украинском искусствоведении всё ещё остаются малоизученными. В статье определяется круг изданий и авторов, рецензировавших в то время спектакли театра им. Т. Шевченко; на основе анализа публикаций выводятся характерные черты тогдашней театральной критики.

Так, фокус внимания критиков, среди которых в 1930–40 гг. сократилось число профессионалов, искусственно смещается на проблему создания на сцене реалистичных образов с воспитательной функцией, зависимой от государственной политики; отсюда, анализ идейного содержания спектакля и соответствия ему образов, созданных актёрами, оттесняет на второй план вопросы режиссуры. Индивидуальная стилистика рецензий нивелируется за счёт идеологических штампов и канонизации их структуры; однако и в этих условиях критические очерки содержат анализ актёрских работ; режиссуры, и сценографии спектакля.



Существуя в рамках строгих идеологических ограничений, театральная критика изучаемого периода, таким образом, лишь частично освещает стилистические изменения, происходившие тогда в Харьковском театре им. Т. Шевченко. Для объективного анализа деятельности театра необходимо обращение к более широкому кругу источников, в частности, мемуарам участников тогдашнего театрального процесса, напечатанным уже в эпоху идеологической «оттепели».

Ключевые слова: Харьковский театр им. Т. Г. Шевченко, «Березиль», театральная критика, рецензия, социалистический реализм.

ABSTRACT

Dorofieieva O. Yu. Activity of the T. Shevchenko Kharkov Theater in the coverage of theatrical criticism (the second half of the 1930s – 1940s).

Background. In the Ukrainian art history, the problems of theatre criticism and the interrelations between criticism and stage art until remain insufficiently studied. The article considers the activities of the T. Shevchenko Kharkov Theatre (until 1935 – the Theatre «Berezil») in the second half of the 1930s–1940s in the coverage of theatre criticism. Since 1933, the aesthetic course of this theatre had changed dramatically from avant-garde searches to socialist realism in connection with the defeat of the position of Les Kurbas and his dismissal from the theatre. This reversal of the creative course of the theatre becomes a subject of reflection in theatre criticism, which during this period also experienced fundamental transformations both in genre-style and in ideological aspects. Thus, the article analyzes the development of theatre criticism in the context of artistic phenomena of the second half of the 1930s–1940s.

Objectives and methodology of the research. The objective of this study is to analyze the difficult period of stylistic changes in the T. Shevchenko Kharkov Theatre in the second half of the 1930s–1940s, that was at the stage of formation of socialist realism in the Ukrainian art, from the viewpoint of theatre criticism of that time. System-historical and comparative-historical methods were used in the study.

The results of the study. On the basis of the press reports on the activities of the T. Shevchenko Kharkov Theatre the most important features and tendencies inherent in theatrical criticism of this period have been derived.

The article deals with editions, in which during the period under study the materials about the T. Shevchenko Theatre appeared most often. These are, in



particular, Kharkov newspapers «Krasnoye Znamia», «Sotsialisticheskaya Khar'kovshchina», Kiev editions «Sovetskoye Iskusstvo», «Sovetskaya Ukraina», «Kievskaya Pravda», «Pravda Ukrainy», «Literatura i Iskusstvo», «Komsomolskaya Ukraina», «Proletarskaya Pravda», «Literaturnaya Gazeta». The articles about the tour performances of the T. Shevchenko Kharkov Theatre were published in the editions of other cities, including the newspapers «Bugskaya Zarya» (Nikolaev), «Dnepropetrovskaya Pravda», «Zarya» (Dnepropetrovsk), «Bolshevistskaya Pravda» (Vinnitsa), «Lvovskaya Pravda», «Svobodnaya Ukraina» (Lviv), «Voroshilovgradskaya Pravda» (Luhansk), «Moskovskiy Bolshevik», «Komsomolskaya Pravda», «Trud» (Moscow). Since 1933 the theatre had its own edition – «Berezilets», which in 1935 got a new, ideologically correct name – «Za Sotsialisticheskiiy Realizm» («For Socialist Realism»).

The article outlines the circle of authors who practiced the theatre criticism professionally. It should be noted that the activities of the T. Shevchenko Kharkov Theatre at that time was often described by journalists who published the notices occasionally. Among those who analyzed the theatrical process systematically, the most attention deserve the following critics: V. Morskoy, L. Livshits, B. Milyavsky, V. Chagovets, Y. Shovkoplyas, G. Gelfandbein, A. Gozenpud, V. Gavrilenko, A. Kostrov, A. Lein, D. Zaslavsky, Ya. Gan, Y. Pavlovsky. The critical notices by writers V. Sukhodolsky, Yu. Martych and L. Dmiterko have been considered separately as examples of a rather original glance at the performances and presence in the text of an expressive author's style.

During this period, under the pressure of strict ideological control over the art, quite stable canons of compiling notices were formed and took root, almost not allowing a critic to display his individuality. Among the features peculiar for the theatre criticism there were the uniformity of the titles of articles simply stating the play name, an extremely rare manifestation of specific position of the author regarding the stage work and transition to the level of figurative or conceptual understanding.

The main matter of the analysis was rather the performance content, its subject, but not the means by which it is embodied; more attention was paid to the literary source, and not to the performance. In the first part of the notice, the play subject was usually explained from the standpoint of party ideology, often using the quotes from Soviet leaders' speeches.

Usually in a notice, the close attention was paid to acting and the actors performing the main roles. This peculiarity reflects disclosure of the new facets of



talent of a number of actors of the T. Shevchenko Kharkov Theatre of that period. It should be noted that actor's individuality of I. Maryanenko, V. Chistyakova, M. Krushelnitsky, L. Serdyuk and others was displayed more powerful than in «Berezil». Giving priority to an actor in theatre criticism to a certain extent levelled the producer's role. At that time, the palette of stage producer's means should not be going beyond strict aesthetic requirements. It was necessary to remain in the stylistic framework of a life-like presentation, when a producer was fully focused on the actors, and M. Krushelnitsky, L. Dubovik, R. Cherkashin and others did it skilfully. The best examples of theatre criticism contained careful analysis of originality of their production.

A notice briefly described the scenography and sometimes the composer's work. The final part contained a laconic conclusion. On the one hand, such a scheme of compiling notices impoverished the critic's possibilities, his freedom in expressing thoughts, and on the other hand, it set a clear structure for presenting the material. In this period, as it has been at all times, the performance notices remained the most popular genre of theatre criticism. Portraits of actors were printed occasionally. Interviews were rather rare (usually with a producer).

Conclusions. Theatre criticism of the second half of the 1930s–1940s existed in strict limits dictated by ideological reasons, because of which it only partially elucidated the stylistic changes that took place in the T. Shevchenko Kharkov Theatre in this period. For an objective analysis of the activities of the theatre, it is necessary to address to a wide range of sources, in particular the recollections of the direct participants of the then theatrical process that were published later, in period of ideological “thaw”.

Key words: T. Shevchenko Kharkiv Theatre, “Berezil”, theatre criticism, notice, critic, performance, socialist realism.



Постановка проблеми. В українському мистецтвознавстві до сьогодні маловивченими залишаються проблеми театральної критики та взаємозв'язків між критикою і сценічним мистецтвом.

В статті розглядається висвітлення театральною критикою діяльності Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (до 1935 – театр «Березіль») другої половини 1930-х – 1940 рр. – доби становлення соціалізму.



лістичного реалізму та посилення тоталітарного контролю в українському мистецтві. З другої половини 1930 років в діяльності театру розпочинається складний період, етап формування нового стилю, показової «реабілітації» авторитету колективу після розгрому курбасівської естетики.

Ми не маємо на меті детальний аналіз ідейно-стилістичних особливостей, притаманних окремим представникам театральної критики, бо діяльність деякого з них вже висвітлена як самостійне явище, або заслуговує на це. **Метою** даного дослідження є відтворення загальної картини у театральній критиці та виявлення її особливостей на прикладі висвітлення нею стилістичних змін в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка в контексті мистецьких явищ другої половини 1930–1940 рр. **В результаті** аналізу публікацій в пресі про діяльність Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка виводяться найбільш важливі риси і тенденції, що були притаманні театральній критиці означеного періоду.

Також поданий в статті список літератури не претендує на охоплення всіх матеріалів преси про діяльність Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в досліджуваній період. Наведено окремі статті для виявлення загальних тенденцій в театральній критиці та визначення кола авторів і періодичних видань цього часу.

Виклад результатів дослідження. З 1933 р. естетична програма театру різко змінюється від авангардних пошуків до соціалістичного реалізму у зв'язку із розгромом позицій Леся Курбаса та його звільненням з театру. Поворот творчого курсу театру стає об'єктом відображення театральної критики, яка і сама зазнає в цей час суттєвих змін. Театрально-критичний процес у другій половині 1930-х – 1940 рр., звісно, також розгортається під тиском ідеології, набуває інших ознак, кардинально змінюється після достатньо вільної атмосфери гарячих диспутів 1920-х. Порівнюючи ці періоди, відмітимо, що кількість мистецьких видань зменшується, зникає ряд спеціалізованих театральних газет та журналів. Що ж до якісних змін, то в цьому аспекті загальна тенденція є вкрай невтішною. Окрім зміни загального мистецького курсу в країні, для харківської театральної критики негативним фактором, що вплинуло на її рівень, була втрата містом статусу столиці в 1934 р.



Наприкінці 1933 р. театральна критика «радо відгукується» на зміни в керівництві театру «Березіль» та в мистецькій програмі колективу – інакше оцінювати ці події на шпальтах видань вже було неможливо. «Увільнення Л. Курбаса з посади керівника “Березоля” ... означало, насамперед, реальну, не здекларовану в різних постановках, політику монопартійної влади щодо діячів театру: вимагалось політично заангажоване мистецтво, яке б у простій і дохідливій формі вкладало в голови “мас” ідеологічні догми» [25: 92].

Варто зазначити, що деякі рецензенти й щиро висловлюють захоплення поворотом «Березоля» до реалізму, але хтось мав приховувати свою думку за офіційно прийнятою позицією. Приміром, *Дмитро Грудина* (1893–1937) – театральний критик, історик театру, актор – в грудні 1933 р. виступає зі статтею «“Березіль” на шляху перебудови: з приводу постановки “Загибель ескадри” О. Корнійчука» [12]. Позиція Д. Грудина виглядає достатньо послідовною, бо і раніше він був рішучим противником естетики Леся Курбаса (попри ідейне протистояння, обидва трагічно загинули в 1937). З запалом Д. Грудина стверджує: «Постава п’єси “Загибель ескадри” в Березолі (режисер Б. Тягно) – це справжня відповідь ділом театру, що впродовж довгих років, керований буржуазним націоналістом Л. Курбасом, зайшов було в тупець безнадійної формалістики, ідеалістичної бредні» [12]. Зазначимо, що, окрім значної кількості штампованих закидів ідеологічного характеру, стаття критика має аналіз акторських робіт та сценографії.

Видатний представник харківської критики *Володимир Морський* (1899–1952) в статті 1934 р. на виставу «Смерть леді Грей» також не оминає актуальної для театру проблеми пошуку реалістичних образів. Пише, що вистава «ярко свідельствує о дальнейшем творческом росте “Березіля”» [33], але висловлюється стримано та, мабуть, свідомо багато уваги приділяє аналізу п’єси, щоб оминати це гостре питання сценічної естетики. Для інших статей В. Морського також характерна посилена увага до драматургічного матеріалу, до зв’язку між переконливістю образу в п’єсі та успіхом чи невдачею акторської роботи.

Можна помітити, що в пресі другої половини 1930–1940 рр. більше відгуків на вистави Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка напи-



сано журналістами, які випадково займаються рецензуванням, та значно менше – професійними критиками, які систематично аналізують театральний процес.

З тих, кого можна вважати професіоналами, окрім вже зазначених, про театр пишуть *Лев Лівшиць* (1920–1965, псевдонім – Л. Жаданов) та *Борис Мілявський* (1920–2013). Майже всі їх статті про вистави Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка написані в співавторстві; на початку 1940-х вони друкуються в «Соціалістичній Харківщині» [30; 31], наприкінці 1940-х – в «Радянському мистецтві», «Красном знамені» [15–21; 26]. Серед критиків кінця 1940 рр. високим рівнем освіченості та культури виділяється харківський письменник *Григорій Гельфандбейн* (1908–1993), який систематично пише про театр на сторінках «Соціалістичної Харківщини» [8; 9], видає в 1947 р. біографічні нариси про акторів театру І. О. Мар'яненка [7] та Д. І. Антоновича [6]. Прикладом професійної критики є і статті *Абрама Гозенпуда* (1908–2004) – музикознавця, театрознавця і перекладача, про виставу «Генерал Ватутін» [10; 11]. *Юрій Шовкопляс* (1903–1978), письменник і журналіст, керівник кафедри журналістики Харківського університету в 1949–1951 рр., пише про вистави Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в «Соціалістичній Харківщині» [39], а в московській газеті «Правда» з'являються саме його матеріали про нагороджені Сталінською премією вистави «Генерал Ватутін» [38] та «Ярослав Мудрий» [40].

Гастролі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в Києві систематично висвітлює в газетах «Радянська Україна» та «Радянське мистецтво» *Яків Ган* [1; 3; 4], автор монографії про М. Крушельницького [2]. Рецензії на гастрольні вистави в газетах «Київська правда» та «Радянська Україна» друкує і знаний український театрознавець *Всеволод Чаговець* (1877–1950) [37].

Цікаво, що про гастролі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в Москві в 1939 та 1945 рр. пише в газетах «Труд» та «Правда» один з найвпливовіших журналістів сталінської доби, втілювач офіційної партійної лінії, *Давид Заславський* (1880–1965) [22; 23]. Йому, зокрема, приписують авторство сумнозвісної статті «Об одной антипатриотической группе театральних критиков» [35], з якої розпочалася кам-



панія боротьби з космополітизмом серед представників цієї професії. В рецензіях Д. Заславського на вистави «Дай серцю волю, заведе в неволю» та «Свгенія Гранде» присутні досить влучні та професійні характеристики діяльності театру; журналіст в цілому позитивно оцінює роботу колективу.

Зі статтями щодо вистав Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка досить часто виступають письменники того часу. Драматург *Любомир Дмитренко* пише статті про етапні вистави театру, відзначені державними нагородами – «Ярослав Мудрий» [14] та «Генерал Ватутін» [13] за власною п'есою. Рецензії про гастрольні покази вистави «В степах України» в 1944 р. в Києві пишуть драматург *Володимир Суходольський* [36] та письменник *Юхим Мартич* [28]. Їхні статті відрізняються від інших матеріалів надзвичайною живістю стилю, відчутно, що автори володіють словом, що можуть дозволити собі почуття гумору в огляді цієї дотепної, яскравої, в деяких моментах, гротескної комедії. Унікальною рисою цих текстів є відхід від загальноприйнятої форми рецензії, який дає можливість авторам висловити власні враження.

Відмітимо, що в досліджуваній період формується і вкорінюється досить сталий канон побудови рецензії, що майже не дозволяє критикові проявити свою індивідуальність. На шпальтах видань дуже вирізняються на загальному тлі статті, які в назві не тільки констатують, про яку виставу йдеться, а виявляють певну позицію автора щодо сценічного твору. Приміром, така досить проста назва – «Спектакль високого актерського мастерства: “Жена Клода” Александра Дюма в театре ім. Шевченко» [24], що влучно характеризує виставу. А деякі назви рецензій Л. Лівшиця та Б. Мілявського просто «вражають» концептуальністю: «Трудности преодоленные и непреодоленные: пьеса “Софья Ковалевская” братьев Тур в Харьковском театре ім. Т. Г. Шевченко» [15], «Збіднення ідейного змісту класичних творів» [18]. Образністю в назві відзначаються деякі рецензії В. Морського – «Привид романтики: “Облога Лейдена”» [34].

Першою частиною рецензії зазвичай є роз'яснення теми твору з позицій партійної ідеології, часто з використанням цитат з творів В. Леніна, К. Маркса, Ф. Енгельса, П. Постишева. На жаль, цього не уникали навіть наймужніші і освічені представники професії. Зокрема, в рецен-



зії В. Морського на виставу «Смерть леді Грей» є таке посилання: «Ещё Энгельс говорил о типичных характерах в типичных обстоятельствах, но в двух основных героях пьесы этой типичности нет» [33]. Однак, зазначимо, що думку філософа використано доречно, для характеристики художніх особливостей п'єси. Заради справедливості відмітимо, що В. Морської часто посилається на авторитетних мислителів, що свідчить скоріш про його ерудованість, а не бажання догодити. Та ж стаття розпочинається фразою: «Прошло много лет с тех пор, как Гейне заметил, что театр неблагоприятен для поэтов» [33].

Після того, як читачеві пояснено актуальність чи неактуальність для радянського мистецтва обраної автором теми, критик мав переходити до оцінки того, чи переконливо передані в п'єсі певні життєві явища, чи правильно їх трактує драматург з погляду комуністичної ідеології. Тобто, предметом аналізу стає радше зміст, тематика вистави, а не засоби, якими вона втілена, більшу уваги приділено літературному джерелу, а не власне виставі.

Зазвичай, пильна увага в рецензії надається акторським роботам, виконавцям головних ролей. Така особливість співпадає з розкриттям нових граней обдарування ряду акторів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка цього періоду. Маємо зазначити, що більш потужно, аніж в «Березолі», проявляються акторські індивідуальності І. Мар'яненка, В. Чистякової, М. Крушельницького, Л. Сердюка та інших. Надання акторові першого значення в театральній критиці певною мірою нівелювало роль режисера у виставі.

В цей час палітра режисерських засобів мала не виходити за межі суворих естетичних вимог. Необхідно було залишатися в стилістичних умовах життєподібної вистави, де режисер цілковито зосереджував свою увагу на виконавцях, і це вміло робили М. Крушельницький, Л. Дубовик, Р. Черкашин та інші. В найкращих взірцях театральної критики подається обережний аналіз своєрідності їх режисури.

В рецензіях також коротко характеризувалася сценографія та, часом, робота композитора. В фіналі – подавався лаконічний узагальнюючий підсумок. Така схема побудови рецензії, з одного боку, збіднювала можливості критика, його свободу в вираженні думок, з іншого ж, задавала чітку структуру подачі матеріалу.



З жанрів театральної критики цього періоду найпопулярнішим, як це було в усі часи, залишається рецензія на виставу. Рідше друкуються акторські портрети [19–21; 27; 30], ще рідше – режисерські [32]. Нечасто зустрічається форма інтерв'ю (зазвичай з режисером [5], іноді – з акторами, композитором [29]).

Підсумовуючи, визначимо коло видань, на сторінках яких найчастіше з'являються в досліджуваній період матеріали про театр ім. Т. Г. Шевченка. Це, зокрема, харківські газети: «Красное знамя», «Соціалістична Харківщина»; київські видання: «Радянське мистецтво», «Радянська Україна», «Київська правда», «Правда України», «Література і мистецтво», «Комсомольська Україна», «Пролетарська правда», «Літературна газета». В самому театрі з 1933 р. існує орган друку – «Березилець», з 1935 р. перейменованій програмною назвою – «За соціалістичний реалізм». Статті про гастрольні покази вистав Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка друкуються в періодиці інших міст, серед них – газети «Бугская заря» (Миколаїв), «Днепропетровская правда», «Зоря» (Дніпропетровськ), «Більшовицька правда» (Вінниця), «Львовская правда», «Вільна Україна» (Львів), «Ворошиловградская правда» (Луганськ), «Московский большевик», «Комсомольская правда», «Труд» (Москва).

Висновки. Таким чином, аналіз процесу розгортання театральної критики навколо діяльності харківського театру імені Т. Шевченка в період його реформування під ідеологічним тиском дозволяє зробити певні узагальнення щодо її характеру й особливостей.

Так, у фокус уваги критиків, серед яких помітно скорочується кількість справжніх професіоналів, доволі штучно потрапляє проблема створення на сцені реалістичних образів, що несли б виховне навантаження залежно від політичної ситуації; обговорення цих питань не можуть уникнути навіть найбільш принципові з критиків, яких не можна обвинуватити у догоджанні владі (В. Морський). Звідси, предметом рецензентської уваги найчастіше стає ідейний зміст вистави, її літературного джерела, а також відповідність ним створюваних акторами образів; постановчі ж прийоми і засоби витісняються на дальній план, як і сама постать режисера-постановника.



Прояви творчої індивідуальності критика в цей період поступово затискаються у межі канонів і штампів, згідно до яких будуються рецензії: від програмної назви, що натякає на соцреалістичні орієнтири, до наявності обов'язкових розділів і посилань на класиків комуністичної ідеології. Однак і за таких умов критичні статті все ж містять аналіз акторської гри, рідше, й сценографії вистави.

Отже, театральна критика другої половини 1930–1940 рр. існує в рамках суворих обмежень, продиктованих ідеологічними причинами, через що тільки частково висвітлює стилістичні зміни, що відбуваються в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка в цей період.

Перспективи подальшого дослідження. Для об'єктивного аналізу діяльності театру необхідним є звернення до найширшого кола джерел, зокрема, залучення спогадів безпосередніх учасників тогочасного театрального процесу, що були надруковані пізніше, в добу послаблення ідеологічного тиску на мистецтво.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ган Я. «Богдан Хмельницький»: Гастролі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. *Радянська Україна*. 1944. 9 квіт.
2. Ган Я. Мар'ян Крушельницький. Народний артист СРСР. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960. 47 с.
3. Ган Я. Перемога театру. *Радянське мистецтво*. 1948. 28 квіт.
4. Ган Я. «Талан»: Гастролі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. *Радянська Україна*. 1944. 17 квіт.
5. Гарт Б. Розмова з Б. Тягном. *Березілець*. 1935. 5 лют.
6. Гельфандбейн Г. Д. І. Антонович: Народний артист УРСР. Харків : Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка, 1947. 16 с.
7. Гельфандбейн Г. І. О. Мар'яненко: Народний артист СРСР. Харків : Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка, 1947. 24 с.
8. Гельфандбейн Г. «Лисички» (прем'єра в драматичному театрі ім. Шевченка). *Соціалістична Харківщина*. 1946. 29 черв.
9. Гельфандбейн Г. Сторінки героїчного минулого. *Соціалістична Харківщина*. 1947. 6 квіт.



10. Гозенпуд А. «Генерал Ватутин». *Советское искусство*. 1948. № 4. 24 янв. С. 3.
11. Гозенпуд А. Спектакль о сталинском полководце: «Генерал Ватутин» Л. Дмитерко на сцене Харьковского театра им. Шевченко. *Правда Украины*. 1948. 21 янв.
12. Грудина Д. Я. «Березиль» на шляху перебудови: з приводу постановки «Загибель ескадри» О. Корнійчука». *Літературна газета*. 1933. 20 груд.
13. Дмитерко Л. Генерал Ватутин: К постановке в Харьковском театре им. Т. Шевченко. *Правда*. 1948. 5 марта. С. 3.
14. Дмитерко Л. Ярослав Мудрый (Прем'єра п'єси І. Кочерги «Ярослав Мудрый» у Харківському державному театрі УРСР ім. Т. Шевченка. *Літературна газета*. 1946. 12 груд.
15. Жаданов Л. Трудности преодолённые и непреодоленные: пьеса «Софья Ковалевская» братьев Тур в Харьковском театре им. Т. Г. Шевченко. *Красное знамя*. 1948. 28 июня.
16. Жаданов Л. «Ярослав Мудрый»: пьеса И. Кочерги в харьковском театре имени Шевченко. *Красное знамя*. 1946. 28 сент.
17. Жаданов Л., Милявский Б. «Глубокие корни»: Спектакль в театре имени Шевченко. *Красное знамя*. 1948. 14 февр.
18. Жаданов Л., Мілявський Б. Збіднення ідейного змісту класичних творів. *Радянське мистецтво*. 1946. № 3. 22 жовт.
19. Жаданов Л. Данило Антонович. *Радянське мистецтво*. 1947. № 35. 27 серп.
20. Жаданов Л., Мілявський Б. Акторка героїчного плану (про С. Федорцеву). *Радянське мистецтво*. 1947. 5 берез.
21. Жаданов Л., Мілявський Б. Артист неповторної індивідуальності (про І. Мар'яненка). *Радянське мистецтво*. 1947. 20 серп.
22. Заславский Д. Драма и мелодрама (Гастроли Харьковского государственного драматического театра им. Т. Г. Шевченко). *Правда*. 1939. 12 июня.
23. Заславский Д. Украинский театр в Москве. *Труд*. 1945. 15 авг.
24. Костров А. Спектакль высокого актёрского мастерства: «Жена Клода» Александра Дюма в театре им. Шевченко. *Красное знамя*. 1938. 21 дек.



25. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
26. Лівшиць Л. Я., Мілявський Б. Л. Правда і поезія життя: «Макар Діброва» О. Корнійчука в Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка. *Радянське мистецтво*. 1948. № 43. 1 груд.
27. Мартич Ю. М. Валентина Чистякова в п'єсі «Талан». *Література і мистецтво*. 1944. 23 квіт.
28. Мартич Ю. М. Ми знову в степах України. *Література і мистецтво*. 1944. 8 черв.
29. Мейтус Ю. Лейтмотив – весна: Нова постановка театру «Березіль». *Харьковский рабочий*. 1935. 5 февр.
30. Мілявський Б., Лівшиць Л. Зрілість актора: творчий портрет актора театру ім. Т. Шевченка В. Мізиненка. *Соціалістична Харківщина*. 1940. 26 берез.
31. Мілявський Б., Лівшиць Л. «Прості серця». *Соціалістична Харківщина*. 1940. 11 лют.
32. Морской В. С. Л. Ф. Дубовик. *Красное знамя*. 1947. 11 мая.
33. Морской В. С. Смерть леди Грей. *Пролетарський Харків*. 1934. 21 жовт.
34. Морської В. С. Привид романтики: «Облога Лейдена». *Радянське мистецтво*. 1945. 20 квіт.
35. Об одной антипатриотической группе театральных критиков. *Правда*. 1949. 28 янв.
36. Суходольський В. «В степах України». *Київська правда*. 1944. 9 черв.
37. Чаговець В. А. «Гроза»: Гастролі Харківського театру ім. Т. Шевченка в Києві. *Радянська Україна*. 1947. 19 серп.
38. Шовкопляс Ю. «Генерал Вагутин»: Спектакль Харківського театру Шевченко. *Правда*. 1948. № 65. 5 марта. С. 3.
39. Шовкопляс Ю. «Змова приречених». *Соціалістична Харківщина*. 1949. 7 трав. № 88. С. 4.
40. Шовкопляс Ю. «Ярослав Мудрий»: спектакль театру імені Т. Г. Шевченко. *Правда*. 1947. 30 мая.



REFERENCES

1. Han, Ya. (1944, April 9). «Bohdan Khmelnytskyi»: Hastroli Kharkivskoho teatru im. T. H. Shevchenka [«Bohdan Khmelnytskyi»: Tour of the T. G. Shevchenko Kharkov Theater]. *Radianska Ukraina – Soviet Ukraine* [in Ukrainian].
2. Han, Ya. (1960) *Marian Krushelnytskyi. Narodnyi artyst SRSR* [*Marian Krushelnytskyi. People's Artist of the USSR*]. Kiev : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muz. literatury URSR, 47 [in Ukrainian].
3. Han, Ya. (1948, April 28). Peremoha teatru [Theater victory]. *Radianske mystetstvo – Soviet Art* [in Ukrainian].
4. Han, Ya. (1944, April 17). «Talan»: Hastroli Kharkivskoho teatru im. T. H. Shevchenka [«Talan»: Tour of the T. G. Shevchenko Kharkov Theater]. *Radianska Ukraina – Soviet Ukraine* [in Ukrainian].
5. Hart, B. (1935, February, 5). Rozмова z B. Tiahnom [Conversation with B. Tiahno]. *Berezilets* [in Ukrainian].
6. Helfandbein, H. (1947) *D. I. Antonovych: Narodnyi artyst URSR* [*D. I. Antonovych: People's Artist of the USSR*]. Kharkov : T. G. Shevchenko Kharkov Theater, 16 [in Ukrainian].
7. Helfandbein, H. (1947) *I. O. Marianenko: Narodnyi artyst SRSR* [*I. O. Marianenko: People's Artist of the USSR*]. Kharkov : T. G. Shevchenko Kharkov Theater, 24 [in Ukrainian].
8. Helfandbein, H. (1946, June, 29). «Lysychky» (premiera v dramatychnomu teatri im. Shevchenka) [«Foxes» (the premiere in the Shevchenko Drama Theater)]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – The Socialistic Kharkiv Region* [in Ukrainian].
9. Helfandbein, H. (1947, April 6). Storinky heroichnoho mynuloho [Pages of the heroic past]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – The Socialistic Kharkiv Region* [in Ukrainian].
10. Gozenpud, A. (1948, January 4). «General Vatutin». *Sovetskoe iskusstvo – Soviet Art* (24), p. 3 [in Russian].
11. Gozenpud, A. (1948, January 21). Spektakl o stalinskom polkovodtse: «General Vatutin» L. Dmiterko na stsene Kharkovskogo teatra im. Shevchenko [Performance about the Stalin commander: «General Vatutin» L. Dmiterko on the stage of the Shevchenko Kharkov Theater]. *Pravda Ukrainy – True of Ukraine* [in Russian].



12. Hrudyna, D. Ya. (1933, December 20). «Berezil» na shliakhu perebudovy: z pryvodu postanovky «Zahybel eskadry» O. Korniiichuka [«Berezil» on the way of restructuring: on the occasion of staging «The Death of the Squadron» by O. Korneychuk]. *Literaturna hazeta – Literary Newspaper* [in Ukrainian].

13. Dmiterko, L. (1948, March 5). «General Vatutin»: K postanovke v Kharkovskom teatre im. T. Shevchenko [“General Vatutin”: to the staging in the T. G. Shevchenko Kharkov Theater]. *Pravda – True*, p. 3 [in Russian].

14. Dmyterko, L. (1946, December 12). Yaroslav Mudryi (Premiera piesy I. Kocherhy «Yaroslav Mudryi») u Kharkivskomu derzhavnomu teatri URSR im. T. Shevchenka [“Yaroslav the Wise” (Premiere of the play «Yaroslav the Wise» by I. Kocherga at the T. Shevchenko Kharkov State Theater of the Ukrainian SSR)]. *Literaturna hazeta – Literary Newspaper* [in Ukrainian].

15. Zhadanov, L. (1948, June 28). Trudnosti preodolennye i nepredolennye: pyesa «Sofya Kovalevskaya» bratyyev Tur v Kharkovskom teatre im. T. G. Shevchenko [Difficulties overcome and insurmountable: play by Brothers Tour in T. G. Shevchenko Kharkov Theater]. *Krasnoe znamya – Red banner* [in Russian].

16. Zhadanov, L. (1946, September 28). «Yaroslav Mudryy»: pyesa I. Kocherghi v kharkovskom teatre imeni Shevchenko [«Yaroslav the Wise»: play by I. Kocherga at the Shevchenko Kharkov Theater]. *Krasnoe znamya – Red banner* [in Russian].

17. Zhadanov, L., Milyavskiy, B. (1948, February 14). «Glubokie korni»: Spektakl v teatre imeni Shevchenko [«Deep roots»: the performance at the Shevchenko Theater]. *Krasnoe znamya – Red banner* [in Russian].

18. Zhadanov, L., Miliavskiy, B. (1946, October 22). Zbidnennia ideinoho zmistu klasychnykh tvoriv [Depletion of the ideological content of classical works]. *Radianske mystetstvo – Soviet Art*, p. 3 [in Ukrainian].

19. Zhadanov, L. (1947, September 27). Danylo Antonovych [Daniilo Antonovich]. *Radianske mystetstvo – Soviet Art*, p. 35 [in Ukrainian].

20. Zhadanov, L., Miliavskiy, B. (1947, March 5). Aktorka heroichnogo planu (pro S. Fedortsevu) [The actress of the heroic plan (about S. Fedortseva)]. *Radianske mystetstvo – Soviet Art* [in Ukrainian].



21. Zhadanov L., Miliavskiy B. (1947, September 20). Artyst nepovtornoї indyvidualnosti (pro I. Marianenka) [The artist of unique individuality (about I. Marianenko)]. *Radianske mystetstvo – Soviet Art* [in Ukrainian].

22. Zaslavskiy, D. (1939, June 12). Drama i melodrama (Gastroli Kharkovskogo gosudarstvennogo dramaticheskogo teatra im. T. G. Shevchenko) [Drama and melodrama (The tour of the T. G. Shevchenko Kharkov State Drama Theater)]. *Pravda – True* [in Russian].

23. Zaslavskiy, D. (1945, August 15). Ukrainskiy teatr v Moskve [The Ukrainian theater in Moscow]. *Trud – Labour* [in Russian].

24. Kostrov, A. (1938, December 21). Spektakl vysokogo akterskogo masterstva: «Zhena Kloda» Aleksandra Dyuma v teatre im. Shevchenko [Performance of high acting: «Claude's wife» by Alexandre Dumas in the Shevchenko Theater]. *Krasnoe znamya – Red banner* [in Russian].

25. Krasylnykova, O. V. (1999). *Istoriia ukrainskoho teatru 20 storichchia* [The history of Ukrainian theater of the 20th century]. Kyiv : Lybid, 208 [in Ukrainian].

26. Livshyts, L. Ya., Miliavskiy, B. L. (1948, December 1). Pravda i poeziia zhyttia: «Makar Dibrova» O. Korniiichuka v Kharkivskomu teatri imeni T. H. Shevchenka [The truth and poetry of life: «Makar Dibrova» by O. Korneychuk in the T. G. Shevchenko Kharkov Theater]. *Radianske mystetstvo – Soviet Art* (No. 43) [in Ukrainian].

27. Martych, Yu. M. (1944, April 23). Valentyna Chystiakova v pie-si «Talan» [Valentina Chystyakova in the play «Fate (Luck)»]. *Literatura i mystetstvo – Literary and Art* [in Ukrainian].

28. Martych, Yu. M. (1944, June 8). My znovu v stepakh Ukrainy [We are again in the steppes of Ukraine]. *Literatura i mystetstvo – Literary and Art* [in Ukrainian].

29. Meitus, Yu. (1935, February, 5). Leitmotyv – vesna: Nova postanovka teatru «Berezil» [Leitmotif – Spring: the new production of the «Berezil» Theater]. *Kharkov rabochyi – Kharkov' worker* [in Ukrainian].

30. Miliavskiy, B., Livshyts, L. (1940, March 26). Zrulist aktora: tvorchyi portret aktora teatru im. T. Shevchenka V. Mizynenka [Actor's

maturity: a creative portrait of V. Mizinenko, the actor of T. Shevchenko Theater]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – The Socialistic Kharkiv Region* [in Ukrainian].

31. Miliavskiy, B., Livshyts, L. (1940, February 11). «Prosti sertsia» [«Simple hearts»]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – Socialistic Kharkiv Region* [in Ukrainian].

32. Morskoy, V. S. (1947, May 11). L. F. Dubovyk. *Krasnoe znamia – Red banner* [in Russian].

33. Morskoy, V. S. (1934, October 21). Smert ledi Grey [Lady Gray's death]. *Proletarskyi Kharkiv – Proletarian Kharkiv* [in Russian].

34. Morskoy, V. S. (1945, April 20). Pryvyd romantyky: «Obloha Leydena» [Ghost of Romantic: «Leyden's siege»]. *Radyanske mystetstvo – Soviet Art* [in Ukrainian].

35. Ob odnoy antipatrioticheskoy gruppe teatralnykh kritikov [About one antipatriotic group of theatrical critics] (1949, January 28). *Pravda – True* [in Russian].

36. Sukhodolskyi, V. (1944, June 9). «V stepakh Ukrainy» [«In the steppes of Ukraine»]. *Kyivska Pravda – The Kyiv True* [in Ukrainian].

37. Chahovets, V. A. (1947, September 19). «Hroza»: Hastroli Kharkivskoho teatru im. T. Shevchenka v Kyievi [«Storm»: the tour of the T. Shevchenko Kharkiv Theater in Kiev]. *Radianska Ukraina – Soviet Ukraine* [in Ukrainian].

38. Shovkoplyas, Yu. (1948, March 5). «General Vatutin»: Spektakl Kharkovskogo teatra Shevchenko [«General Vatutin»: the performance of the Shevchenko Kharkov Theater]. *Pravda – True* (65), p. 3 [in Russian].

39. Shovkopliias, Yu. (1949, May 7). «Zmova pryrechenykh» [«Collusion of doomed»]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – The Socialistic Kharkiv Region* (88), p. 4 [in Ukrainian].

40. Shovkoplyas, Yu. (1947, May 30). «Yaroslav Mudryy»: spektakl teatra imeni T. G. Shevchenko [«Yaroslav the Wise»: the performance of the T. G. Shevchenko Theater]. *Pravda – True* [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.10.2018 р.



УДК 792.03+82-2

ORCID 0000-0002-2412-9154

DOI 10.34064/khnum1-5105

Калениченко О. Н.

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,
площадь Конституции, 11/13, 61003, г. Харьков, Украина

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

**Драматургия Ф. Кроммелинка и её интерпретация
Всеволодом Мейерхольдом и Лесем Курбасом****АННОТАЦИЯ**

Калениченко О. Н. Драматургия Фернана Кроммелинка и её интерпретация Всеволодом Мейерхольдом и Лесем Курбасом.

Модернистская драматургия Ф. Кроммелинка, имеющая признаки символизма, экспрессионизма, сюрреализма и предвосхищающая появление театра абсурда, позволила выдающимся режиссёрам 1920 годов реализовать свои новаторские подходы к реформируемому театру. Вс. Мейерхольд обратился к гротесково-фарсовой пьесе «Великодушный рогоносец» для создания постановки, которая должна была показать один из видов отдыха рабочих. С помощью приёмов конструктивизма и биомеханики режиссёр в спектакле сделал акцент на сложных физических движениях актёров – гимнастике и акробатике. Лесь Курбас, ставя задачу не только показа новых возможностей модернистского театра, но и воспитания активной жизненной позиции театрального зрителя, обратился к гротесково-психологической пьесе «Златопуз». Оригинальное оформление спектакля («Золотое чрево»), полугротескные-полуреалистичные костюмы актёров, их игра и ассоциации персонажей с животными для уточнения понимания сценических образов – всё это, с одной стороны, разоблачало меркантильное сознание современного мещанина, с другой – открывало оригинальный подход режиссёра к модернистскому тексту.



Ключевые слова: модернистская драматургия, Ф. Кроммелинк, театр 1920-х, Вс. Мейерхольд, Лесь Курбас, «Великодушный рогоносец», «Золотое чрево».

АНОТАЦІЯ

Каленіченко О. М. Драматургія Фернана Кроммелінка та її інтерпретація Всеволодом Мейерхольдом і Лесем Курбасом.

Модерністська драматургія Ф. Кроммелінка, яка має ознаки символізму, експресіонізму, сюрреалізму і яка випереджувала появу театру абсурду, дозволила видатним режисерам 1920 років реалізувати свої новаторські підходи до оновлюваного театру. В. Мейерхольд звернувся до гротесково-фарсової п'єси «Великодушний рогоносець» для створення постановки, яка повинна була показати один з видів відпочинку робітників. За допомогою прийомів конструктивізму та біомеханіки режисер в виставі зробив акцент на складних фізичних рухах акторів – гімнастиці та акробатиці. Лесь Курбас поставив завдання не тільки показу нових можливостей модерністського театру, але й виховання активної життєвої позиції театрального глядача, тому він звернувся до гротесково-психологічної п'єси «Златопуз». Оригінальне оформлення спектаклю («Золоте черево»), полугротескні-полуреалістичні костюми акторів, їх гра та асоціації персонажів з тваринами для уточнення розуміння сценічних образів – все це, з одного боку, викривало меркантильну свідомість сучасного міщанина, з іншого – відкривало оригінальний підхід режисера до модерністського тексту.

Ключові слова: модерністська драматургія, Ф. Кроммелінк, театр 1920-х, Вс. Мейерхольд, Лесь Курбас, «Великодушний рогоносець», «Золоте черево».

ABSTRACT

Kalenichenko O. N. Fernand Crommelynck's dramaturgy and its interpretation by Vsevolod Meyerhold and Les Kurbas.

Background. The modernist dramaturgy of Fernand Crommelynck allows some literary critics to attribute it to symbolism: continuing the symbolist traditions, the author builds his works “on the development of an abstract position, personified by dramatic characters that can be perceived both as living people and as figurative designations of concepts” [8]. Other researchers believe that the



F. Crommelynck's works are expressionistic, since the Crommelynck Theater is "poetic, but full of pathos, hyperbolized images, in the characteristics of his personages exaggeration is brought to the point of absurdity" [2]. Some scientists attribute Crommelynck to surrealism because the playwright is one of the burlesque theater renovators [3]. At the same time, there is an opinion that a number of later plays by the playwright anticipate the aesthetics of the theater of the absurd [11].

Ambiguously critics evaluate the genre features of Crommelynck's plays. They are also interpreted as "psychological dramas that combine farce and tragedy", therefore "the characters of Crommelynck's plays are tragic jesters, the embodiment of the "eternal" principles of love, jealousy, and stinginess. His highlight is human passions, paradoxes, absurdity" [15]. His pieces are considered and as varieties of drama filled with elements of the grotesque, and "characters often act as personifications of certain moral qualities: jealousy ("Le Cocu magnifique" – "The Magnanimous Cuckold"), stinginess ("Tripes d'or" – "The Golden Womb"), played out virtues ("Carine, ou la jeune fille folle de son âme" – "Carine, or the Mad Girl of self soul"), etc. [11].

Neither Vsevolod Meyerhold (production of the play "The Magnanimous Cuckold" in 1922), nor Les Kurbas (production of the play "The Golden Womb" in 1926), who were innovators in theatrical field, revolutionists of the Soviet theater, could not pass by the creativity of the contemporary modernist playwright.

The purpose of this study is to identify the peculiarities of the Crommelynck' dramas produced by stage directors and the lines of the pioneering searches of two great representatives of the theater went when staging Crommelynck's plays.

Methods. The basis of the research methodology is historical analysis.

Results. Meyerhold, as shown by his notes and the memoirs of his contemporaries, moved in the 1920s in his theatrical searches went towards formalist experiments, in particular, constructivism and biomechanics. According to the director, the Crommelynck' grotesque-farcical play "The Magnanimous Cuckold" on the theater stage, saturated with complex diverse physical movements of the actors, was supposed to show one of the workers' leisure activities.

Les Kurbas, also seeking to radically renew the Ukrainian stage, relied on a completely different theatrical concept. Speaking for an active-revolutionary life installation, for the restructuring of social psychology and, consequently, for spiritual and moral values, Kurbas in his articles and conversations called for fighting the limited outlook of the Nepmen and provincial inhabitants who only think about



endless prosperity [9; 10]. Realizing his concept in life, it is not by chance that the director chooses for the premiere of the first season of “Berezil” in Kharkov the play “Tripes d’or” (“The Golden Womb”) just written by Crommelynck (1925).

Note that “Tripes d’or” in its content is much more complicated than the “Le Cocu magnifique”. In our opinion, the playwright, using allusions to the work of European prose writers of the XIX century, seeks to show that even an honest and decent person, becoming the owner of a large inheritance, will begin to degrade morally; gold, sooner or later, will become a fetish.

Moreover, in “Tripes d’or” it is quite clearly shown that the uncle of Pierre-Auguste himself (the hero of the piece) – Anna Romain Hormidas de Gutem – passed through the temptation of wealth. Hormidas’ niece Melina, who eventually got the “throne” with a pottery filled with gold dust, will also pass along this path. In addition, Crommelynck in his play reveals a number of stages of Pierre-Auguste’s painful struggle with the attractive power of gold: from understanding that gold will soon turn into a dragon that will kill a knight, through the realization that “gold in itself is fascinating”, to recognition: “I want to destroy everything ... what is near money .. so that there is no – neither the past, nor the present, nor the future ...” [7: 149, 160]. At the same time, the author in a number of scenes departs from the tragic pathos and appeals to the grotesque, which allows in the “Tripes d’or” to organically combine the real and the fantastic.

Thoughtfully approaching the text of the play, Kurbas saw in its plot not the single tragedy of Pierre-Auguste, on which a huge inheritance had suddenly fallen, but a rather common phenomenon in the world of ordinary people thinking only of profit. Therefore, the director chooses not a psychological disclosure of characters, but a grotesque beginning, which allows exposing the thinking of the Nepmen and bourgeois living in petty, personal interests.

The original design of the play “The Golden Womb”, semi-grotesque and half-realistic costumes of the actors, their playing and characters’ associations with animals to clarify the understanding of the stage images – all this, on the one hand, exposes the mercantile consciousness of the modern tradesman, on the other – discloses the original approach of the director to modernist text.

Conclusions. By turning to modernist dramaturgy and relying on the modern possibilities of the avant-garde theater, both outstanding directors created original productions. If Meyerhold, during this period, was interested in formal experiments and revealing the possibilities of constructivism and biomechanics, so for



Kurbas, who was also interested of constructivism, nevertheless, other tasks came to the fore. It was necessary for him to bring up a new theater audience in a short time: to change philistine psychology demonstrating new horizons for the development of public life and the wide possibilities of man in it.

It is evidently, that the analysis of the new European dramaturgy and new experiments in the Soviet theater of the 1920–1930s is not limited to what has been said, and further careful study of these problems is required.

Key words: modernist dramaturgy, F. Crommelynck, theater of the 1920s, Vs. Meyerhold, Les Kurbas, “The Magnanimous Cuckold”, “Golden Womb” («Tripes d’or»).



Постановка проблеми. Модернистская драматургия Фернана Кроммелинка (1886–1970) позволяет ряду литературоведов отнести её к символизму: продолжая традиции символистов, автор строит свои произведения «на развитии отвлечённого положения, олицетворённого драматическими характерами, которые можно воспринимать и как живых людей, и как образные обозначения понятий» [8]. Другие исследователи считают, что произведения Ф. Кроммелинка экспрессионистичны, так как его театр «поэтичен, но исполнен патетики, гиперболизированных образов, в характерах его персонажей преувеличенность доведена до абсурда» [2]. Некоторые учёные относят творчество Кроммелинка к сюрреализму, поскольку драматург – один из бурлескных обновителей театра [3]. В то же время, существует мнение, что ряд поздних пьес драматурга предвосхищает эстетику театра абсурда [11].

Критики неоднозначно оценивают и жанровые особенности пьес Кроммелинка. Их трактуют и как «психологические драмы, которые сочетают в себе фарс и трагедию», поэтому «персонажи пьес Кроммелинка – трагические шуты, воплощение “вечных” начал любви, ревности, скупости; его конёк – человеческие страсти, парадоксы, абсурд» [15]; и как разновидности новой драмы, где драматургия насыщена элементами гротеска, а «персонажи нередко выступают олицетворениями тех или иных моральных качеств: ревности («Великодушный рогоносец»), скупости («Златопуз»), наигранной добродете-

ли («Карина, или Девушка без ума от своей души»), оскорблённого самолюбия («Жар и холод, или Идея господина Дома») [11].

Неудивительно, что мимо творчества современного модернистского драматурга не смогли пройти ни Всеволод Мейерхольд (постановка пьесы «Великодушный рогоносец» (1922)), ни Лесь Курбас (постановка пьесы «Златопуз» (1926) – новаторы в театральном процессе, революционеры советского театра.

Цель настоящей статьи – выявить особенности прочтения Всеволодом Мейерхольдом и Лесем Курбасом кроммелинковских драм и те направления, по которым шли новаторские поиски двух великих театральных режиссёров при постановке пьес Ф. Кроммелинка.

Изложение основного материала. В. Мейерхольд, как свидетельствуют и его заметки, и воспоминания современников, двигался в своих театральных экспериментах в сторону формалистских исканий. Напомним, что в это время он увлекался конструктивизмом и биомеханикой. Вот что режиссёр писал в статье «Как был поставлен «Великодушный рогоносец»»: «Мы хотели этим спектаклем заложить основание для нового вида театрального действия, не требующего ни иллюзионных декораций, ни сложного реквизита, обходящегося простейшими подручными предметами и переходящего из зрелища, разыгрываемого специалистами, в свободную игру трудящихся во время их отдыха» [13: 47]. В выступлении на диспуте режиссёр отмечал, что «Великодушным рогоносцем» «определилась какая-то новая грань в театре» [13: 44].

Биограф режиссёра Юрий Елагин оценивал его новаторство следующим образом. Во-первых: «“Великодушный Рогоносец” был первой и блестящей демонстрацией мастерства актёров мейерхольдовской школы. Наконец-то старый девиз условного театра “слова только узор на канве движений” – был осуществлён в художественно убедительных формах» [4: 247]. «Второе значение “Великодушного Рогоносца” заключалось в том, что этот спектакль был законченным и художественно-совершенным произведением конструктивизма в искусстве драматического театра. ... За всю историю современного театра это было единственное законченное воплощение стиля конструктивизма в формах сценического искусства» [4: 248].



Что же предложил Мейерхольд зрителю?

«В вечер первого представления “Великодушного Рогоносца” москвичи, заполнившие уютный зал театра..., увидели на совершенно обнажённой сцене без занавеса, задников, порталов и рампы странного вида деревянный станок – конструкцию. Он был смонтирован в виде своеобразной мельницы и представлял собой соединение площадок, лестниц, скатов, вращающихся дверей и вращающихся колес. Станок сам по себе не изображал ничего. Он служил только опорой, прибором для игры актёров – нечто вроде сложной комбинации из трамплинов, трапеций и гимнастических станков. Мельничные крылья и два колеса вращались то медленно, то быстро, в зависимости от напряжения действия и от темпа спектакля. Молодые, ловкие актёры и актрисы, без грима, в синих рабочих комбинезонах, одинаковых для мужчин и женщин, в течение трёх часов развёртывали перед зрителями с виртуозной лёгкостью феерическую симфонию движений. Это была гимнастика, такая же прекрасная, как балет, спорт – выразительный, как декламация трагика. Несложная фабула фривольного французского фарса ..., переложённая на партитуру движений, оказалась исполненной веселья и очарования. Сюжет “Великодушного Рогоносца” в “биомеханической” трактовке развёртывался перед зрителями с абсолютной ясностью. В старомодной ... истории неожиданно ощущался центральный нерв современного стиля» [4: 248–249].

Заметим, что не все критики поддержали театральные эксперименты Мейерхольда. Так, М. А. Булгаков в своём фельетоне сравнил биомеханику актёров с акробатикой клоуна Лазаренко из Никитинского цирка, явно не в их пользу [1], критик Ю. Соболев в журнале «Театр» отметил, что в спектакле «кроется величайшая, на мой взгляд, опасность для Театра. Подмена его живого искусства и его человеческого творчества – мертвенным мастерством и бездушной машинерией» [14: 193], а А. В. Луначарский увидел в спектакле «грубость формы и чудовищную безвкукусность» [12: 800].

Понятно, что и критикам, и зрителям, воспитанным на театральной классике, тяжело было сразу положительно воспринять принципиально новый подход к театральному действу.



Лесь Курбас, также стремившийся к радикальным обновлениям, но на украинской сцене, опирался совсем на другую театральную концепцию. Выступая за активно-революционную жизненную установку, за перестройку общественной психологии, а следовательно, за духовно-нравственные ценности, Курбас в своих статьях и беседах призывал к борьбе с ограниченным мировоззрением нэпманов и провинциальных обывателей, думающих только о бесконечном преуспевании [9; 10].

Воплощая свою концепцию в жизнь, режиссер не случайно выбирает для премьеры первого сезона «Березиля» в Харькове только что написанную Кроммелинком пьесу «Златопуз» (1925). Заметим, что «Златопуз» по своему содержанию значительно сложнее «Великодушного рогоносца», однако театроведы несколько упрощённо подходят к проблемам, поднятым Кроммелинком в его пьесе [6: 219; 16: 150].

На наш взгляд, драматург, используя аллюзии на творчество европейских прозаиков XIX в., стремится показать, что даже «честный, добрый, непорочный, храбрый, доброжелательный, трезвый, экономный, негнибаемый человек, получив ... деньги, станет трусливым, подлым обманщиком ... , потому что он добрый, а как добродетельность не приносит денег, так и деньги убивают добродетельность» (*перевод мой.* – О. К.) [7: 127]. При этом в «Златопузе» достаточно прозрачно показано, что через искушение богатством прошёл и сам дядя героя пьесы, Пьера Огюста – Анна Ромен Ормидас де Гутем. По этому пути пройдет и племянница Ормидаса Мелина, которой в конце концов достался «трон» с фаянсовым ночным горшком, наполненным золотой пылью.

Кроме этого, Кроммелинк в своей пьесе раскрывает ряд этапов мучительной борьбы Пьера Огюста с притягательной силой золота: от понимания, что золото скоро превратится в дракона, который убьёт рыцаря, через осознание, что «золото само по себе завораживает», до признания – «я всё хочу уничтожить ... , что есть возле денег ... чтоб не было – ни прошлого, ни настоящего, ни будущего...» [7: 149, 160]. Вместе с тем, автор в ряде сцен отходит от трагической патетики и обращается к гротеску, позволяющему в «Златопузе» органично сочетать реальное и фантастическое. Таким образом, как видим, произведение Кроммелинка можно прочитать под разными углами зрения.



Вдумчиво подойдя к тексту пьесы, Курбас увидел в её сюжете не единичную трагедию Пьера Огюста, на которого внезапно свалилось огромное наследство, а явление, довольно распространённое в мире обывателей, думающих только о наживе. Поэтому режиссёр выбирает не психологическое раскрытие характеров, а гротескное начало, позволяющее разоблачить мышление нэпманов и мещан, живущих мелкими, личными интересами.

Такое видение проблематики пьесы нашло отражение, прежде всего, в оригинальном оформлении Лесем Курбасом и Вадимом Меллером спектакля «Золотое чрево». Так, «передний план сцены служил как бы продолжением комнаты-павильона. Справа – крыши, видны даже фрагменты черепицы; нечто похожее по фактуре и живописи зритель видел повторенным и “размноженным” за пределами комнаты; эти пятна принадлежали уже другим ячейкам мира, которые смутно угадывались вдаль; эти ячейки ... были похожи на находящуюся в центре. Слева стояли грубо сколоченные стол и стул, по бокам ступени, выводящие отсюда, из мира этих обломков, кусков реальной жизни и странного нагромождения знаков человеческого прозябания.

Масштаб соотношения авансцены и маленькой комнаты, продолжением которой была центральная часть авансцены, подчинялся принципу удаляющейся перспективы с оптическим фокусом – креслом, на котором начинал и заканчивал спектакль главный герой» [6: 221].

На идею спектакля «работали» и полугротескные-полуреалистичные костюмы актёров: «настоящий глиняный горшок на головном уборе Мелины, буффонный единственный эполет вояки» [6: 222], парики персонажей, сделанные из соломы, их окраска и прочее.

Такое прочтение пьесы нашло отражение и в игре актёров. Режиссёр-лаборант постановки Ханан Шмаин отмечал, что «Курбас задумал этот спектакль в плане острого памфлета. Все персонажи были наделены определёнными чертами сатирического характера и должны были выявлять их в гиперболизированном виде, средствами гротеска» (*перевод мой. – О. К.*) [17: 138]. Однако установка Курбаса оказалась сложно выполнимой для ряда актёров, задействованных в спектакле – Натальи Ужвий, Степана Шагайды и др.



Нелли Корниенко пишет: «Пожалуй, ближе всего курбасовскому замыслу был именно Гирняк [*игравший роль слуги Мюскара – О. К.*]: он органично сочетал эксцентрику с психологической наполненностью, буффонаду с правдой реального события» [6: 222]. Степан Шагайда же создал интересный характер современного Плюшкина, но не довёл свой образ до «символа самосжирания, самоуничтожения не вследствие собственной мании, а в результате невозможности не стать маниаком и не погибнуть» [6: 223].

Уместны были в спектакле и ассоциации персонажей с животными, к которым обратился Лесь Курбас для уточнения понимания сценических образов. Исследователи отмечают, что «все персонажи характеризовались говорящими психофизиологическими признаками конкретных животных: Огюст (С. Шагайда) – кабана, Фруманс (Н. Ужвий) – лисицы, бургомистр (Ф. Радчук) – зайца, группа сельских невест – куриц, бухгалтер (Б. Балабан) – обезьяны, брадобрей (П. Масоха) – осла» (*перевод мой. – О. К.*) [5: 295].

Однако в этом, удивительно точно выстроенном, спектакле харьковский зритель захотел увидеть только анекдот и психологию, он не понял сложной образности и символики спектакля, не понял его политической направленности. «Златопуза», сначала удивлявшего, а затем раздражавшего, после нескольких представлений пришлось снять.

Выводы. Итак, как видим, обратившись к современной модернистской драматургии и опираясь на современные возможности авангардного театра, оба выдающихся режиссёра создают оригинальные постановки. При этом Мейерхольду в этот период творчества были интересны формальные эксперименты и выявление возможностей конструктивизма и биомеханики, а для Курбаса, также интересовавшегося конструктивизмом, на первый план выходили другие задачи: надо было в короткое время воспитать нового театрального зрителя, переломить его мещанскую психологию, открыть перед ним новые горизонты развития общественной жизни и широкие возможности человека в ней.

Безусловно, анализ новой европейской драматургии и новых экспериментов в советском театре 1920–1930 годов не ограничивается



сказанным и необходимо дальнейшее, пристальное изучение этой проблематики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Столица в блокноте. URL : http://lib.ru/BULGAKOW/r_stolica.txt (дата обращения 21.09.2018).
2. Гальцова Е. Бельгийский экспрессионизм. URL : <http://techeniya20.imli.ru/index.php/teksty-i-testy/17-zkspressionizm/12-test-2> (дата обращения 25.09.2018).
3. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. URL : <https://www.dali-genius.ru/library/surrealism-i-teatr2.html> (дата обращения 25.09.2018).
4. Елагин Ю. Б. Тёмный гений (Всеволод Мейерхольд) ; предисл. М. А. Чехова. Лондон : Overseas Publications Interchange Ltd, 1982. 456 с.
5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
6. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Киев : Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2008. 408 с.
7. Кроммелінк Ф. «Золоте черево» («Золоті тельбухи»). *Просценіум*. 2011. № 2–3. С. 120–170.
8. Кроммелинк. *Литературная энциклопедия*, 2012. URL : <https://slovar.cc/lit/enc/2142529.html>.
9. Курбас Лесь. У театральній справі. *Курбас Лесь. Березіль: Из творчої спадщини*. Київ : Дніпро, 1988. С. 258–263.
10. Курбас Лесь. Сьогодні українського театру і «Березіль». *Курбас Лесь. Березіль: Из творчої спадщини*. Київ : Дніпро, 1988. С. 263–282.
11. Линкова Я. С. Кроммелинк Фернан. URL : <http://knowledge.su/k/krommelink-fernan> (дата обращения 26.09.2018).
12. Луначарский А. В. Заметка по поводу «Рогоносца». *Луначарский А. В. О театре и драматургии*: в 2 т. Т. 1. М. : Искусство, 1958. С. 800–801.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 2. 1917–1939. М. : Искусство, 1968. 483 с.



14. Соболев Ю. О «Великодушном рогоносце». *Театр*. 1922. № 6. С. 191–193.

15. Театр Сатириконт: Фернан Кроммелинк URL : <https://www.satirikon.ru/theatre/authors/playwrights/fernan-krommelink/> (дата обращения 26.09.2018).

16. Шевченко Й. «Березіль». *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 140–158.

17. Шмаїн Х. Режисер, педагог, учений. *Леся Курбас. Спогади сучасників* : зб. за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 135–142.

REFERENCES

1. Bulgakov, M. A. *Stolitsa v bloknote [Capital in a notebook]*. Retrieved from http://lib.ru/BULGAKOW/r_stolica.txt [in Russian].

2. Galtsova, E. *Belgiyskiy ekspressionizm [Belgian Expressionism]*. Retrieved from <http://techeniya20.imli.ru/index.php/teksty-i-testy/17-zkspressionizm/12-test-2> [in Russian].

3. Galtsova, E. D. *Surrealizm i teatr. K voprosu o teatralnoy estetike frantsuzskogo surrealizma [Surrealism and Theater. On the issue of theatrical aesthetics of French Surrealism]*. Retrieved from <https://www.dali-genius.ru/library/surrealism-i-teatr2.html> [in Russian].

4. Yelagin, Yu. (1982). *Temnyy geniy (Vsevolod Meyerhold) [Dark Genius (Vsevolod Meyerhold)]*. London : Overseas Publications Interchange Ltd, 456 [in Russian].

5. Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: istoriia, dosvid [Berezilska culture: History, experience]*. Kyiv : Feniks, 512 [in Ukrainian].

6. Korniyenko, N. (2008). *Rezhisserskoye iskusstvo Lesya Kurbasa. Rekonstruktsiya (1887–1937) [Les Kurbas's stage director' art. Reconstruction (1887–1937)]*. Kiev : Gosudarstvennyy tsentr teatralnogo iskusstva imeni Lesya Kurbasa, 408 [in Russian].

7. Crommelynck, F. (2011). «Zolote cherevo» («Zoloti telbukhy») [“Tripes d’or”]. *Prostsenium – Proscenium* (2–3), 120–170 [in Ukrainian].

8. Krommelink (2012). *Literaturnaya entsiklopediya – Literary Encyclopedia*. Retrieved from : <https://slovar.cc/lit/enc/2142529.html> [in Russian].



9. Kurbas, Les (1988). U teatralnii spravi [In the theater affair]. *Kurbas Les. Berezil: Iz tvorchoyi spadshchyny – Kurbas Les. Berezil: From the Creative Heritage*. Kyiv : Dnipro, 258–263 [in Ukrainian].
10. Kurbas, Les. (1988). Sohodni ukrainskoho teatru i «Berezil» [The Ukrainian theater today and “Berezil”]. *Kurbas Les. Berezil: Iz tvorchoyi spadshchyny – Kurbas Les. Berezil: From the Creative Heritage*. Kyiv : Dnipro, 263–282 [in Ukrainian].
11. Linkova, Ya. S. *Krommelink Fernan*. Retrieved from : <http://knowledge.su/k/krommelink-fernan> [in Russian].
12. Lunacharskiy, A. V. (1958). Zametka po povodu «Rogonostsa» [A note on the “Cuckold”]. *Lunacharskiy A. V. O teatre i dramaturgii – About theater and drama* (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow : Iskusstvo, 800–801 [in Russian].
13. Meyerhold, V. E. (1968). *Stati, pisma, rechi, besedy* [Articles, letters, speeches, conversations] (Vols. 1–2). Vol. 2. 1917–1939. Moscow : Iskusstvo, 483 [in Russian].
14. Sobolev, Yu. (1922). O «Velikodushnom rogonostse» [About the “Magnanimous cuckold”]. *Theater* (6), 191–193 [in Russian].
15. *Theater Satyricon: Fernan Krommelinck*. Retrieved from : <https://www.satirikon.ru/theatre/authors/playwrights/fernan-krommelink/> [in Russian].
16. Shevchenko, Yona. (2012). «Berezil»[“Berezil”]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbas – Life and creation of Les Kurbas*. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys, 140–158 [in Ukrainian].
17. Shmain, Kh. (1969). Rezhyser, pedahoh, uchenyi [Stage director, Teacher, Scientist]. *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv – Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*. V. S. Vasylo (Ed.). Kyiv : Mistetstvo, 135–142 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 1.11.2018 р.



УДК 792.072.3 : [070 + 792]
ORCID 0000-0003-4096-4229
DOI 10.34064/khnum1-5106

Анничев А. Е.

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,
площадь Конституции, 11/13, 61003, г. Харьков, Украина
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Взаимодействие театральной журналистики и театральной критики в современных средствах массовой информации

АННОТАЦИЯ

Анничев А. Е. Взаимодействие театральной журналистики и театральной критики в современных средствах массовой информации.

С появлением Интернета появляется и интернет-журналистика, по-существу, она является театральной критикой, только претерпевшей серьёзные изменения. В последние годы в профессиональных кругах ведутся оживлённые дискуссии о состоянии и перспективах театральной критики как профессии, о природе театральной критики, её самоидентификации в современном информационном пространстве. Главная цель данной статьи – определить степень и основной характер взаимодействия журналистики и театральной критики в современных средствах массовой информации.

Как вывод, констатируется, что Интернет влияет на всех и на всё, изменяя отношение к театральному искусству, а также современную театральную критику и театральную журналистику. Однако при этом не стоит забывать, что не Интернет, а только профессиональная театральная критика была и остаётся питательной средой для научной деятельности театроведов и искусствоведов при создании истории драматического, оперного и балетного театра.

Ключевые слова: театральная критика, журналистика, Интернет, СМИ.



АНОТАЦІЯ

Аннічев О. Є. Взаємодія театральної журналістики і театральної критики в сучасних засобах масової інформації.

З появою Інтернету з'являється й інтернет-журналістика, по суті, вона є театральною критикою, яка зазнала серйозних змін. В останні роки у професійних колах тривають жваві дискусії про стан та перспективи театральної критики як професії, про природу театральної критики, її самоідентифікацію у сучасному інформаційному просторі. Головна мета даної статті – визначити ступінь і основний характер взаємодії журналістики і театральної критики в сучасних засобах масової інформації.

Як висновок, констатується, що Інтернет впливає на всіх та на все, змінюючи відношення до театального мистецтва, а також сучасну театральну критику і театральну журналістику. Однак при цьому не варто забувати, що не Інтернет, а тільки професіональна театральна критика була і залишається поживним середовищем для наукової діяльності театрознавців і мистецтвознавців при створенні історії драматичного, оперного та балетного театру.

Ключові слова: театральна критика, журналістика, Інтернет, ЗМІ.

ABSTRACT

Annichev O. Ye. The interaction of theatrical journalism and theatrical criticism in the modern media.

Background. Topicality of the theme. With the advent of the Internet, Internet journalism has appeared. In relating to theater, in essence, it is theatrical criticism, which has only undergone major changes. In recent years, there have been lively discussions in professional circles about the state and prospects of theater criticism as a profession, about the nature of theater criticism, its self-identification in the modern information space. Round tables with the participation of leading theater critics are devoted to the issues of the current state of theater criticism, a number of relevant materials have been published in specialized publications, often with indicative headings: “Who needs theater critics?” [1], “Theater criticism: final or transformation?” [9]; interviews of theater critics, in which they uphold the positions of the profession and, at the same time, speak about urgent problems and the need to update it taking into account rapidly changing realities: with S. Vasilyev [2], N. Pivovarova [5], Ya. Partola [6]; discussion articles on the status and prospects of the profession by M. Harbuziuk [3], M. Dmitrevskaya [4],

N. Pesochinsky [7], I. Chuzhynova [10], S. Schagina, E. Strogaleva, E. Gorokhovskaya [11]. Thus, there are several points of view on this topic: that theatrical journalism has replaced theatrical criticism; that theatrical critics of the old school did not have time to adapt to the changing world and use new tools in this profession, and young critics just occupy their niches in the youth media and on the Internet; that the profession of a critic does not go beyond the framework of participation in expert councils, jury membership, attendance at theater festivals, and writing reviews on request. The question, however, is still open.

The main goal of this article is to determine the degree and main character of the interaction of journalism and theatrical criticism in modern media.

Results of the study. Those who are seriously engaged in theater studies and academic theater criticism feel the need for specialized publications, the number of which in Ukraine is reduced to a minimum. Therefore, those who had the opportunity to publish reviews in the socio-political periodicals, have to combine three professional areas in one, becoming a theater journalist.

Academically trained theater critics can write and often write good books, but, as a rule, do not know how to write for newspapers and magazines. But graduates of journalistic departments who write about the theater are not familiar with professional terminology, which is able to give a correct assessment of the premiere performance. The question arises: how to combine those and these, that the theater journalism was both fascinating and acute, and moderately scandalous, but at the same time accurate and high-quality? To grow such specialists is a matter of work, there can be no conveyor system here. Modern theater criticism, gradually becoming obsolete, rather survives from the common theatrical space.

The theater critic cannot be a free artist, and live on the money from the results of his work, because in non-capital cities the number of journals in which the theater specialist would have had time to publish his works has decreased by several times. In cities such as Poltava, Sumy, Chernigov, the issues relating to theatrical premieres are not covered by critics (they are simply not there), but by journalists who write on various topics and rarely specialize in one. The substitution of theatrical critique by journalism is quite natural, for example, for cities where there is no professional training of theater critics, however in Kiev, Kharkiv and Lviv theater studies continue, and a certain number of graduates hope for the viability of this profession. Theatrical criticism and theatrical journalism are in their own way demanded in certain circles. Criticism is closer to theaters, journalism – to the audience.



It is difficult to debate with this statement that new epoch came with the Internet. Now, the spoken word has a completely different value. For example, a word thrown on Facebook can have the same effect on public opinion as a big, built, hard fought text. This does not mean that you do not need to write large texts and publish them on paper. You just need to understand and accept the new reality, its advantages and disadvantages, its danger and its benefits. It is a very important problem of our consciousness and the problem of our theater.

The Internet has given a new push to the development of new type of media-translations, actively working in social networks. Sites appear on the network where online remote screenings of performances are held. They provide Internet audiences with the opportunity to be acquainted with the history of national and world theater art; they are introduced to modern avant-garde performances. Of course, this also brings the theater closer to a wide, as a rule, young audience and opens up new opportunities for a different kind of theater journalism.

Conclusions. Thus, the Internet becomes an active means of influencing the minds in the modern media space. The Internet influences everyone and everything, changing attitudes towards theatrical art, as well as contemporary theater criticism and theater journalism. However in this case, it is essential to remember that not the Internet, but only professional theater criticism that has been and remains the breeding ground for the scientific work of theater critics and art historians, while creating the history of dramatic, opera and ballet theater.

Key words: theater criticism, journalism, Internet, media.



Постановка проблемы. С появлением Интернета появляется и интернет-журналистика; по существу, она является театральной критикой, только претерпевшей серьёзные изменения. В последние годы в профессиональных кругах ведутся оживлённые дискуссии о состоянии и перспективах театральной критики как профессии, о природе театральной критики, её самоидентификации в современном информационном пространстве. Вопросам современного состояния театральной критики посвящены «круглые столы» с участием ведущих театроведов, в специализированных изданиях опубликован ряд соответствующих материалов, часто с показательными заголовками:



«Кому нужны театроведы?» [1], «Сучасна театральна критика: фінал чи трансформація?» [9]; інтерв'ю театральних критиків, в яких вони отстаивают позиции профессии и, в то же время, говорят о насущных проблемах и необходимости её обновления с учётом быстро меняющихся реалий: С. Васильева – «Професія театрального критика існує в дещо дистрофічному вигляді» [2], О. Зинцова – «Начиная с табуретки. Что должен уметь современный театровед» (интервью с Н. Пивоваровой) [5], Д. Куклина – «Театровед: “Многие и не знают, что есть такая профессия”» (интервью с Я. Партолой) [6]; дискуссионные статьи о состоянии и перспективах профессии – М. Гарбузюк «Театральна критика в Україні: режим перезавантаження» [3], М. Дмитриевской «О природе театральной критики» [4], Н. Песочинского «Критика и критика: две большие разницы» [7], И. Чужиновой «Мамо, я театрознавец» [10], С. Щагиной, Е. Строгалевой, Е. Гороховской «Кризис самоидентификации» [11]. Вопрос, тем не менее, всё ещё остается открытым.

Главная **цель** данной статьи – определить степень и основной характер взаимодействия журналистики и театральной критики в современных средствах массовой информации.

Те, кто серьезно занимается театроведением и академической театральной критикой, испытывают необходимость в специализированных изданиях, число которых в Украине сокращено до минимума (совсем недавно прекратил своё существование ведущий журнал страны, посвящённый театру – «Украинский театр»). Поэтому тем, кто получил возможность публиковать рецензии в общественно-политических периодических изданиях, приходится совмещать три профессиональных направления в одном, становясь театральным журналистом.

Академически подготовленные театроведы могут написать и часто пишут хорошие книги, но, как правило, не умеют писать для газет и журналов. А выпускники журналистских факультетов, пишущие о театре, не знакомы с профессиональной терминологией, способной помочь в правильной оценке премьерного спектакля. Возникает вопрос, как соединить тех и других, чтобы театральная журналистика была и увлекательной, и острой, и в меру скандальной, но при этом – точной и качественной? Вырастить таких специалистов – дело



штучное, здесь не может быть конвейерной системы. Современная театральная критика постепенно изживает себя, скорее, выживается из общего театрального пространства. Критики называют несколько причин, почему в их профессии наступил период кризиса.

Во-первых, низкие гонорары. Во-вторых, необходимость «внедриться» в печатное СМИ, которое было бы заинтересовано в издании театральных рецензий, анонсов и творческих портретов актёров, режиссёров и театральных художников. Но если даже вам повезёт, и вы станете сотрудником такого издания, вас постепенно «переформатируют» в культуролога, заставив описывать художественные выставки, презентации; обяжут слушать симфонические концерты, смотреть балеты, вникать в оперное искусство и народное творчество, а за это «милостиво позволят» давать в печать профессиональные рецензии, но адаптированные к потребностям среднестатистического читателя. Тут театральный критик и испытает то, чего никому не пожелаешь – оказаться перед выбором: как достоинство сохранить и всем понятным быть? Помимо того, театральным критикам приходится приспосабливаться к требованиям редакторов и стилистике печатных изданий, новым формам и жанрам. Воспитанный в суровых условиях, многофункциональный журналист-культуролог поневоле становится универсалом, способным анализировать и транслировать любую информацию о культурном событии, театральном спектакле или фестивале. Но, к сожалению, не все на такое способны.

В привилегированном положении находятся столичные театральные критики. У них больше возможностей для реализации собственных профессиональных амбиций в печати, на радио и телевидении, вследствие более широкого развития вещательной сети, представленной государственными и частными медиа-каналами. В Харькове сегодня можно на приближенном к профессиональному уровне оценивать только одну программу – 7 канала «КультУра», созданную выпускницей Харьковского национального университета искусств Еленой Григорьевой. Все остальные передачи со случайными, не имеющими к театру никакого отношения, ведущими – «Вечерний кофе» и «Культурная Столица» – не выдерживают никакой критики, и только потому, что театральные критики к ним близко не подпускаются.



Театральный критик не может быть «свободным художником» и жить на деньги от результатов своего труда, потому что, как мы уже сказали, в нестоличных городах в разы сократилось количество изданий, где театровед мог бы публиковать свои работы. Украинские СМИ, специализирующиеся на театральном искусстве, существуют, в основном, в Киеве и Львове. В таких городах, как Полтава, Сумы или Чернигов вопросы, касающиеся театральных премьер, освещают не критики (их там попросту нет), а журналисты, которые пишут на разные темы и редко специализируются на какой-то одной. Вытеснение театральной критики журналистикой вполне естественно, например, для городов, где нет профессиональной подготовки театроведов; в Киеве же, Харькове и Львове обучение театроведов продолжается, и определённая часть выпускников подаёт надежды на жизнеспособность этой профессии.

Безусловно, замена в регионах профессиональной критики театральной журналистикой влияет на качество оценки спектакля, меняется её уровень. Журналисты без должного образования берут на себя право писать рецензии на спектакли, с незнанием дела высказывают своё субъективное мнение на уровне «понравилось» или «не понравилось». Осуждаем, но понимаем: что бы мы ни говорили, эти два направления существуют и взаимодействуют. Театральная критика и театральная журналистика по-своему востребованы в определённых кругах. Театрам ближе критика, зрителям – журналистика. В то же время, харьковские зрители, участвовавшие в блиц-опросе, проведённом автором статьи, говорили, что они читают рецензии, но не могут отличить критика от журналиста. Им важно получить сведения об артистах в увиденном спектакле, прочитать чьё-то мнение и затем сопоставить его со своим.

Оказывается, только нам, специалистам, прочитавшим рецензию журналиста и рецензию театрального критика, видна принципиальная разница между ними. У театрального критика взгляд всегда глубже, он умеет выделить те моменты, которые журналист вообще не видит. И мы удивляемся: «Ой, да ведь это сразу бросается в глаза!». Оказывается, только нам, изучавшим теорию драмы.

Трудно спорить с тем, что с началом эры Интернета в нашу жизнь вошла «другая реальность». И сейчас совершенно другую ценность



имеет произнесённое слово. Слово, брошенное, к примеру, на «Фейсбуке», может иметь такое же воздействие на общественное мнение, как большой, выстроенный, выстраданный текст. Это не значит, что не надо писать большие тексты и издавать их на бумаге. Просто нужно понять и принять новую реальность, её преимущества и недостатки, её опасности и её блага. Это очень важная проблема нашего сознания и проблема нашего театра.

Позапрошлый, прошлый, да и нынешний век отмечены периодически вспыхивающими дискуссиями об упадке театра, об исчезновении театрального искусства; дискуссии начались с возникновением кинематографа. Говорили, что театр обязательно уступит под натиском немного кино; режиссёры в начале прошлого века горячо это оспаривали и заявляли, что только в театре можно услышать живую речь. Затем был изобретён звуковой кинематограф, и все старые аргументы ненадолго угасли. Потом появилось телевидение, и вновь вспыхнули споры и обсуждения. Но до сих пор театральное искусство не забыто, театром интересуются, как и раньше, ощущая необходимость в нём.

Интернет дал новый виток развитию ещё одного вида медиа-трансляций, активно работающего в пространстве соцсетей. В сети появляются сайты, на которых устраиваются дистанционные показы спектаклей в онлайн-режиме. Они предоставляют Интернет-аудитории возможность знакомиться с историей отечественного и мирового театрального искусства, знакомят с современными авангардными спектаклями. Конечно же, и это приближает театр к широкой, как правило, молодой, аудитории и открывает новые возможности для развития иного вида театральной журналистики.

Таким образом, Интернет становится активным средством воздействия на умы в современном медиа-пространстве. Поэтому он, как и другие компьютерные технологии, уже является эффективным механизмом повышения общественного интереса к художественной культуре, не только «доставляя на дом» потенциальному зрителю необходимую актуальную информацию, но и помогая ему научиться глубже воспринимать искусство, проникая в тонкости выразительных возможностей драматического театра. Это говорит о том, что такая особенность Интернета, как трансграничность, помогает театрално-



му искусству, в частности, даёт возможность жителю Украины знакомиться с репертуаром зарубежных театров. Люди могут смотреть самые разные спектакли независимо от расстояний; финансовый вопрос в таком случае тоже не является проблемой. Кто-то может возразить, что таким образом исчезает особый эффект «присутствия» – разумеется, это будет отличаться от просмотра из зрительного зала. Но в Интернет-варианте есть и свои плюсы. Если воспринимать компьютер как средство воплощения художественного замысла, а Интернет – как среду, где публикуются и хранятся воплощённые идеи, тогда отношение к цифровому искусству перестанет быть враждебным.

Выводы. Во благо все эти новшества или во вред? Об этом спорят многие исследователи. На наш взгляд, театрам нужно грамотно и эффективно использовать все имеющиеся сегодня ресурсы и возможности. Не секрет, что современные режиссёры и их помощники по литературно-драматургической части ищут на Интернет-сайтах подходящие пьесы для новых спектаклей, а то и заимствуют постановочные решения спектаклей.

Интернет влияет на всех и на всё, изменяя отношение к театральному искусству, а также – облик современной театральной критики и театральной журналистики. Однако при этом не стоит забывать, что не Интернет, а только профессиональная театральная критика была и остаётся питательной средой для научной деятельности театроведов и искусствоведов при создании правдивых документов времени, которые впоследствии станут страницами истории драматического, оперного и балетного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арефьева А. Кому нужны театроведы? *Петербургский театральный журнал*. 2010. № 3(61). URL : <http://ptj.spb.ru/archive/61/poslednie-61/komu-nuzhny-teatrovedy/>

2. Артеменко О. «Професія театрального критика існує в дещо дистрофічному вигляді» : інтерв'ю з Сергієм Васильєвим. URL : https://ms.detector.media/ethics/standards/sergiy_vasilev_profesiya_teatralnogo_kritika_isnue_v_descho_distrofichnomu_viglyadi/ (дата публікації 28.06.2015).



3. Гарбузюк М. Театральна критика в Україні: режим перезавантаження. *Український журнал*. 2013. № 5. URL : <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/1329/>.

4. Дмитревская М. О природе театральной критики. *Петербургский театральный журнал*. 2012. № 1. URL : <http://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/o-prirode-teatralnoj-kritiki/>

5. Зинцов О. Начиная с табуретки. Что должен уметь современный театровед : интервью с Н. Пивоваровой. *Театр*. 2013. № 10. URL : <http://oteatre.info/nachinaya-s-taburetki-cto-dolzhen-umet-sovremenny-j-teatroved/>

6. Куклин Д. Театровед: «Многие и не знают, что есть такая профессия» : интервью с Я. Партолой. URL : <http://teatre.com.ua/modern/eatroved-nogye-y-ne-znajut-cto-est-takaja-professija/> (дата публикации 21.03.2016).

7. Песочинский Н. Критика и критика: две большие разницы. *Петербургский театральный журнал*. 2001. № 1 (23). URL : <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/oprirode-teatralnoj-kritiki/>

8. Стоева Н. Критика театра или театр критиков. *Петербургский театральный журнал*. 2015. № 1 (79). URL : <http://ptj.spb.ru/archive/79/memory-of-profession-79/kritika-teatra-ili-teatr-kritikov/>

9. Сучасна театральна критика: фінал чи трансформація? : [Матеріали круглого столу] : запис і редакція Ірини Чужиної. URL : http://kurbas.org.ua/projects/almanah6_2/10.pdf (дата публікації 2.04.2011).

10. Чужинова І. Мамо, я театрознавець. URL : <https://www.ukrainiantheater.com/vsi-teksty/mamo-ya-teatroznaveets> (дата публікації 2.10.2018).

11. Щагина С., Строгалева Е., Гороховская Е. Кризис самоидентификации. *Петербургский театральный журнал*. 2008. № 2 (52). URL : <http://ptj.spb.ru/archive/52/identification-52/krizis-samoidentifikacii/>

REFERENCES

1. Arefyeva, A. (2010). Komu nuzhny teatrovedy? [Who needs theater critics?]. *Peterburgskiy teatralnyy zhurnal – Petersburg Theater Journal*, 3 (61). Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/61/poslednie-61/komu-nuzhny-teatrovedy/> [in Russian].



2. Artemenko, O. (2015, June 28). «Profesiia teatralnoho krytyka isnuie v deshcho dystrofichnomu vyhliadi» [“The profession of theatrical criticism is somewhat dystrophic”]: an interview with Sergey Vasiliev. Retrieved from https://ms.detector.media/ethics/standards/sergiy_vasilev_profesiya_teatralnogo_krytyka_isnuie_v_descho_dystrofichnomu_viglyadi/ [in Ukrainian].

3. Harbuziuk, M. (2013). Teatralna krytyka v Ukraini: rezhym Perezavantazhennia [Theatrical criticism in Ukraine: reloading regime]. *Ukrainskyi zhurnal – Ukrainian Journal*, 5. Retrieved from <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/1329/> [in Ukrainian].

4. Dmitrevskaya, M. (2012). O prirode teatralnoy krytyky [About the nature of theatrical criticism]. *Peterburgskiy teatralnyy zhurnal – Petersburg Theater Journal*, 1. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/o-prirode-teatralnoj-krytyki/> [in Russian].

5. Zintsov, O. (2013). Nachinaya s taburetky. Chto dolzhen umet sovremenny teatroved : intervyyu s N. Pivovarovoy [Starting from the stool. What should be able to modern theater expert: an interview with N. Pivovarova]. *Teatr – Theater*, 10. Retrieved from <http://oteatre.info/nachinaya-s-taburetki-chto-dolzhen-umet-sovremenny-j-teatroved/> [in Russian].

6. Kuklin, D. (2016, March 21). *Teatroved: «Mnogie i ne znayut, chto est takaya professiya»* [Theater critic: “Many people don’t know that there is such a profession”]: an interview with Ya. Partola]. Retrieved from <http://teatre.com.ua/modern/eatroved-nogye-y-ne-znajut-chto-est-takaja-professija/> [in Russian].

7. Pesochinsky, N. (2001). Kritika i kritika: dve bolshyye raznitsy [Criticism and criticism: two big differences]. *Peterburgskiy teatralnyy zhurnal – Petersburg theater journal*, 1 (23). Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/oprirode-teatralnoj-krytyki/> [in Russian].

8. Stoeva, N. (2015). Kritika teatra ili teatr kritikov [Criticism of the theater or theater of critics]. *Peterburgskiy teatralnyy zhurnal – Petersburg Theater Journal*, 1 (79). Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/79/memory-of-profession-79/krytyka-teatra-ili-teatr-kritikov/> [in Russian].

9. *Suchasna teatralna krytyka: final chy transformatsiia?* [Theatrical criticism: the final or the transformation?]: Iryna Chuzhynova’s



edition of the Round Table's proceeding (2011, April 2). Retrieved from http://kurbas.org.ua/projects/almanah6_2/10.pdf [in Ukrainian].

10. Chuzhynova, I. (2018, October 2). Mamo, ya teatroznavets [Mom, I am a theater critic]. *Ukrainskyi teatr – Ukrainian theatre*. Retrieved from <https://www.ukrainiantheater.com/vsi-teksty/mamo-ya-teatroznavets> [in Ukrainian].

11. Shchagina, S., Strogaleva E. & Gorokhovskaya E. (2008). Krizis samoidentifikatsii [Self-identification Crisis]. *Peterburgskiy teatralnyy zhurnal – Petersburg Theater Journal*, 2 (52). Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/52/identification-52/krizis-samoidentifikatsii/> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.10.2018 р.

УДК 792.03 (477.54) “18” : 025.171.

ORCID 0000-0001-9049-9551

DOI 10.34064/khnum1-5107

Либо О. Л.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

**Особливості розвитку
театрального мистецтва Харкова 40–60 рр. XIX ст.
(за матеріалами Державного архіву Харківської області)**

АНОТАЦІЯ

Либо О. Л. Особливості розвитку театрального мистецтва Харкова 40–60 рр. XIX ст. (за матеріалами Державного архіву Харківської області).

Дослідження має на меті почасти заповнити прогалини щодо діяльності антрепренерів і директорів, які очолювали харківський театр у 40–60 рр. XIX ст. Увагу зосереджено на діяльності антрепренера Людвіга Млотковського та директорів Харківського театру: Гендрікова, Ал-



феракі, Петровського і Львова, які виконували функції посередників між антрепренером і губернським керівництвом і не тільки вирішували питання утримання театрального приміщення, але і вели важливу справу з питань репертуарної політики з «Третім відділом» («Третье отделение собственной его императорского величества канцелярии») – органом політичного слідства Російської імперії, V Експедиція якого займалася театральною цензурою. Посилаючись на театрознавчі праці історика і теоретика театру А. Плетньова і літературного й театального критика М. Черняєва, автор статті робить спробу доповнити їхні розвідки матеріалами, які були знайдені і опрацьовані у Державному архіві Харківської області.

Ключові слова: харківський театр, антрепренер, репертуар, п'єса, цензура.

АННОТАЦІЯ

Лыбо Е. Л. Особенности развития театрального искусства в Харькове 40–60 гг. XIX ст. (на основе материалов Государственного архива Харьковской области).

Исследование имеет целью отчасти заполнить прогалины, касающиеся деятельности антрепренёров и директоров, возглавлявших харьковский театр в 40–60 годах XIX ст. Внимание сосредоточено на деятельности антрепренёра Людвиг Млотковского и директоров театра: Гендрикова, Алфераки, Петровского и Львова, которые выполняли функции посредников между антрепренёром и губернским руководством. Они не только решали вопросы содержания актёрской труппы и театрального помещения, но и занимались репертуарной политикой театра, ведя переписку с «Третьим отделением собственной его императорского величества канцелярии» – органом политического следствия Российской империи, V Экспедиция которого занималась театральной цензурой. Ссылаясь на театроведческие труды историка и теоретика театра А. Плетнёва и театрального обозревателя М. Черняева, автор статьи делает попытку дополнить их исследования материалами, которые были найдены и обработаны в Государственном архиве Харьковской области.

Ключевые слова: харьковский театр, антрепренёр, репертуар, пьеса, цензура.



ABSTRACT

Lybo O. L. Characteristics of Kharkiv theatre development in 1840–1860's (on the materials of State Archive of the Kharkiv Region).

Problem statement. In this study, attention is focused on the Kharkiv theatre development in the 1840–1860's, the activities of the theatrical entrepreneur Liudvii Mlotkovskiyi and the directors of the Kharkov Theatre: Hendrikov, Alferaki, Petrovskiyi, Lvov and Shcherbyna. The theatre directors served as intermediaries between the entrepreneur and the Provincial Offices authorities, while addressing issues of organization and contract negotiation with actors, maintenance of theatre premises. They played an important role on repertoire policies controlled with the censorship committee of the Tsar Russia.

Research and publications. The subject of Kharkiv theatre as a part of Ukrainian theatre history development in noted period was highlighted in XIX century by the famous writer, literary critic, culture and public activist Hrigoriy Kvitka-Osnovianenko and by Mykola Cherniaiev – a journalist, literary and theatre critic, reviewer of the newspaper “Yuzhnyi krai” (one of the largest provincial newspapers of the XIX century), where his articles about history of theatre organization in Kharkiv was published. In the XX century this period is covered by famous theatre critics: Alexander Klinchin (in the monographs about the Ukrainian theatre prominent figures Mykhailo Shchepkin, Mykola Rybakov, Liubov Mlotkovska), Arkadii Pletniiov (in the study “At the origin of the Kharkiv theatre”), Rostyslav Pylypchuk (in “Materials about the Ukrainian theatre history. From the foundation to the beginning of the twentieth century”), Yu. Polyakova (in numerous publications and the preface to M. Cherniaiev's book “From Kharkiv's theatrical antiquity”); ethnographers Andrii Paramonov, Volodymyr Titar (in “The materials for the Kharkiv Theatre history of 1780–1934”).

The objective of this study is to attempt to supplement the scientific research of famous theatrical scholars (primarily A. Pletnov and M. Cherniaiev) with materials that were found in the Kharkiv region State Archives.

The main material. Entrepreneur Liudvig Mlotkovskiyi, who headed the Kharkiv theatre from the autumn of 1834 to the spring of 1843, played a significant role in the theatre history of above mentioned period.

In 1839 Mlotkovskiyi was allocated a piece of land in Kharkiv free of charge to build a theatre. The first stone building of the theater for 1020 seats was opened in 1841. Furthermore, the land was allocated to Mlotkovskiyi's owner-



ship, he was obliged to comply with some terms among which was compulsory that the theatre director was appointed by the governor. As the first director of the new theatre the Count Hendrikov Oleksandr Ivanovych (1806–1881) was elected and approved.

Unfortunately, no materials or documents about Hendrikov's activity in the theatre were found. However, it is known that during the time of his directorship, due to difficulties and debts, the entrepreneur Mlotkovskiy left Kharkiv. The theatre's premises were first leased to touring troupes (companies), and in 1853, Mlotkovsky donated it to his daughter, the dramatic actress Vera Liudvygovna Mlotkovska-Diukova.

Thus, further theatrical activities in Kharkiv were connected with the Diukov's entrepreneurial family and the managers of the theatre: Alferaki, Petrovskiy, Lviv and Shcherbyna. They faced the difficult task of theatre revival and getting back its fame. Mykola Dmytrovych Alferaki (1815–1860), Collegia Advisor, a nobleman, held the post from 1845 to 1849. As the director, he paid the debts and additionally invested his own money for the theatre development and improvement. From 1849 to 1856 Engineer-Lieutenant Colonel Petrovskiy was the director of the theater. Archival materials describing Petrovskiy's directorship were located. He tried to save the situation by means of more democratic drama repertoire that was interesting for general public.

Mykhailo Pavlovych Lvov (1819–1867) was the next theatre director appointed. He was an architect, the member of St. Petersburg Academy of Arts, the professor of Kharkiv University. Lvov purchased costumes, scenery, and library; he spent some money to restore the theatre premises. In addition to being in charge of the Kharkiv Theatre, Lvov rented Poltava Theatre and the railway station for 8 years. What his administration was like is not definitely known, but he served as the director to 1857. At the end of 1850's and beginning of 1860's the post of the theatre director was taken up by an experienced entrepreneur Ivan Oleksandrovych Shcherbyna (1821–1869). He had the theatre boxes reconstructed, started a permanent ballet company that worked in the theater for 3 years, alternating ballet performances with spectacles of touring companies and the permanent drama troupe stage enters. The time of Shcherbyna directorship at the Kharkiv Drama Theatre appeared to be the most favourable for the Ukrainian repertoire, when along with Russian drama products the plays by Ukrainian authors were staged, such as I. P. Kotliarevskiy, H. F. Kvitka-Osnovianenko, D. Dmytrenko etc.



Conclusions. Basing on previously published studies of famous theatre critics and ethnographers and attempting to combine the results of their research with the materials found in Kharkiv State regional archive we conclude: Kharkiv was one of the provincial theatre art centers in the XIX century.

Not only theatrical entrepreneurs, but also provincial authorities took part in theatre formation and development. The latter tried to control the repertoire policy through the theatre directors appointed by them.

Despite the discouraging conditions connected with the difficulties and censorship oppression some progressive theatre directors, such as Petrovskiy and Shcherbyna, ignored the bans and staged prohibited by censorship dramas. It happened not only for the sake of commercial benefits, but also because the banned drama pieces were the most interesting for the general population, it were modern, democratic and satisfied the needs of the audience.

This study does not claim to be complete. Its objectives are to combine some historical finds with modern researches about Kharkiv theatre development, and partly fill in the gaps relating to the activity of the entrepreneurs and directors who headed the Kharkiv theatre in 1840–1860s; the work in this direction will continued.

Key words: Kharkiv theatre, theatrical entrepreneur, theatre director, repertoire, play, censorship.



Постановка проблеми. У даному дослідженні увага зосереджена на розвитку театрального мистецтва Харкова у 40–60 рр. XIX ст. і діяльності антрепренера Людвіга Млотковського та директорів театру: Гендрікова, Алферакі, Петровського, Львова і Щербини, які виконували функції посередників між антрепренером і губернським керівництвом, вирішуючи питання організації і укладання контрактів з акторами, утримування театрального приміщення, вели важливу справу з питань репертуарної політики з цензурним комітетом.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема історії розвитку театру в Харкові висвітлювалась у XIX ст. видатним письменником, літературним критиком та культурним і громадським діячем Григорієм Квіткою-Основ'яненком у статті «История театра в Харькове» [1];



публіцистом, літературним і театральним критиком, рецензентом газети «Южный край» Миколою Черняєвим, який друкував на сторінках однієї з найбільших провінційних газет того часу статті про історію організації театральної справи у Харкові [14]. У ХХ ст. цей період розглядався відомими театрознавцями Олександром Клінчиним (у монографіях про видатних діячів українського театру Михайла Щепкіна, Миколу Рибаківа, Любов Млотковську) [2], Аркадієм Плетньовим (у дослідженні «У витоків Харківського театру») [9], Ростиславом Пилипчуком (у «Матеріалах до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ ст.») [4], Юліаною Поляковою у численних публікаціях та передмові до книги М. Черняєва «З харківської театральної давнини» [14], а також краєзнавцями Андрієм Парамоновим, Володимиром Титарем (у «Матеріалах до історії Харківського театру 1780–1934») [6].

Завдання даного дослідження полягає у спробі доповнити наукові розвідки відомих театрознавців (насамперед, А. Плетньова і М. Черняєва) матеріалами, які були знайдені і опрацьовані у Державному архіві Харківської області.

Основний матеріал. Життя України 40–60 рр. ХІХ ст. було періодом активних пошуків: активізувалось соціально-економічне і політичне життя, зокрема, рух проти кріпацької залежності. Неабияка роль у розбудові країни належала Слобідсько-Українській губернії, яка у 1835 р. була перейменована у Харківську, та її головному місту – Харкову. Розвиток промисловості і економіки Харкова сприяв припливу у місто вітчизняного та іноземного капіталу. Харків перетворився на один з найбільших економічних центрів України з населенням біля 45 тисяч чоловік. У ті роки в Харкові працювало 7 заводів і багато інших невеликих підприємств. Відбувалося і оновлення культурного процесу: видавались газети, журнали, альманахи, поживлялося театральне життя.

Особливе місце в історії театру зазначеного періоду займає постать відомого антрепренера Людвіга Млотковського, який з осені 1834 р. по весну 1843 р. очолював харківський театр. Саме йому ми завдячуємо появою у 1841 р. першого кам'яного театру на 1020 місць. Млотковському безоплатно було відведено землю під будівництво:



«... приговором (вироком) від 18 серпня 1839 р. Харківське купецьке товариство, зібрання Міської думи дали згоду на відвод міської землі для спорудження за його (Млотковського) рахунок театру, з тією умовою, щоб він сплачував щорічно по 200 рублів асигнацій земельного податку на користь міста», і вже 11 жовтня губернатор Устимович наказав міському голові Андрію Климову вручити Млотковському грамоту на землю під театр, «щоби місце це служило виключно тільки для постійного існування театру з переважним правом придбання будівлі містом, на випадок, якщо Млотковський або його спадкоємці захочуть його продати» [6: 57].

Окрім того, що земля була надана Млотковському у власність, він був зобов'язаний виконувати деякі умови, серед яких – обов'язкове призначення губернатором директора театру, якому надавалося право «запросити собі помічника з шанованих в товаристві дворян, який на випадок відсутності директора, вступає в його права» [6: 58]. Навіщо призначати директора театру, якщо є антрепренер, у власності якого є театр? Аркадій Васильович Плетньов у роботі «У джерел харківського театру» зазначає: «За цими умовами Млотковський, як антрепренер, був зобов'язаний безпосередньо підпорядковуватися розпорядженням губернатора. Також був призначений директор театру, який виконував функції посередника між антрепренером і губернським керівництвом, слідкуючи за театральними справами, і не втручався у господарські та фінансові справи...» [9: 50]. А М. Черняєв зауважував, що директор театру «є начальником утримувача приміщення, він має безпосередній вплив на управління театром і театральні спектаклі» [14: 308]. Першим директором побудованого театру був обраний і затверджений шталмейстер, граф Гендріков Олександр Іванович (1806 або 1807–1881). На жаль, документів та матеріалів щодо діяльності у театрі Гендрікова знайти не вдалося, але відомо, що він був званою у Харкові людиною. З 1834 р. він був обраний почесним попечителем Харківської гімназії, а з 1837 – членом Комітету з об'єднання Харкова та Членом ради місцевого Інституту шляхтянок. Помічником його був полковник Шредер.

Через тиск з боку дирекції, яка представляла губернську владу, фінансові труднощі і великі борги діяльність Млотковського у при-



міщенні нового театру була недовгою. У 1844 р. антрепренер переїхав в Орел, а приміщення театру наступні 9 років здавалося в оренду мандруючим трупам. На сцені театру давали гастролі польські, німецькі, італійські драматичні, балетні і оперні трупи. У 1853 р. Млотковський написав дарчу своїй доньці, Вірі Людвіговні, – драматичній актрисі, яка виступала деякий час на сцені провінційного театру в ролях гранд-дам. Театр, який вважався за часів управління Млотковського одним з найкращих провінційних театрів, у перші роки керування Віри Людвіговни тримався тільки на колишній славі. У 1867 р. Млотковська розділила свої права на театр з чоловіком Миколою Миколайовичем Дюковим, який був секретарем губернатора.

Отже, подальша антрепренерська діяльність у Харкові була пов'язана з родиною Дюкових, перед якою стояло важке завдання – відбудова театральної справи і повернення слави Харківського театру. Очільники Харкова намагалися допомогти вивести театр із кризи. Навіть були спроби організувати казенний театр на кшталт театрів Петербурга та Москви. За розпорядженням генерал-губернатора Харкова була створена акціонерна компанія для підтримки театру. У зв'язку з цим було обрано новий склад дирекції, який діяв за новими правилами. М. Черняєв детально дослідив нові засади управління театром і зазначив у своєму дослідженні, що «для управління харківським театром засновується дирекція з голови і двох членів, одного з репертуарної, а другого по господарській частині. Завідувач репертуарною частиною має в театрі безпосередній нагляд за всім тим, що, власне, стосується мистецтва, як то: за вибором і постановкою п'єс, за виробництвом п'єс, за виробництвом проб і репетицій і за самим поданням вистав, йому особливо підкоряються: режисер з усіма драматичними артистами, капельмейстер з оркестром, гардеробмейстер, декоратор, машиніст, бутафор і взагалі особи, які беруть участь у ході вистав. На допомогу йому визначається інспектор сцени» [14: 310]. Спроби реорганізації театру були надто затратними і потребували великих фінансових вкладів. Були запроваджені і нові правила для акторів, але у цій статті питання складу і творчих здібностей трупи харківського театру зазначеного періоду не розкриваються, насамперед, тому, що вищезазначені науковці присвятили багато уваги як акторській май-



стерності трупи взагалі, так і аналізу творчості видатних на той час акторів: Соленику, Рибаківу, Млотковській зокрема.

За новими умовами, з 1845 р. директором театру став один із найбагатших людей харківської губернії – колезький радник, дворянин Микола Дмитрович Алферакі (1815–1860). Про його діяльність з наукових праць М. Черняєва і А. Плетньова відомо, що він «сплатив борги, викупив усі акції і додатково вклав на розбудову і поліпшення театральної справи 20 тисяч карбованців. До 1848 р. справи театру йшли добре, але згодом, через дороге утримання трупи, велику кількість бенефісів та деяку байдужість публіки до театру, Алферакі розпустив трупу і набрав нову з меншою кількістю акторів і меншою заробітною платнею. Окрім того, він добився субсидії з міської казни, яка виплачувалась театру протягом 20 років. Але попри всі стратегії і дії по порятунку, а також у зв'язку з переїздом до Таганрогу, Алферакі у 1849 році залишає керівництво...» [9: 52].

З 1849 по 1856 р. директором театру був інженер-підполковник Д. Петровський (? – після 1881). В архівах вдалося знайти матеріали, за якими можна охарактеризувати діяльність Петровського як директора, який намагався рятувати ситуацію шляхом втілення на сцені театру більш демократичного драматичного репертуару, який був би цікавим для широких верств населення. За тодішніми законами цензури і наказами губернатора на початку кожного сезону директор і антрепренер театру повинні були подавати начальнику губернії на затвердження список п'єс, які театр мав на меті поставити і грати на кону. У державному архіві знайшлося чимало документів, які підтверджують це. Так, наприклад, у рапорті «Об играемых на Харьковском театре спектаклях», поданому на ім'я старшого поліцмейстера Харкова, зазначається: «Розпорядженням від 14 серпня 1850 року за № 13188 поставлено в неодмінний обов'язок Харківської Міської Поліції афіші про зіграні на тутешньому театрі п'єси представляти в поліцію неодмінно через кожні сім днів, що суворо підтверджено Поліцією 4 вересня за № 14343 і 21 січня 1851 р за № 1512. Незважаючи на мої підтвердження і приписи мої старшому поліцмейстеру м. Харкова від 31 травня 1851 року поліція не стежить за цим, тому, роблячи Вашому високоблагородію зауваження і наказую негайно представи-



ти мені чому, починаючи з Святого Світлого Юр'євого Воскресіння не представлені мені афіші про зіграні вистави...» [12]. У цих вимогах неважко побачити політичний підтекст. А. В. Плетньов зазначає, що царський уряд добре розумів силу слова, яке звучало у театрі, воно було «сильніше слова друкованого» [9: 71]. З роками суворість цього наказу тільки підсилювалася. Але, попри всі цензурні утиски, театри у провінції обережно просували на сцену оригінальні драматичні твори, або ті, які були дозволені на імператорських сценах, але заборонені на периферії. Репертуар харківського театру переважно складала «легкі жанри» – водевілі, мелодрами і дивертисменти Кукольніка, Полевого, Ободовського, Розена, але поступово до репертуару входили серйозні драматичні п'єси Пушкіна, Гоголя, Тургенєва, Сухово-Кобиліна, Шекспіра, Шиллера, Гольдони, Дюма. Досить часто зустрічаються в архівних матеріалах листи, адресовані харківському губернатору від управління генерал-губернаторства Чернігівської, Полтавської, Харківської губерній, яке знаходилося у Санкт-Петербурзі, у яких мова йшла про заборону деяких драматичних творів. Так, наприклад, коли із доставлених у III Відділення Власної Його Імператорської Величності Канцелярії афіш від 21 листопада 1850 р. цензори дізналися про те, що п'єси, які були представлені у харківському театрі, не пройшли цензурної перевірки, в Харків миттєво було відправлено наказ про суворе дотримання правил щодо постановок п'єс на сцені театру: «Дирекція Харківського театру не брала дозволу на постановку п'єси “Російська бувальщина” в 2-х діях, соч. Анца під назвою “Врятований прапор”, малоросійського жарту-дивертисменту в одній дії “Стецько, завербований в Улани”, військово-пантомімічного прологу в 3-х картинах “Бій при Лейпцигу в 1813 р.”, у якому виставлені в числі діючих осіб Наполеон і сучасні йому генерали французької і союзних армій, і який за сюжетом своїм виходить з розряду звичайних жанрових картин. П'єси ці не могли бути схваленими III Відділенням без височайшого дозволу, як тому був приклад і на Імператорському театрі. Повідомляючи про це, прошу скласти Розпорядження, щоби на Харківському театрі не допускалися п'єси, на які немає дозволу, хоча б теми ці були надруковані або представлені в імператорських театрах» [5]. Іноді листи такого змісту проходили безліч кабінетів і завжди супро-



воджувалися резолюцією, у якій коротко зазначалися подальші дії для того чи іншого службовця, поки він не доходив до самого директора театру. Резолюція адресується директору Петровському і редактору до неодмінного виконання щодо «зазначених тут п'єс, витребувати з редактором затвердження афіш, на яких були б скасування» [5].

Зі справи видно, що Петровський неодноразово вступав у полеміку з III Відділом Канцелярії і через Цивільного Губернатора, рапортами на ім'я Генерал-Губернатора, клопотав у Петербург про дозвіл означених вище драматургічних творів. Скоріш за все, вони мали успішне сценічне втілення і полюбилися харківському глядачеві: «Склавши список п'єс, маю честь представити оний Вашому Високоблагородію, просячи всеуклінно виклопотати нашому театру дозвіл до представлення на сцені зазначених п'єс» [10]. Лист від 19 лютого 1851 р. залишався без відповіді. Через два місяці, 19 квітня, Петровський знову клопочеться: «не маючи до цього часу дозвілу, я знаходжусь у скрутному становищі щодо постановки спектаклів, а тому знову маю честь уклінно просити Ваше Високоблагородіє повторити клопотання перед Третім Відділенням» [11]. І тільки 5 травня 1851 р. харківському губернатору надійшов лист, у якому «дозволялося розігрувати деякі п'єси на сцені харківського театру згідно складеного дирекцією списку» [7]. У доповнення до цього листа на ім'я харківського губернатора надійшов лист з переліком 187 п'єс, які були схвалені цензурою, і 18 заборонених п'єс з резолюцією: «До неодмінного виконання і представлення афіш до цензурного комітету щотижня» [7]. Кожного разу список піддавався ретельній перевірці, і з нього вилучалися п'єси, які цензурний комітет ставив під сумнів.

Дмитро Петровський, не маючи достатньо часу на продовження театральної справи, у 1856 р. звільняється з поста директора театру. Окрім театральної справи, він мав прямі службові обов'язки, пов'язані з професійною діяльністю, адже він був членом будівничої та дорожньої губернських комісій. В архіві збереглася копія протоколу, у якому цивільний губернатор генерал-майор граф Остен-Сакен, враховуючи обставини, запропонував Петровському передати театр іншій особі за взаємною згодою: «Згідно цього, підполковник Петровський доповів губернатору, що управління театром передано ним професору Хар-



ківського університету колезькому асесору Львову з отриманням за передане театральне майно узгодженої плати» [3]. Але призначенню Львова передувало декілька листів на ім'я цивільного губернатора, графа А. І. Фондер Остен-Сакена, від дворян, які були занепокоєні ситуацією, що склалася у театрі. У своїх листах вони писали: «Харківське шляхетне товариство, дізналось про те, що Вашій світлості завгодно призначити іншого розпорядника театру. Ми бажаємо, щоби призначення це покладено було на таку особу, яка могла б управлінням театру зробити приємність суспільству і поставила б театр у квітучий стан, в якому він знаходився в перші роки свого заснування. Оскільки театр заснований і на капіталі дворянства, що належить почасти й нам, то ми уклінно просимо Вас дозволити нам брати участь в обговореннях при обранні нового розпорядника, і якщо при цьому вибір паде на людину, відому нам своєю досвідченістю в театральній справі, а також досвідченою у фінансах і яка буде своєю діяльністю доставляти публіці задоволення, то ми пропонуємо готовність прийняти на себе звання Директорів театру» [3]. Під цим листом підписалися Князь Голіцин, дійсний статський радник Шрейдер та Харківський губерньський Голова (предводитель) дворянства – Бахметьєв, які невдовзі стануть старшими директорами театру, які не будуть мати права втручатися у фінансові справи Львова, але допомагати-муть у відновленні театральної справи у Харкові.

Саме вони, як члени дворянського товариства, запропонували на посаду кандидатуру Михайла Павловича Львова (1819–1867) – архітектора, члена Санкт-Петербурзької Академії Мистецтв, професора Харківського університету кафедри архітектури. Після закінчення курсу наук в Академії Мистецтв з 1839 р. М. Львов працював архітектором в Катеринославі і Томську, а в 1852 р. був переведений до Харківського університету. М. Львов викладав в університеті курси з історії архітектури, будівельного мистецтва і загальної теорії образотворчого мистецтва. Окрім викладацької діяльності, М. Львов, як архітектор, перебудував у Харкові будівлі університету, ветеринарного інституту, Дворянського зібрання, жіночого інституту. Зайнявши пост директора театру з травня 1856 р., М. Львов звернувся до губернатора з проханням про те, щоб управління Харківським театром залишено



було за ним на тривалий час, не менше 10 років. У державному архіві Харківської області було знайдено протокол, у якому зазначено, що «Львов витратив чималі кошти (до 20 тис. рублів) на придбання різного театрального приладдя від Петровського, а також уклав з акторами контракти...» [3]. З подальшого змісту документа видно, що губернатор назначив професора Львова керівником театру терміном на 10 років з правом отримувати фінансову допомогу від міста по три тисячі карбованців сріблом щорічно. Львовим були придбані костюми, декорації, бібліотека, і витрачені кошти на відновлення приміщення театру. Окрім прийому Харківського театру, Львов винаймає на 8 років і Полтавський театр разом із вокзалом.

Якою була діяльність Львова як директора театру, достеменно не відомо, але займав він цю посаду до 1857 р., а наприкінці 50-х – початку 60-х рр. XIX ст. директором театру став досвідчений антрепренер Іван Олександрович Щербина (1821–1869). Він переобладнав ложі театру, завів постійну балетну трупу, яка працювала у театрі три роки, в чергу з виступами стаціонарної драматичної трупи і гастролюючими театральними колективами. Відомо, що саме за часів директорства Щербини у Харківському драматичному театрі склалася найсприятливіша для українського репертуару ситуація, коли поряд із творами російських драматургів йшли постановки за п'єсами українських авторів: І. П. Котляревського, Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, Д. Дмитренка та ін.

Висновки й перспективи. Спираючись на опубліковані раніше дослідження відомих театрознавців, краєзнавців, критиків, у спробі поєднання їхніх розвідок з матеріалами, які вдалося знайти у Харківському державному обласному архіві, можна дійти наступних висновків.

Харків у XIX ст. був одним із центрів провінційного театрального мистецтва. У розбудові театральної справи брали участь як антрепренери, так і губерньська влада, яка намагалася одночасно контролювати репертуарну політику через дирекцію театру, яку вона сама призначала. Не дивлячись на гнітючі обставини, пов'язані із цензурними утисками, інколи прогресивні директори театру (як Петровський і Щербина) нехтували заборонами і ставили у театрі не дозволені цензурою п'єси. І це відбувалося не тільки через комерційні вигоди, а і тому, що заборонений драматичний репертуар був найбільш цікавим для

широких верств населення, він був сучасним, демократичним і задовольняв потреби глядача.

Дане дослідження не претендує на повноту і закінченість. Ціллю його було додати архівні знахідки до сучасних наукових розвідок щодо розвитку театральної справи в Харкові, і, почасти, заповнити прогалини, що стосуються діяльності антрепренерів і директорів, які очолювали харківський театр у 40–60 рр. XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Квитка-Основьяненко Г. Ф. *История театра в Харькове. Квитка-Основьяненко Г. Ф. Зібрання творів у 7 тт.* Т 7. К. : Наукова думка, 1981. С. 90–103.
2. Клінчин О. Л. І. Млотковська. Нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури, 1958. 188 с.
3. Копия дела 1856 г. «О Директорах Харьковского театра» [Рукопис]. ДАХО [Державний архів Харківської області]. Ф. № 3. Оп. 184. Спр. 178.
4. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX ст. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.
5. О запрещении играть на Харьковском театре пьес «Спасенное знамя, Сражение при Лейпциге» и «Стецько, завербованный в уланы», письмо на имя Харьковского Гражданского Губернатора № 66 от 5 января 1851 г. [Рукопис]. ДАХО. Ф. № 3. Оп. 164. Спр. 770.
6. Парамонов А. Ф., Титарь В. П. Материалы к истории Харьковского театра. Харьков : издательский дом Райдер, 2007. 280 с.
7. Письмо Господину Харьковскому Гражданскому Губернатору № 2984 от 5 мая 1851 г. [Рукопис]. ДАХО. Ф. № 3. Оп. 164. Спр. 770.
8. Письмо Господину Харьковскому Гражданскому Губернатору № 3520 от 29 мая 1851 г. [Рукопис]. ДАХО. Ф. № 3. Оп. 164. Спр. 770.
9. Плетнев А. В. У истоков Харьковского театра. Харьков : Харьковское книжное издательство, 1960. 164 с.
10. Рапорт Харьковскому Гражданскому Губернатору от Подполковника Петровского № 12 от 19 февраля 1851 г. [Рукопис]. ДАХО. Ф. № 3. Оп. 164. Спр. 770.



11. Рапорт Харьковскому Гражданскому Губернатору от Подполковника Петровского № 36 от 19 апреля 1851 г. [Рукопис]. ДАХО. Ф. № 3. Оп. 164. Спр. 770.

12. Рапорт «Об играемых на Харьковском театре пьесах» от 2 июня 1853 г. [Рукопис]. ДАХО. Ф. № 3. Оп. 172. Спр. 456.

13. Рапорт «Об афишах и пьесах, игранных на театре» № 30 от 29 сентября 1856 г. [Рукопис]. ДАХО. Ф. № 3. Оп. 184. Спр. 67.

14. Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины. Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Ю. Поляковой, науч. ред. Р. Я. Пилипчука. Харьков : Экограф, 2010. 656 с.

REFERENCES

1. Kvitka-Osnovyanenko, G. F. (1981). *Istoriya teatra v Kharkove* [The history of theater in Kharkov]. *Kvitka-Osnovyanenko H. F. Zibrannia tvoriv u 7 tt.* [Kvitka-Osnovyanenko G. F. Collection of works in 7 volumes]. Vol. 7. Kyiv : Naukova dumka, 90–103 [in Russian].

2. Clinchin, O. (1958). *L. I. Mlotkovska. Narys pro zhyttya i tvorichist* [L. I. Mlotkovska. An Essay on Life and Creativity]. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury, 188 [in Ukrainian].

3. *Kopiya dela 1856 g. «O Direktorakh Kharkovskogo teatra»* [Copy of the case 1856 year “About the Directors of the Kharkov Theater”]. (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 184. Case 178 [in Russian].

4. *Materialy do istoriyi ukrayinskoho teatru. Vid vytokiv do pochatku XX st.* (2016) [Materials for the history of the Ukrainian theater. From the origins to the beginning of the twentieth century]. Kyiv : NAS of Ukraine, IMFE named after M. T. Rylsky, 280 [in Ukrainian].

5. *O zapreshchenii igrat na Kharkovskom teatre pyes «Spasennoye znamya», «Srazheniye pri Leyptsige» i «Stetsko, zaverbovanyy v ulany», pismo na imya Kharkovskogo Grazhdanskogo Gubernatora № 66 ot 1 yanvarya 1851 g.* [On the prohibition to play in the Kharkov theater of the plays “The Rescued Banner”, “The Leipzig’s Battle” and “Stetsko recruited into the lancers”, letter addressed to the Kharkov Civil Governor No. 66, 1851, January 5]. (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 164. Case 770 [in Russian].



6. Paramonov, A. F., Titar, V. P. (2007). *Materialy k istorii Khar'kovskogo teatra [Materials on the history of the Kharkov Theater]*. Kharkov : Ryder Publishing House, 280 [in Russian].

7. *Pismo Gospodinu Khar'kovskomu Grazhdanskomu Gubernatoru № 2984 ot 5 maya 1851 g. [Letter to Mr. Kharkiv Civil Governor No. 2984 dated 1851, May 5]*. (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 164. Case 770 [in Russian].

8. *Pismo Gospodinu Khar'kovskomu Grazhdanskomu Gubernatoru № 3520 ot 29 maya 1851 g. [Letter to Mr. Kharkiv Civil Governor No. 3520 dated 1851, May 29]*. (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 164. Case 770 [in Russian].

9. Pletnev, A. V. (1960). *U istokov Khar'kovskogo teatra [At the sources of the Kharkov Theater]*. Kharkov : Kharkovskoye knizhnoye izdatel'stvo, 164 [in Russian].

10. *Raport Khar'kovskomu Grazhdanskomu Gubernatoru ot Podpolkovnika Petrovskogo № 12 ot 19 fevralya 1851 g. [Report to Kharkiv Civil Governor from Lieutenant Colonel Petrovsky No 12, 1851, February, 12]*. (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 164. Case 770 [in Russian].

11. *Raport Khar'kovskomu Grazhdanskomu Gubernatoru ot Podpolkovnika Petrovskogo № 36 ot 19 aprelya 1851 g. [Report to Kharkiv Civil Governor from Lieutenant Colonel Petrovsky No 36, 1851, April 19]* (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 164. Case 770 [in Russian].

12. *Raport «Ob igrayemykh na Khar'kovskom teatre pyesakh» ot 2 iyunya 1853 g. [The report “On the plays played at the Kharkov Theater”, 1853, June 2]*. (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 172. Case 456 [in Russian].

13. *Raport «Ob afishakh i pyesakh, igrannykh na teatre» № 30 ot 29 sentyabrya 1856 g. [The report “On the performances played on the Kharkov Theater” No. 30, 1856, September 29]*. (Manuscript). DAKhO (State Archive of the Kharkov Region). F. 3. Inv. 184. Case 67 [in Russian].

14. Chernyaev N. I. (2010). *Iz khar'kovskoy teatralnoy stariny [From Kharkov theater past]*. Kharkov : Ekograf, 656 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2018 р.



УДК 792 : 930 (477.54) “18–19”

ORCID 0000-0002-4581-6543

DOI 10.34064/khnum1-5108

Полякова Ю. Ю.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина,
площадь Свободы 4, 61022, Харьков, Украина

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, 61022, Харків, Україна

Исследования театральной культуры Харькова в XIX – первой половине XX вв.: проблемы историографии

АННОТАЦИЯ

**Полякова Ю. Ю. Исследования театральной культуры Харькова
в XIX – первой половине XX вв.: проблемы историографии.**

В связи с повышением интереса театроведов к проблемам историографии театра автор анализирует основные источники, содержащие сведения по истории харьковского театра, и характеризует их авторов. Особое внимание уделяется материалам, опубликованным на страницах местной печати: очерку Г. Квитки-Основьяненко, аналитическим статьям И. Устинова, К. Щелкова, Н. Черняева. Поскольку в первой половине XX века целостных исследований по истории Харькова XIX века не было, монография А. Плетнёва «У истоков харьковского театра» (1960) стала итоговой. Благодаря обилию фактического материала и чёткости изложения работа Плетнёва до сих пор не утратила своего значения. Анализ историографии истории харьковского театра показал, что учёным следует обратить особое внимание на изучение театральной критики, любительского театра, архитектуры театральных зданий.

Ключевые слова: история театра, историография, театральная культура, библиография, периодические издания, театроведы.

АНОТАЦІЯ

**Полякова Ю. Ю. Дослідження театральної культури Харкова
в XIX – першій половині XX ст.: проблеми історіографії.**

У зв'язку із підвищенням інтересу театрознавців до проблем історіо-



графії театру автор аналізує основні джерела, що містять відомості з історії харківського театру, і характеризує їх авторів. Особлива увага приділяється матеріалам, опублікованим на сторінках місцевої преси: нарису Г. Квітки-Основ'яненка, аналітичним статтям І. Устинова, К. Щелкова, М. Черняєва. Оскільки в першій половині ХХ століття цілісних досліджень з історії Харкова ХІХ сторіччя не було, монографія А. Плетньова «Біля витоків харківського театру» (1960) стала підсумковою. Завдяки великій кількості фактичного матеріалу і чіткості викладу робота Плетньова досі не втратила свого значення. Аналіз історіографії історії харківського театру показав, що вченим слід звернути особливу увагу на вивчення театральної критики, аматорського театру, архітектури театральних будівель.

Ключові слова: історія театру, історіографія, театральна культура, бібліографія, періодичні видання, театрознавці.

ABSTRACT

Poliakova Yu. Yu. Researches of Kharkiv's Theater Culture of the 19th and the first half of the 20th cc.: Problems of Historiography.

Background. Recently, specialists in drama studies have displayed growing interest to the problems of historiography concerning theaters. One of its most urgent tasks is to reveal just how much the scientific approach is applied to creating a historical paper. This goes hand in glove with studies into sociopolitical and scientific worldview of authors of the researches, the sources used, the interpretation of facts as well as the style of material's presentation.

Objectives, methods and materials of the research. The purpose of this study is to outline the circle of the most important sources, which contain the data on the history of theater in Kharkiv; to characterize their authors; to define the degree of their mastering of accessible information while writing books and articles on various periods in the development of theater culture in this city in the 19th c.; to establish the main challenges to researchers they have to face under modern conditions.

In this study, the author has chosen to apply the traditional cultural-historic method of research. It generally consists of collecting primary information on a certain phenomenon or a prominent figure, working it out, finding its correlation with appropriate historic events, and then making an attempt to substantiate the meaning and importance of the phenomenon / figure studied, in the context of the development of arts in the region.



The article based on memoirs, archive materials, periodic publications (containing articles on the activities of theater companies, theatrical managers, actors etc.) and literature on the history of drama as well as general publications, which include items on the theater life in the city.

Due to the lack of an entire elaborated bibliographic system, researchers have to engage themselves in painstaking browsing through the entire corpus of periodicals. In Kharkiv, the main sources of relevant information are such periodicals as the “*Ukrainskiy vestnik*” magazine (1816–1819) and some newspapers: “*Kharkovskie gubernskie vedomosti*” (1838–1915), “*Yuzhnyy kray*” (1880–1919), “*Utro*” (1906–1916), *Kharkov* (1877–1880), *Kharkovskiy listok* (1898–1905) and more.

Results. The former newspaper “*Kharkovskie gubernskie vedomosti*” published, in 1841, the essay “Theater in Kharkov” by dramatist and a prominent public figure Hryhoriy Kvitka-Osnov’yanenko (1778–1843), who described the very first period in the history of theater in Kharkiv (1780–1816). In the 1870s, the “*Kharkovskie gubernskie vedomosti*” started to publish regularly analytical and summarizing articles, which were an attempt at creating theater’s history of a certain period.

There was, for one, an article “The Kharkov Drama Theater in Recent Ten Years” by Ivan Ustinov, published in 1877 and dedicated to the 10th anniversary of the Diukovs’ private theater company. I. Ustinov not only gave a brief analysis of the theater’s repertoire between 1867 and 1877, but also included biographies and short characteristics of the actors, which were playing then on Kharkiv stage. Ustinov also is famous as the compiler of the bibliographic index “The Books on Kharkov Governorate” (1886), with certain information on the history of theater in this city.

In the 1880s, Konstantin Schelkov, a graduate of the Kharkiv University’s Law School, wrote his articles on the theater in the “*Kharkovskie gubernskie vedomosti*”. The newspaper published, among others, his article “Materials for the History of Theater in Kharkiv” (1881), in which he described the activities of the theater’s management headed by N. D. Alferaki in 1845–1848.

In the early 1880s, another big newspaper, the “*Yuzhnyy kray*”, was started. Its columnist Nikolay Chernyaev took a great interest in the history of theater in Kharkiv. Mr. Chernyaev’s works include a systematic review of theater culture in Kharkiv from Catherine II epoch until 1843 as well as a number of essays on the development of theater in Kharkiv up to 1880. The author collected wide



documentary material dedicated to specific periods of history as well as to certain artistic figures. Chernyaev studied many various sources: dailies and magazines, published in the capital cities and in provinces, many collections of documents, memoirs and so on. Chernyaev's works proved to be useful to historians D. I. Bagalei and D. P. Miller who covered the history of theater in their famous book "The History of the City of Kharkov during 250 Years of its Existence."

In the first half of the 20th c., there were no integral and systematic researches on the history of the city of the previous century, so the monograph "The Beginnings of the Theater in Kharkov" by Arkadiy Pletnirov, published in 1960, one can consider as summarizing. The author based much of his study on the works of N. I. Chernyaev. He also widely used the materials resting in the A. A. Bakhrushin Museum of Theater, Moscow, and in many archives. In his monograph, Dr. Pletnirov did not limit himself with listing the events of theatrical life, but thoroughly analyzed the activities of the Board of Trustees and such managers as I. Shtein and L. Mlotkovskiy. In several supplements, one can find lists of main roles played on Kharkiv stage by its prominent actors (N. Rybakov, L. Mlotkovskiy, K. Solenik). Pletnirov's work, enriched by references and commentaries, played an important part in creating the complex picture of Kharkov's theatrical life. Due to abundance of the facts and clear style, Dr. Pletnirov's book stays up to now a valuable source on the subject.

Conclusions. The analysis of historiography concerning the theater in Kharkiv of the 19th and early 20th cc. enables the author to come to conclusion that the main challenges a modern researcher has to face are as follows: the absence of system in bibliographic manuals; lacunas in the funds of periodicals of most libraries; the absence of important documents in archives.

Theater life in Kharkiv has been studied far from satisfactory level yet. The following problems of history especially need thorough research work from historical point of view: theater critique; drama art; architecture of theater buildings in Kharkiv; amateur theater companies; charity for theaters; and some other points. The task of modern researchers, as we see it, lies in gradual filling the gaps mentioned above.

Key words: history of theater, historiography, theater culture, bibliography, periodicals, theater experts.



Постановка проблемы. В последнее время значительно повысился интерес театроведов к проблемам историографии театра. Историография (если применять этот термин в узком смысле) – это совокупность исследований, посвященных определённой теме (в данном случае – истории харьковского театра) либо конкретной исторической эпохе. В широком смысле историография – специальная историческая дисциплина, изучающая историю исторических наук. Задача историографии – выявить, насколько верно применяется научный метод при написании исторической работы. При этом рассматриваются личность автора, его общественно-политическое и научное мировоззрение, используемые им источники, исторические факты и их интерпретация, стиль изложения материала, читательское назначение конкретной работы. Последнее особенно актуально и для театроведения, в связи с тем, что достаточно большой вклад в изучение истории театра вносили и вносят не только учёные-историки, но и краеведы-любители. При этом все они так или иначе используют в своих исследованиях культурно-исторический метод, который ориентирован главным образом на эрудицию и интуицию исследователя. Этот метод предполагает сбор первичной информации о каком-то явлении, деятеле, произведении, обработку этой информации, соотнесение её с историческими событиями и обоснование значения рассмотренного явления для развития искусства данного региона или эпохи.

Анализ последних исследований. Наиболее значительным вкладом в историографию провинциального театра на территории бывшей Российской империи стали работы Иры Фёдоровны Петровской (1919–2014): «Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра» [18], «Театр и музыка в России XIX – начала XX века» [19]. В своих монографиях она систематизировала всё многообразие источников и проанализировала возможности применения при изучении истории театра драматических произведений, опубликованных и неопубликованных воспоминаний, дневников, писем, изобразительных материалов. В книгах И. Ф. Петровской содержится также характеристика столичной и провинциальной (в том



числе харьковской) периодической печати в XIX – начале XX в. Работы Петровской до сих пор являются основой всякого исторического исследования в области русского театра XIX – начала XX в.

В последнее время появляются работы других исследователей по историографии российского провинциального театра. А. П. Кузичева посвятила свою книгу «Театральная критика российской провинции, 1880–1917» исследованию театральной периодики последней четверти XIX – начала XX в. В своей антологии она приводит выдержки из статей, опубликованных на страницах газет Казани, Нижнего Новгорода, Саратова, Одессы, Харькова и сопровождает их комментариями [12]. А, например, в статье А. Н. Яговкиной «Отечественная историография истории русского провинциального театра второй половины XIX – начала XX века» проанализированы источники, освещающие проблемы репертуара, театральной критики, цензуры, взаимодействия театра и церкви, а также изучения зрителей российской провинции [35].

Недавно появилось учебное пособие для студентов-театроведов киевского ученого А. Ю. Клековкина «Історіографія українського театру. Напрями. Школи. Методи. Постаті» [9]. В нём автор даёт терминологическую базу историографических исследований, подробно характеризует источниковедческую базу истории украинского театра, останавливается на личностях наиболее известных историков украинского театра. Однако в книге А. Ю. Клековкина только упоминается русский театр в Украине и бегло характеризуются его исследователи, в том числе Н. И. Черняев [9: 44–45]. Вопрос, считать ли русский провинциальный театр только достоянием российской культуры, по сей день остаётся открытым. Российские историки театра полагают, что изучением его деятельности должны заниматься украинские театроведы, а те, в свою очередь, уделяют ему недостаточно внимания, сосредоточившись на изучении работы украинских трупп. Из последних исследований можно упомянуть только главы, посвящённые русскому театру в Киеве, Одессе и Харькове, в коллективной монографии «Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX – початку XXI ст.» [15]. Между тем, во многих городах Левобережной Украины (в частности, в Харькове), основным сегментом театральной



жизни была именно деятельность русских трупп и русских коллективов из Москвы и Санкт-Петербурга, каждый сезон приезжавших на гастроли. Именно изучению этих трупп уделяли основное внимание первые харьковские историки театра.

Цель данной статьи – очертить круг основных источников, содержащих сведения по истории харьковского театра, охарактеризовать их авторов, проследить степень освоения ими имеющегося материала при создании книг и статей, посвящённых развитию театральной культуры Харькова XIX в., и установить, в чём заключаются основные трудности, с которыми сталкиваются авторы.

Изложение основного материала. К основным источникам сведений по истории театра относятся мемуары, архивные материалы, периодические издания, публиковавшие рецензии на спектакли и другие статьи, характеризующие деятельность театральных трупп, антрепренёров, актёров, литература, посвящённая истории драматургии, а также публикации общего характера, включающие, в числе прочего, и сведения о театральной жизни города. Нельзя не учитывать и ценность художественных произведений (в том числе драматических), в которых в той или иной степени затрагиваются вопросы театра (описывается игра актёров, их быт, взаимоотношения друг с другом, восприятие спектаклей зрителями, отношение властей к актёрам и театру). Степень освоения всего этого материала зависит, прежде всего, от цели, поставленной автором (научный труд, публицистическая статья, художественное произведение), а также – от умения автора работать с источниками и от их доступности.

Огромную помощь на начальном этапе исследования может оказать библиография. Но цельной системы информации о пособиях по истории харьковского театра пока не существует. Мы можем назвать работы, выпущенные Харьковской научной библиотекой имени В. Г. Короленко: машинописный указатель «История театра в Харькове» (1993, сейчас готовится вторая редакция первой части), указатели содержания газет «Харьковские губернские ведомости» и «Южный край». Они снабжены аннотациями, но при этом, к сожалению, не могут претендовать на исчерпывающую полноту. Из более ранних пособий можно использовать указатель, выпущенный к 200-лет-

нему юбилею Г. Ф. Квитки-Основьяненко, и содержащий сведения о театральной деятельности украинского классика и о постановках его пьес [25]. Источником материалов о театре может служить также указатель «Литература о Харьковской губернии» И. А. Устинова. Но наиболее информативной составляющей библиографического поиска являются пристатейные списки и перечень ссылок к отдельным главам в исследованиях по истории русского театра (например, к главам из семитомной монографии «История русского драматического театра» [6]).

Из-за отсутствия разработанной библиографии исследователям приходится заниматься фронтальным просмотром периодических изданий. Ведь наиболее важным источником изучения истории театра являются рецензии на спектакли, которые зачастую содержат не только сведения о конкретном спектакле и оценку игры работающих в нём актёров, но и сведения о составе труппы, её антрепренёре, амплу актёров, месте работы, продолжительности выступлений. Именно из рецензий исследователь берёт характеристики конкретных исполнителей, сведения о репертуаре, восприятию спектаклей публикой. Для Харькова источником сведений являются такие периодические издания, как журнал «Украинский вестник» (1816–1819), газеты «Харьковские губернские ведомости» (1838–1915), «Южный край» (1880–1919), «Утро» (1906–1916), «Харьков» (1877–1880), «Харьковский листок» (1898–1905) и др. К сожалению, ни одна из газет не присутствует в библиотеках Харькова в полном объёме, и все они находятся в плохом состоянии. Но сейчас крупнейшие библиотеки ведут активную работу по оцифровке этих изданий, что может значительно облегчить работу исследователей.

При изучении театральной жизни первой половины XIX в. наиболее важным источником является газета «Харьковские губернские ведомости», которая публиковала не только рецензии на спектакли, но и статьи общего характера, посвящённые развитию театрального дела. Именно на страницах этой газеты в 1841 г. появился очерк «Театр в Харькове» драматурга и общественного деятеля Григория Фёдоровича Квитки-Основьяненко (1778–1843), который, по сути, стал летописцем первого периода истории харьковского театра (с 1780



по 1816 г.). В своём очерке, приуроченном к строительству нового каменного театра в Харькове, Квитка пишет о составе труппы, репертуаре, публике [8]. Не будем останавливаться на характеристике личности Квитки, а также его эстетических и общественно-политических взглядов. Этим вопросам уже посвящено немало исследований, в частности, книга Ю. Луцкого [13]. Ценность очерка Квитки заключается именно в том, что он передаёт атмосферу, царившую в Харькове в период возникновения театра, и создаёт достаточно цельное впечатление о начальном этапе его деятельности.

В 1850–1860 годы «Харьковские губернские ведомости» и выходившая в качестве прибавления к ним газета «Харьков» (1859–1865) также публиковали рецензии и полемические заметки, характеризующие положение актёров и состояние театрального дела. А позднее, уже в 1870 годы – статьи аналитического, подытоживающего характера, которые можно считать попытками создания истории театра определённого периода.

К подобным материалам можно отнести статьи, принадлежащие перу Ивана Андреевича Устинова (1826 – после 1890), создателя первого путеводителя по Харькову и библиографического указателя «Литература о Харьковской губернии», до сих пор не утратившего научного значения [26]. И. А. Устинов был мелким чиновником в Петербурге, затем увлёкся стенографией и в 1868 г., по приглашению Харьковского губернского земства, приехал в Харьков как преподаватель стенографии (работал в Университете, в 3-й гимназии, на стенографических курсах, организованных земством) [10]. С 1873 г. титулярный советник Устинов стал редактором неофициальной части «Харьковских губернских ведомостей». Именно при Устинове газета становится ежедневной (впервые в России). Здесь, наряду с информацией о наиболее важных политических и культурных событиях России и Европы, помещаются статьи, заметки, сообщения, посвящённые Харькову и губернии. Устинов интересуется историей города, а также внимательно следит за театральной и музыкальной жизнью Харькова, освещает текущие театральные события и затрагивает такие важные вопросы деятельности труппы, как условия труда провинциальных актёров [25].



Но особый интерес представляет статья «Харьковский драматический театр за последние 10 лет», посвящённая 10-летию антрепризы Дюковых, публиковавшаяся в нескольких номерах газеты [28]. Устинов не только даёт количественный и качественный анализ репертуара с 1867 по 1877 гг., но и приводит биографии и краткие характеристики актёров, выступавших на харьковской сцене. В примечаниях Устинов сообщает сведения о профессиональном образовании актёров, и мы можем убедиться в том, что в указанный период на провинциальной сцене работали не только любители, но и воспитанники театральных училищ (Фанни Козловская, Леонид Борисов). Позднее, изучив материалы, хранящиеся в Государственном архиве Харьковской области, мы пришли к выводу, что Устинов использовал при написании статьи материалы канцелярии харьковского губернатора [4]. Поскольку в архиве отчёты о деятельности театра в указанное десятилетие сохранились не за все годы, статья Устинова до сих пор не утратила своего научного значения. Заметим, что, излагая биографии актёров, Устинов не упоминает о некоторых общеизвестных в то время фактах, что выдаёт в нём человека приезжего, чужого. Так, например, он не пишет о том, что рано умершая талантливая актриса Мария Дубрович была дочерью Н. Н. Дюкова. И в характеристике актёров, и в подаче материала нашло отражение то обстоятельство, что Устинов был не историком, а культурным и грамотным дилетантом, который стремился предоставить достаточно много материала, но не брался его анализировать.

В конце 1879 г. Устинова уволили с должности редактора «Харьковских губернских ведомостей». Но на страницах газеты продолжали появляться материалы, посвящённые истории театра в Харькове. Их публиковал выпускник юридического факультета Харьковского университета Константин Павлович Щелков (1835–1882). Он, помимо службы в Харьковской контрольной палате, увлекался театром, был автором нескольких драматических произведений, самым популярным из которых стала комедия «Горемыка».

Именно на страницах «Харьковских губернских ведомостей» в 1880 г. опубликована глава из его книги «Харьков: (Историко-статистический опыт)», посвящённая харьковскому театру и деятельности



Г. Ф. Квитки [33]. В 1881 г. там же появляется статья Щелкова «Материалы для истории харьковского театра», в которой он публикует сведения о деятельности дирекции под управлением Н. Д. Алфераки в 1845–1848 гг. [31]. В 1882 г. выходит его «Историческая хронология Харьковской губернии» [5], которая до сегодняшнего дня остаётся наиболее обширным перечнем событий истории нашего края.

В начале 1880 годов в Харькове стала выходить вторая крупная газета – «Южный край». Она отличалась более демократическим направлением и более свободным и интересным изложением материала. Тогда же историей харьковского театра увлёкся сотрудник «Южного края» Николай Иванович Черняев (1853–1910). Его статьи стали первой научной попыткой создания театральной истории Харькова. На протяжении последних ста лет каждый, кто так или иначе прикасался к истории театра в Харькове, неизменно обращался к его статьям, опубликованным на страницах «Южного края».

Николай Иванович Черняев (1853–1910) также окончил юридический факультет Харьковского университета (1875), после чего был оставлен на кафедре истории русского права. Он подготовил кандидатскую диссертацию по истории древнерусского государства, но не защитил её, поскольку не согласился с замечаниями, сделанными на юридическом факультете. Для нас важен тот факт, что Черняев умел работать с источниками и понимал их важность. Работы Черняева по истории театра – систематическое обозрение театральной культуры Харькова со времён Екатерины II до 1843 г., а кроме того – ряд отдельных очерков о развитии драматического, оперного, балетного искусства в более позднее время (до 1880 г.). А. Ю. Клековкин в уже упомянутой работе указывает, что статьи Черняева – это не академическая история театра, а, скорее, «физиологические очерки», в которых автор приводит множество социально-психологических подробностей, характеризующих и театральную практику, и быт актёров [9: 44].

Статьи Н. И. Черняева вызвали живой отклик К. П. Щелкова, который на страницах «Харьковских губернских ведомостей» опубликовал заметку «По поводу статьи “Двадцать четыре года из истории харьковского театра” Н. Ч. («Южный край», 1881)», в которой внёс ряд важных уточнений и дополнений к материалу, поданному Черня-

евым [32]. Черняев серьёзно отнесся к критике. Об этом свидетельствует хотя бы то, что «пропущенному» им актёру Никитину он посвятил позднее целый очерк [1].

Вслед за этой статьёй Черняева появились и другие: «Очерки из истории оперы в Харькове с 30-х годов до 1880 г.» (1884), «Харьковские гастролы известных актёров и актрис с конца 20-х годов по 1880 год» (1885), «Уездная Мельпомена. Театр в уездных и заштатных городах Харьковской губернии до 1880 г.», «Н. Х. Рыбаков», «К. Т. Соленик» (все – 1888 г.), «Д. А. Горев (Тарасенков)», «Исторический очерк балета в Харькове» (обе – 1889), «Материалы, мелочи и заметки» (1891), «Харьковский театр до 1780 года», «Харьковский театр с 1780 до 1796 г.» и «Харьковский театр во времена Млотковского» (все – 1893), «Харьковский театр при императоре Александре I и в начале царствования императора Николая» (1894–1895), «Две провинциальные знаменитости 40-х и 50-х годов: Ладина и Дранше» (1894), «Н. К. Милославский», «М. С. Щепкин», «Актер-водевиллист Александр Алексеевич Алексеев» (все – 1895), «Артист-чтец Павел Александрович Никитин» (1896), «Театр в уездных городах полвека назад и теперь» (1897). Недавно все эти материалы были собраны и переизданы в виде сборника «Из харьковской театральной старины» [29].

Статьи Черняева по истории театра отличает, прежде всего, стремление к объективности. В задачу автора входило собрать как можно больше документального материала, посвящённого отдельным периодам и отдельным деятелям харьковского театра. Черняев прорабатывает множество источников: столичные (московские и петербургские) и провинциальные (харьковские, курские, киевские, тифлиские и др.) газеты, подшивки специальных журналов («Репертуар», «Пантеон», «Русская сцена» и пр.), сборники документов («Архив дирекции императорских театров», «Хроника петербургских театров» А. И. Вольфа, «Драматический альбом» П. Арапова и А. Ропольта), художественные произведения, так или иначе связанные с театром (очерки и рассказы Е. П. Гребинки, Г. Ф. Квитки, В. А. Соллогуба, И. Ф. Горбунова и др.). Черняев широко использует мемуары: рукописную автобиографию харьковского актёра И. И. Лаврова



(Барсукова), отрывки из воспоминаний М. С. Щепкина и его окружения, воспоминания Л. Н. Самсонова, М. Ф. Де-Пуле, С. И. Турбина, В. К. Пашкова и др. Останавливается он и на финансово-правовых условиях существования актёров в разные периоды истории харьковского театра, публикует интересные документы, регламентирующие деятельность антрепренёров и их взаимоотношения с городскими властями. Автор пишет и о зарождении русской и украинской драматургии, о первых постановках украинских пьес на харьковской сцене, о становлении журналистики и театральной критики. Кроме того, Черняев описывает быт и нравы харьковской публики. Правда, перечисляя пьесы, входившие в репертуар театра, критик не анализирует их содержания и вообще почти никак не оценивает репертуарную политику разных антрепренёров.

В 1900 г. Черняев выпустил в свет сборник под названием «Харьковский иллюстрированный театральный альманах» [30]. В этой небольшой книжке, напечатанной на плохой газетной бумаге, он поместил документы, найденные в архивах, афиши, фотографии актёров и антрепренёров. Здесь же Черняев привёл библиографию своих собственных историко-театральных статей и рецензий.

Оставаясь непосредственным участником театрального процесса в качестве сотрудника одной из ведущих газет города, Черняев пишет итоговую статью, посвящённую антрепризе Млотковских–Дюковых [7]. И до сих пор эта статья является одним из немногих источников, всесторонне характеризующих «семейное дело» Млотковских–Дюковых и проливающих свет на судьбы отдельных членов этой семьи.

Трудом Черняева активно пользовались историки Д. И. Багалея и Д. П. Миллер. В 1912 г. увидел свет второй том «энциклопедии» харьковской жизни – книги Д. И. Багалея и Д. П. Миллера «История города Харькова за 250 лет его существования» [2], где содержится глава под названием «История театра». В ней авторы сообщают основные сведения о репертуаре, составе трупп, антрепренёрах, гастролёрах, посещающих город, но, естественно, не ставят перед собой задачу глубоко проанализировать процессы развития театральной культуры города, тем не менее, они создают достаточно цельную

картину его театральной жизни. При написании этой главы учёные использовали (не забывая делать ссылки) статьи Г. Ф. Квитки-Основьяненко, И. А. Устинова, Н. И. Черняева, а также сведения о деятельности антрепренёров М. М. Бородая, А. Н. Дюковой и др. в последние десятилетия XIX в., сообщённые театральным критиком Е. М. Бабецким. В примечании отмечено: «За сообщение данных о судьбе Драматического театра с 1880-х до 1905 г. приношу благодарность Е. М. Бабецкому» [2: 827]. Е. М. Бабецкий, один из старейших сотрудников газеты «Южный край», был не только театральным критиком, но и драматургом, поэтому хорошо знал закулисную сторону многих событий. Тот факт, что он собирал сведения о жизни харьковского театра, свидетельствует о том, что Бабецкий, возможно, сам собирался писать его историю.

Позднее на страницах местных периодических изданий публиковались краткие исторические экскурсы, посвящённые театру, и поводом к тому было появление какого-либо крупного театрального исследования. Так, журналист и писатель В. Фаусек в 1913 г. опубликовал на страницах журнала «Друг искусства» заметку «Возникновение постоянного театра в Харькове» [27]. При этом Фаусек ссылается не на Квитку, а на только что вышедшую книгу В. Всеволодского-Гернгросса «Театр в России в эпоху отечественной войны» [3] и пересказывает раздел этой книги, посвящённый провинциальному театру (в том числе, харьковскому). Отметим, что на экземпляре, хранящемся в ЦНБ ХНУ имени В. Н. Каразина, уже после 1917 г. на странице 6 была сделана возмущённая пометка карандашом: «Всё это, задолго до Всеволодского, рассказал Гр. Ф. Квитка-Основьяненко; всё это целиком заимствовано из его “Ист. Харьковского театра” [27: 6]. И сделана эта пометка рукой известного музыковеда И. М. Миклашевского (1882–1959), автора книги «Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст.» [14].

В первой половине XX в. цельных и систематических исследований по истории театра Харькова XIX ст. не было, поэтому вышедшую в 1960 г. монографию «У истоков харьковского театра» Аркадия Васильевича Плетнёва (1908–1978) можно считать итоговой [19]. В ней автор во многом опирается на исследования предшественников, в том



числе Н. И. Черняева [19: 48], но отнюдь не ограничивается ими: мы встречаем в сносках материалы, хранящиеся в Московском театральном музее имени А. А. Бахрушина, в архивах, а также ссылки на издания, отсутствующие в Харькове (заметим, что в Харькове из-за лакун в газетных фондах не было и всех статей Н. И. Черняева). Плетнёв в своей монографии не только перечисляет события театральной жизни города, он анализирует деятельность И. Ф. Штейна, Л. Ю. Млотковского, Театральной дирекции (разумеется, с марксистской точки зрения, ставя во главу угла зависимость актёров от кровопийц-антрепренёров). Кроме того, в приложениях даны перечни основных актёрских работ выдающихся исполнителей харьковской сцены – Н. Х. Рыбакова, Л. И. Млотковской, К. Т. Соленика. Таким образом, изучая историографию харьковского театра XIX в., мы приходим к выводу, что работа Плетнёва, снабжённая ссылками и комментариями, имела важное значение для создания цельной картины театральной жизни города.

Правда, если сравнивать его монографию с вышедшей в 1958 г., уже после смерти автора, монографией Исаака Ароновича Крути (1890–1955) «Русский театр в Казани» [11], можно констатировать тот факт, что работа казанского исследователя охватывает больший период времени (до начала XX в.). Автор также зависит от идеологии, но делает более глубокие экскурсы в историю политической, экономической и культурной жизни Казани, подробнее останавливается на работавших в городе труппах. Разумеется, у обоих авторов есть неизбежные пересечения (одни и те же актёры в разное время работали в Харькове и Казани, например, Н. К. Милославский), поэтому Плетнёв иногда ссылается на исследование И. А. Крути.

Дополнением работы Плетнёва стала уже упомянутая монография И. М. Миклашевского [14]. Будучи музыковедом по образованию, Миклашевский в своём труде сосредоточился в основном на истории музыкальной жизни города. Но, поскольку значительное место в репертуаре драматического театра первой половины XIX в. занимали водевили и музыкальные комедии, работа Миклашевского позволяет расширить наши представления о репертуаре и вокально-музыкальных возможностях актёров харьковских трупп.



Однако монография А. В. Плетнева, благодаря обилию фактического материала и чёткости его изложения, не утратила своего значения и по сей день, несмотря на переиздание работ Н. И. Черняева и выход в 2007 г. книги А. Парамонова и В. Титаря «Материалы к истории Харьковского театра, 1780–1934», в которой, к сожалению, содержится немало фактических, стилистических и терминологических ошибок [16].

Выводы. Таким образом, анализ историографии харьковского театра XIX – начала XX в. показывает, что основные проблемы, с которыми сталкивается современный исследователь – это отсутствие системы библиографических пособий, лакуны в газетных и журнальных фондах библиотек, отсутствие нужных документов в архивах и нужных навыков у театроведов (которые не изучают специальные исторические дисциплины, в частности, палеографию). Кроме того, театральная жизнь Харькова второй половины XIX – начала XX в. пока изучена слабо. Сейчас историки театра, которые занимаются этой тематикой, могут опираться только на монографии общего характера [6], поскольку харьковских исследований на эту тему практически нет. Мало изучены также история театральной критики (эта лакуна отчасти заполнена работами автора данной статьи) [20; 21; 22; 23], драматургии, архитектуры театральных зданий в Харькове; история любительского театра и театральной благотворительности. Задача современных исследователей – продолжать изучение харьковского театра, постепенно восполняя эти пробелы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артист-чтец Павел Александрович Никитин [Подпись: Н. Ч.]. *Южный край*. 1896. 30 янв.
2. Багaley Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год). Т. 2. XIX-й и начало XX века. Харьков : Тип. и лит. М. Зильберберг и С-вья, 1912. 973 с.
3. Всеволодский-Гернгросс В. Театр в России в эпоху Отечественной войны. Санкт-Петербург : [Б. и.], 1912. 198 с.
4. Государственный архив Харьковской области (ГАХО). Ф. 3. 1868–1872. Оп. 232. Ед. хр. 37. (О харьковском театре). 89 л.



5. Историческая хронология Харьковской губернии / сост. К. П. Щелков. [Репр. изд.]. Харьков : Сага, 2007. 378 с.
6. История драматического театра : в 7 т. Москва : Искусство, 1977–1987. 7 т.
7. Итоги театральной деятельности в Харькове Млотковских и Дюковых [Подпись: Н. Ч.]. *Южный край*. 1905. 4 апр.
8. Квитка-Основьяненко Г. Ф. Театр в Харькове [Подпись: Основьяненко]. *Харьковские губернские ведомости*. Прибавл. 1841. 16 авг. (№ 32) ; 23 авг. (№ 33); 30 авг. (№ 34).
9. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : навч. посібник. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.
10. Корнейчик І. І. А. Устинов та його бібліографічний покажчик: (3 історії красназавчої бібліографії на Україні в 70–80 рр. ХІХ ст.). *Бібліотекознавство та бібліографія*. 1964. Вип. 1. С. 147–156.
11. Крути И. А. Русский театр в Казани: Материалы к истории провинциального драматического театра. Москва : Искусство, 1958. 396 с.
12. Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции, 1880–1917: коммент. антология. Москва : Наука, 2006. 592 с.
13. Луцький Ю. Д. Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр. Київ : Мистецтво, 1978. 159 с.
14. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. Київ : Наук. думка, 1967. 160 с.
15. Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ – початку ХХІ ст. / за заг. ред. М. О. Гринишиної ; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 976 с.
16. Парамонов А. Ф., Титарь В. П. Материалы к истории Харьковского театра, 1780–1934. Харьков : Харьков. частный музей городской усадьбы, 2007. 279 с.
17. Петровская И. Ф. Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра : учеб. пособие для театроведч. ф-тов театр. ин-тов. Ленинград : Искусство, 1971. 198, [1] с.
18. Петровская И. Ф. Театр и музыка в России ХІХ – начала ХХ века: обзор библиогр. и справ. материалов : учеб. пособ. Ленинград : ЛГИТМИК, 1984. 71, [2] с.



19. Плетнёв А. В. У истоков харьковского театра. Харьков : Харьковское книжное издательство, 1960. 161 с.
20. Полякова Ю. Александр Кульчицкий: личность и судьба. *Universitates = Университеты*. 2007. № 1. С. 60–70.
21. Полякова Ю. Зарождение харьковской театральной критики: (по страницам журнала «Украинский вестник»). *Universitates = Университеты*. 2005. № 4. С. 38–47.
22. Полякова Ю. Иван Андрійович Устинов – історик, бібліограф, театральний критик. *Вісник Харківського національного університету*. 2008. № 835: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. С. 132–138.
23. Полякова Ю. Театр и город: Н. И. Черняев и его статьи по истории харьковской сцены. *Universitates = Университеты*. 2010. № 3. С. 52–62.
24. Тарнавский В. Г. Квітка-Основ'яненко: бібліографічна розвідка, 1778–1928. Харків, 1929. 354 с.
25. Театральные заметки. *Харьковские губернские ведомости*. 1873. 26 авг.
26. Устинов И. А. Литература о Харьковской губернии : (библиограф. указ.). Харьков : Изд-во Харьков. губерн. статистич. комитета, 1886. 238 с.
27. Фаусек В. Возникновение постоянного театра в Харькове: (Страничка из истории). *Друг искусства*. 1913. № 2. С. 5–6.
28. Харьковский драматический театр за последние 10 лет. *Харьковские губернские ведомости*. 1877. 5 нояб., 6 нояб., 8 нояб., 9 нояб., 11 нояб., 12 нояб., 17 нояб.
29. Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины : сб. ст. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Ю. Ю. Поляковой ; науч. ред. Р. Я. Пилипчук. Харьков : Экограф, 2010. 655 с.
30. Черняев Н. И. Харьковский иллюстрированный театральный альманах: Материалы для истории харьковской сцены. Харьков : Тип. газ. «Южный край», 1900. 87 с.
31. Щелков К. П. Материалы для истории харьковского театра. *Харьковские губернские ведомости*. 1881. 25 окт.

32. Щелков К. П. По поводу статьи «Двадцать четыре года из истории харьковского театра» Н. Ч. («Южный край», 1881). *Харьковские губернские ведомости*. 1881. 13 сент.
33. Щелков К. П. Харьков: (Историко-статистический опыт). Глава 2. Г. Ф. Квитка. Театр. *Харьковские губернские ведомости*. 1880. 14 нояб.
34. Яговкина А. Н. Отечественная историография истории русского провинциального театра второй половины XIX – начала XX века. *Вестник Удмуртского университета*. 2012. Вып. 3. С. 139–144.

REFERENCES

1. Artist-chtets Pavel Aleksandrovich Nikitin (1896, January 30). *Yuzhnyiy kray – Southern edge* [in Russian].
2. Bagaley, D. I., Miller, D. P. (1912). *Istoriya goroda Kharkova za 250 let ego suschestvovaniya (s 1655-go po 1905-y god)*. T. 2. XIX-y i nachalo XX veka [*The history of the city of Kharkov for 250 years of its existence (from 1655 to 1905)*]. Vol. 2. XIX-th and early XX century]. Kharkov : M. Zilberberg i S-vya, 973 [in Russian].
3. Vsevolodskiy-Gerngross, V. (1912). *Teatr v Rossii v epohu Otechestvennoy voyny* [*Theater in Russia in the era of the Patriotic War*]. Saint-Petersburg, 198 [in Russian].
4. Gosudarstvennyy arhiv Kharkovskoy oblasti [State Archive of Kharkiv region] (1868–1872). F. 3. Op. 232. Ed. hr. 37. (*O kharkovskom teatre – About Kharkov theatre*), 89 [in Russian].
5. Shchelkov, K. P. (Ed., comp.) (2007). *Istoricheskaya hronologiya Harkovskoy gubernii* [*Historical chronology of the Kharkov province*] (Reprinted ed.). Kharkov : Saga, 378 [in Russian].
6. *Istoriya dramaticheskogo teatra : v 7 t.* (1977–1987). [*The history of drama theater: in 7 vols.*]. Moscow : Iskusstvo [in Russian].
7. Itogi teatralnoy deyatel'nosti v Kharkove Mlotkovskikh i Dyukovykh (1905, April 4). *Yuzhnyiy kray – Southern edge* [in Russian].
8. Kvitka-Osnovyanenko, G. F. (1841, August 16, 23, 30). Театр в Харьковѣ [Theater in Kharkov]. *Kharkovskyye hubernskyye vedomosty – Kharkiv provincial Gazette* [in Russian].



9. Klekovkin, O. Yu. (2017). *Istoriografiia teatru: Napriamy. Shkoly. Metody. Postati [Historiography of the theater: Directions. Schools. Methods. Persons]*. Kyiv : ArtEk, 336 [in Ukrainian].

10. Korneichyk, I. (1964). I. A. Ustynov ta yoho bibliografichni pokazhchyk [I. A. Ustinov and his bibliographical index]. *Bibliotekoznavstvo ta bibliografiia – Library Science and Bibliography*, (1), 147–156 [in Ukrainian].

11. Kruti, I. A. (1958). *Russkiy teatr v Kazani [Russian theater in Kazan]*. Moscow : Iskusstvo, 396 [in Russian].

12. Kuzicheva, A. P. (2006). *Teatralnaya kritika rossiysskoy provinssii, 1880–1917 [Theater criticism of the Russian province, 1880–1917]*. Moscow : Nauka, 592 [in Russian].

13. Lutsyyi, Yu. D. (1978). *Dramaturhiia H. F. Kvitky-Osnovianenka i teatr [Dramaturgy by G. F. Kvitka-Osnovyanyenko and theater]*. Kyiv : Mystetstvo, 159 [in Ukrainian].

14. Myklashevskyyi, Y. M. (1967). *Muzychna i teatralna kultura Kharkova kintsia XVIII – pershoi polovyny XIX st. [The musical and theatrical culture of Kharkov at the end of the XVIII – the first half of the XIX century]*. Kyiv : Nauk. dumka, 160 [in Ukrainian].

15. Hrynyshyna M. O. (Ed.) (2017). *Narysy z istorii inonatsionalnoho teatru v Ukraini XX – pochatku XXI st. [Essays on the history of the foreign theater in Ukraine in the XXth – beginning of the XXI century]*. Kyiv : Feniks, 976 [in Ukrainian].

16. Paramonov, A. F., Titar, V. P. (2007). *Materialy k istorii Kharkovskogo teatru, 1780–1934 [Materials on the history of the Kharkov theater, 1780–1934]*. Kharkov : Kharkovskiy chastnyy muzey gorodskoy usadby, 279 [in Russian].

17. Petrovskaya, I. F. (1971). *Istochnikovedenie istorii russkogo dorevolutsionnogo dramaticheskogo teatru [Source study of the history of Russian pre-revolutionary drama theater]* : tutorial. Leningrad : Iskusstvo, 198 [in Russian].

18. Petrovskaya, I. F. (1984). *Teatr i muzyka v Rossii XIX – nachala XX veka [Theater and music in Russia of the nineteenth – early twentieth century]* : tutorial. Leningrad : LGITMIK, 71 [in Russian].



19. Pletnev, A. V. (1960). *U istokov kharkovskogo teatra* [At the origins of the Kharkov theater]. Kharkov : Kharkovskoe knizhnoe izdatelstvo, 161 [in Russian].

20. Polyakova, Yu. (2007). Aleksandr Kulchitskiy: lichnost i sudba [Alexander Kulchitsky: Personality and Fate]. *Universitates* (1), 60–70 [in Russian].

21. Polyakova, Yu. (2005). Zarozhdenie kharkovskoy teatralnoy kritiki [The origin of the Kharkov theater criticism]. *Universitates* (4), 38–47 [in Russian].

22. Polyakova, Yu. (2008). Ivan Andreevich Ustinov – istorik, bibliograf, teatralnyy kritik [Ivan Andreevich Ustinov is a historian, bibliographer, theater critic]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu – The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University*, 835, 132–138 [in Russian].

23. Polyakova, Yu. (2010). Teatr i gorod: N. I. Chernyaev i ego stati po istorii kharkovskoy stsny [Theater and city: N. I. Chernyaev and his articles on the history of the Kharkov scene]. *Universitates* (3), 52–62 [in Russian].

24. Tarnavskiy, V. (1929). *H. Kvitka-Osnovianenko: Bibliografichna rozvidka, 1778–1928* [G. Kvitka-Osnovyanenko: Bibliographic Intelligence, 1778–1928]. Kharkiv, 354 [in Ukrainian].

25. Teatralnye zametki [Theatrical notes] (1873, August 25). *Kharkovskie gubernskie vedomosti – Kharkiv provincial Gazette* [in Russian].

26. Ustinov, I. A. (1886). *Literatura o Kharkovskoy gubernii* [Literature on the Kharkov province]. Kharkov : Izd-vo Kharkov. gubern. statistich. komiteta, 238 [in Russian].

27. Fausek, V. (1913) Vozniknovenie postoyannogo teatra v Kharkove [The emergence of a permanent theater in Kharkov]. *Drug iskusstva – Friend of art* (2), 5–6 [in Russian].

28. Kharkovskiy dramatycheskiy teatr za poslednie 10 let [Kharkiv Drama Theater for the last 10 years] (1877, November 5, 6, 8, 9, 11, 12, 17). *Kharkovskie gubernskie vedomosti – Kharkiv provincial Gazette* [in Russian].

29. Chernyaev, N. I. (2010). *Iz kharkovskoy teatralnoy stariny* [From Kharkov theater past]. Kharkov : Ekograf, 655 [in Russian].

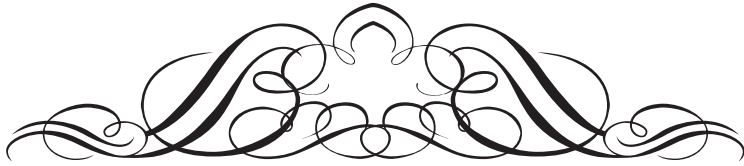


30. Chernyaev, N. I. (1900). *Kharkovskiy illyustrirovannyi teatralnyy almanah* [*Kharkov illustrated theater almanac*]. Kharkov : Tip. gaz. «Yuzhnyy kray», 87 [in Russian].
31. Shchelkov, K. P. (1881, October 25). Materialy dlya istorii khar'kovskogo teatra [Materials for the history of the Kharkov theater]. *Kharkovskie gubernskie vedomosti – Kharkiv provincial Gazette* [in Russian].
32. Shchelkov, K. P. (1881, September 13). Po povodu stati «Dvadsat chetyre goda iz istorii khar'kovskogo teatra» [Regarding the article “Twenty-four years from the history of the Kharkov theater” by N. Ch.]. *Kharkovskie gubernskie vedomosti – Kharkiv provincial Gazette* [in Russian].
33. Shchelkov, K. P. (1880, November 14). Kharkov: (Istoriko-statisticheskiy opyt). Glava 2. G. F. Kvitka. Teatr [Kharkov: Historical and statistical experience. Chapter 2. G. F. Kvitka. Theater]. *Kharkovskie gubernskie vedomosti – Kharkiv provincial Gazette* [in Russian].
34. Yagovkina, A. N. (2012) Otechestvennaya istoriografiya istorii russkogo provintsialnogo teatra vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka [Domestic historiography of the history of the Russian provincial theater of the second half of the twentieth – early twentieth century]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta – Bulletin of Udmurt University* (3), 139–144 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.11.2018 р.



Розділ 2.



Театральна педагогіка і практика

УДК 792.97 (438)

ORCID 0000-0003-0302-6620

DOI 10.34064/khnum1-5109

Вашкель Галина

Варшавська національна театральна академія імені О. Зельверовича
The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie,
ul. Miodowa, 22/2400-246, Warszawa, Polska

Театр ляльок у Польщі

(Переклад з польської
Юлії Білінської, Яни Партоли)

АНОТАЦІЯ

Вашкель Галина. Театр ляльок у Польщі.

Сучасний театр ляльок в Польщі – явище, зовсім непросте для визначення, яке чинить спротив власній ідентифікації. У польській мові, на відміну від, скажімо, англійської чи французької, одне слово «лялька» обслуговує різні семантичні поняття – ляльку-іграшку і театральну ляльку, спричиняючи те, що більшість ототожнює театр ляльок з театром для дітей, а це є великою помилкою.

Зважаючи на вживання в польській мові слова «анімація», тобто «оживлення», а також «аніматор», тобто «актор, який оживлює ляльку», в статті за-



пропонований термін «animant» (анімант). Анімантом можна назвати кожен предмет, який оживлює аніматор, від класичних ляльок до різноманітних пластичних форм та будь-яких готових виробів, і навіть нематеріальні явища, які піддаються «оживленню» в процесі спрямованих дій актора, видимого глядачеві або прихованого від нього. Словом, аніматор анімує анімант.

Немає такого літературного твору, давнього чи сучасного, який не можна було б адаптувати для театру ляльок. Важливим є тільки те, як і навіщо це робити, яке значення несе в собі використання анімантів, а також – чи не заводить воно в оману глядачів. На щастя, є трохи справжніх фанатів театру ляльок, а їх захоплення дивом анімації буває заразливим.

Ключові слова: польський театр ляльок, театральна лялька, анімант, аніматор.

АННОТАЦІЯ

Вашкель Галина. Театр кукол в Польше.

Современный театр кукол в Польше – явление, вовсе не простое для определения, оказывающее сопротивление собственной идентификации. В польском языке, в отличие от, скажем, английского и французского, единственное слово «кукла» обслуживает разные семантические понятия – куклу-игрушку и театральную куклу, что является причиной отождествления театра кукол с театром для детей, а это – большая ошибка.

Учитывая употребление в польском языке слова «анимация», то есть «оживление», а также «аниматор», то есть «актёр, который оживляет куклу», автор предложил термин «animant» (анимант). Анимантом можно назвать каждый предмет, который оживляет аніматор, от классических кукол до разнообразных пластических форм, любых готовых изделий, и даже нематериальные явления, которые поддаются «оживлению» в процессе направленных действий актёра, видимого зрителю или скрытого от него. Словом, аніматор анімує анімант.

Нет такого литературного произведения, давнего или современного, которое нельзя было бы адаптировать для театра кукол. Важно только то, как и для чего это делается, какое значение придаётся использованию анімантов, а также то, не вводит ли оно в заблуждение зрителей. К счастью, существует немного настоящих фанатов театра кукол, а их увлечение чудом анімації буває заразительним.



Ключевые слова: польский театр кукол, театральная кукла, анимант, аниматор.

ABSTRACT

Waszkiel Halina. The Puppet Theatre in Poland.

Background, problems and innovations of the study. The modern Puppet Theater in Poland is a phenomenon that is very difficult for definition and it opposes its own identification itself. Problems here start at the stage of fundamental definitions already. In English, the case is simpler: “doll” means a doll, a toy, and “puppet” is a theatrical puppet, as well as in French functions “poupée” and “marionette” respectively. In Polish, one word serves both semantic concepts, and it is the reason that most identify the theater of puppets with theater for children, that is a big mistake. Wanting to get out of this hassle, some theaters have thrown out their puppet signage by skipping their own names. Changes in names were intended only to convey information to viewers that in these theaters do not always operate with puppets and not always for the children’s audience.

In view of the use of the word “animation” in Polish, that is, “vitalization”, and also the “animator”, that is, “actor who is animating the puppet”, the term “animant” is suggested, which logically, in our opinion, is used unlike from the word “puppet”. Every subject that is animated by animator can be called an animant, starting with classical puppets (glove puppets, cane puppets, excretory puppets, silhouette puppets, tantamarees, etc.) to various plastic shapes (animals, images of fantastic creatures or unrelated to any known), any finished products (such as chairs, umbrellas, cups), as well as immaterial, which are animated in the course of action directed by the actor, either visible to viewers or hidden. In short, the animator animates the animant. If the phenomenon of vitalization does not come, that is, the act of giving “the animant” the illusion of life does not occur, then objects on the stage remain only the requisite or elements of scenography.

Synopsis of the main material of the study. In the past, puppet performances, whether fair or vernacular, were seen by everyone who wanted, regardless of age. At the turn of the XIX–XX centuries, the puppet theater got divided into two separate areas – theater for adults and the one for children. After the war, the professional puppet theater for adults became a branch of the puppet theater for children. In general, little has changed so far. The only puppet theater that plays exclusively for adults is “Theater – the Impossible Union”, under the direction



of Mark Khodachinsky. In the Polish puppet theater the literary model still dominates, that is, the principle of starting to work on the performance from the choice of drama.

There is no such literary work, old or modern, which could not be adapted for the puppet theater. The only important thing is how and why to do it, what significance carries the use of animants, and also, whether the applying of animation does the audience mislead, as it happens when under the name of the puppet theater at the festival shows performances that have nothing in common with puppets / animations.

What special the puppet theater has to offer the adult audience? The possibilities are enormous, and in the historical perspective may be many significant achievements, but this does not mean that the masterpieces are born on the stones. The daily offer of theaters varies, and in reality the puppet theaters repertoire for adults is quite modest.

The metaphorical potential of puppets equally well justifies themselves, both in the classics and in modern drama. The animants perfectly show themselves in a poetry theater, fairy-tale, conventional and surrealistic. The puppet theater has an exceptional ability to embody inhuman creatures. These can be figures of deities, angels, devils, spirits, envy, death. At the puppet scenes, also animals act; come alive ordinary household items – chairs, umbrellas, fruits and vegetables, whose animation gives not only an interesting comic effect or grotesque, but also demonstrates another, more empathic view of the whole world around us. In the theater of dolls there is no limit to the imagination of creators, because literally everything can become an animant. You need only puppeteers.

The puppet theater in Poland, for both children and adults, has strong organizational foundations. There are about 30 institutional theaters (city or voivodship), as well as an increasing number of “independent theaters”. The POLUNIMA, that is, the Polish branch of the UNIMA International Union of Puppets, operates. The valuable, bilingual (Polish–English) quarterly magazine “Puppet Theater” is being issued. The number of puppet festivals is increasing rapidly, and three of them are devoted to the adult puppet theater: “Puppet is also a human” in Warsaw, “Materia Prima” in Krakow, “Metamorphoses of Puppets” in Bialystok. There is no shortage of good dramas for both adults and children (thanks to the periodical “New Art for Children and Youth” published by the Center for Children’s Arts in Poznan).



Conclusions. One of the main problems is the lack of vocational education in the field of the scenography of the puppet theater. The next aspect – creative and now else financial – the puppet show is more difficult, in general more expensive and more time-consuming in preparation than the performance in the drama theater. Actor-puppeteer also gets a task those three times heavier: to play live (as an actor in a drama theater), while playing a puppet and with a puppet. Consequently, the narrative of dramatic story on the stage is triple: the actor in relation to the viewer, the puppet in relation to the viewer, the actor in relation to the puppet. The director also works double – both the actor and the puppet should be led. It is necessary to observe the effect that arises from the actions of both stage partners. So the second threat seems to be absurd, but, alas, it is very real – the escape of puppeteers from puppets.

The art of the puppet theater requires hard work, and by its nature, it is more chamber. This art is important for gourmets, poets, admirers of animation skills, as well as the searchers for new artistic ways in the theater, in wide understanding. Fortunately, there are some real fans of the puppet theater, and their admiration for the miracle of animation is contagious.

Keywords: puppet theater, theatrical doll, animant, animator.



Постановка проблеми. Як в кожній галузі мистецтва, так і в театрі ляльок історія спілітається із сучасністю, традиційні жанри поєднуються з пошуком нових форм, і давні авторитети піддаються верифікації. Сучасний театр ляльок в Польщі – явище, зовсім непросте для визначення, яке чинить спротив власній ідентифікації.

Лялька / анімат

Проблеми починаються вже на етапі фундаментальних визначень. В англійській мові справа простіша: «doll» означає ляльку-іграшку, а «puppet» – театральну ляльку, так само, у французькій функціонує відповідно «poupée» і «marionnette». У польській мові одне слово обслуговує обидва семантичні поняття, спричинюючи те, що більшість ототожнює театр ляльок з театром для дітей, а це є великою помилкою.

Мистецтво театру ляльок у Польщі

Бажаючи вибратися з цього клопоту, деякі театри викинули зі своїх вивісок ляльку, пропонуючи власні назви, наприклад, Teatr Maska



(Театр Маска), Teatr Baj Pomorski (Театр Бай Поморський), Miejski Teatr Miniatura (Міський театр мініатюр), Teatr Animacji (Театр анімації), або розширили власну назву, вживаючи слово «актор», наприклад, Opolski Teatr Lalki i Aktora (Театр ляльки і актора в Ополі), Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu (Театр ляльки і актора у Валбржиху), Teatr Lalki i Aktora w Łomży (Театр ляльки і актора в Ломжі). Деякі залишили традиційні назви, як от Białostocki Teatr Lalek (Білостоцький театр ляльок – БТЛ), Wrocławski Teatr Lalek (Вроцлавський театр ляльок), Teatr Lalek Guliwer (Театр ляльок Гулівер у Варшаві). З точки зору історії виникнення, організації, фінансування і функціонування як інституції, всі ці театри дуже подібні. Зміни назв мали на меті лише передати глядачам інформацію про те, що в цих театрах оперують не тільки ляльками, і не тільки для дитячої аудиторії.

Зважаючи на вживання в польській мові слова «анімація», тобто «оживлення», а також «аніматор», тобто «актор, який оживлює ляльку», я запропонувала (в книжці «Драматургія польського театру ляльок») [1] термін «animant» (анімант), який, на мій погляд, логічніше вживати, ніж слово «лялька». Анімантом можна назвати кожен предмет, який оживлює аніматор, починаючи від класичних ляльок (маріонетки, рукавичні ляльки, тростинні, вивідні, силуетні ляльки, тантамарески та ін.) до різноманітних пластичних форм (людиноподібних, звіроподібних, зображень фантастичних або не подібних до чогось відомого істот), будь-яких готових виробів (типу стільців, парасольок, чашок), і навіть нематеріальних явищ, які **піддаються оживленню в процесі спрямованих дій актора**, видимого для глядачів або прихованого. Словом, аніматор анімує анімант. Якщо не відбувається феномен оживлення, тобто не вчиняється акт надання анімантові ілюзії життя, тоді предмети на сцені залишаються тільки реквізитами або елементами сценографії.

Лялькар / аніматор

Мистецтво театру ляльок таке ж давнє, як сам театр. Коріння його знаходяться одночасно як у релігійних обрядах, де використовуються ляльки і маски, так і в ярмаркових традиційних видовищах. Донині вистави типу «kathakali» в Індії чи «wayang» в Індонезії є елементом релігійних свят, так само як і африканські племена використовують



ляльок в похоронних обрядах як образ-символ померлого. Польська шопка пов'язана з релігійною традицією Різдва, з народними обрядами, сільською і міською культурою (Краківська шопка, Варшавська шопка, Народна польська шопка).

Другий історичний пласт коріння сучасного театру ляльок – це впливи ярмаркового мистецтва, плебейського, народного вуличного видовища, а також дуже потужна інспірація цього явища з комедії «dell'arte». Більшість популярних героїв театру ляльок, таких як Панч, Полішинель, Петрушка – то рідні брати персонажів італійської комедії, а інші, як Каспер, Гансвурст, Каспарек, Гіньюоль і навіть Спейбл і Гурвінек – то їх кузени.

Діяльність лялькарів в Польщі розпочинається у XV ст., про що пише професор Марек Вашкель у монографіях «Історія театру ляльок в Польщі (до 1945 року)» [2] та «Історія театру ляльок в Польщі 1944–2000» [3], але ми не маємо свого популярного лялькового героя. Рубіж XIX й XX століть – період, коли відбулося розділення шляху театру ляльок на два окремих напрямки – театр для дорослих і для дітей. Раніше вистави, чи то ярмаркові, чи то вертепні, дивилися всі охочі, незалежно від віку. З часом виник сатиричний вертеп для дорослих, з краківською «Зеленою Повітряною Кулькою» на чолі. З'являлися різного роду кабаре, виступали лялькарі-солісти. Після війни течія професійного театру ляльок для дорослих стає додатком театру ляльок для дітей.

Вік XIX приніс новий погляд на дитину – не тільки як на майбутнього дорослого, але і як на окрему істоту з власною індивідуальністю, вразливістю та іншими культурними потребами. Звідси виникло мистецтво, спрямоване безпосередньо до дитини, в тому числі література й театр. У Польщі першим був театр Марії Верихо, заснований у Варшаві 1900 р. Особливий вплив на всю історію театру ляльок в Польщі мала діяльність варшавського театру ляльок «Ваї» («Бай»), що виник 1928 р. Після II Світової війни модель польського лялькарства була уподібнена до радянських зразків, численні театри ляльок перетворювалися на державні установи за зразком організаційної структури державних репертуарних драматичних театрів, але призначених для дітей і юних глядачів. У загальних рисах донині мало що



змінлося, хоч більшість театрів ляльок фінансовані не державою, як до цього, а установами міста або воєводства. Без перешкод виникають різні незалежні приватні колективи, товариства, фонди. Театром ляльок, який грає виключно для дорослих, є *Unia Teatr Niemożliwy* («Унія Неможливий Театр») під керівництвом Марка Ходачинського.

Важливо, що з самого початку лялькарського повоєнного буму театри ляльок намагалися реалізовувати не тільки вистави для дітей (хоч ті домінували з величезним відсотком), але й також вистави для дорослих. Часто це були камерні вистави, презентовані на малих сценах, які із захопленням сприймалися як артистами театру ляльок, так і глядачем. Ці вистави давали можливість роботи з «дорослою» літературою, пошуку сучасних засобів виразності, експерименту.

Сьогодні диплом актора-лялькаря (а також режисера театру ляльок) можна отримати в Польщі в одній з двох вищих шкіл (Відділі театру ляльок у Вроцлавському філіалі Краківської академії театральних мистецтв ім. Станіслава Виспянського та Відділі мистецтва театру ляльок у Білостоку Варшавської театральної академії ім. Олександра Зельверовича). В обох вищих програма навчання враховує багатопланову підготовку студентів до акторських завдань (по аналогії з програмами нелялькових акторських напрямків), в той же час, доволі широкою є лялькарська освіта, особливо, практичне вивчення традиційних технік ляльководіння. Студенти рівною мірою знайомляться з театром ляльок як для дітей, так і для дорослих, працюють в театральних трупах під наглядом режисера, а також над індивідуальними етюдами з лялькою, які можуть в майбутньому стати підґрунтям для їх самостійної діяльності.

Драматургія театру ляльок

У польському театрі ляльок все ще домінує літературна модель, тобто принципово робота над виставою починається з вибору драматургічної основи. Театр юного глядача звертається до класики казок (брати Грїмм, Андерсен, Перро та ін.), адаптує популярну літературу для дітей (від «Подорожі Гулівера», «Пана Петруши», «Аліси в країні див» до «Пеппі Довгої Панчохи», «Мумі-Троля» та ін.), пристосовує до лялькового дійства також поезію (Юліан Тувим, Ян Вжехва), а також звертається до багатого запасу п'єс для дітей, який постійно онов-



люється упродовж останніх десятиліть (Марія Ковнацька, Ян Вільковський, Ян Ошниця, Іванна Кулмова, Христина Мілобенджка, Матей Войтишко, Ліліана Бардієвська, Моніка Мілевська, Ізабелла Дегірська та інші), використовує і найсучасніші тексти (Марта Гушнівська, Малина Пшешлюга, Марія Войтишко, Магда Фиртиш, Роберт Ярош, Михайло Валчак, Петро Ровіцкі і багато інших).

Натомість, у театрі ляльок для дорослих домінують адаптації різного роду класичної драматургії (від Шекспіра, Віспанського, Лорки, Брехта, Йонеско до Ружевича, Гомбровича, Мрожека), адаптуються епічні тексти (Достоевський, Кафка, Тимофій Карпович, Лідія Амейко). Виникають також, хоча це й найважче, п'єси, спеціально створені для театру ляльок, які розраховані на дорослу аудиторію, як, наприклад, «Пастрана» Малини Пшешлюги (Театр Анімації, Познань, 2015).

Немає такого літературного твору, давнього чи сучасного, який не можна було б адаптувати для театру ляльок. Важливим є тільки те, як і навіщо це робити, яке значення несе в собі використання анімативів, а також, чи не заводить це в оману глядачів, а саме так і відбувається, коли під назвою театру ляльок на фестивалях демонструються вистави, які з ляльками / анімантами не мають нічого спільного.

Найкращим прикладом лялькового мистецтва для дорослих є «Сповідь у деревині» Яна Вільковського. Згідно з авторським і режисерським задумом (Вільковський виконував обидві функції у прапрем'єрній виставі, Teatr Lalek «Pleciuga» (Театр ляльок «Пустомеля», Щецин, 1983), на сцені мав з'являтися в живому плані тільки один актор – старий різьбяр Святкаж, прототипом якого став легендарний народний майстер Єнджей Воври. Цей народний різьбяр простим ножем витинає фігуру Христа Скорботного, ведучи з ним діалог – сповідь всього життя. Саме діалог, а не монолог, бо Христос йому відповідає. Оживають і інші ляльки, розміщені на полицях статуї старого Святкажа. Всі анімовані у закритому прийомі, що посилює ефект дива оживлення. Гірко-потішні розмови стосуються не тільки долі героя, але й мистецтва взагалі, ролі артиста, недоскональності людських (і Божих!) справ. Виняткова чарівність цієї драми, а також її метафізичного підтексту, неодмінно виникають із самої природи театру ляльок – можливості діалогу між людиною і предметом. Предметом



в цьому, особливому, випадку, бо оживленню підлягає статуя, творіння людських рук, об'єкт художній, але разом з тим – об'єкт сакральний, зображення божества. Це діалог між творцем і створінням, хоч ролі змінюються – Бог є творцем людини, але людина є творцем зображення Бога, на додаток, такого серцезворушного, як фігура Христа Скорботного, яку і в наші дні можна зустріти в придорожніх капличках. Використання в театрі текстів «Сповіді в деревині» інакше, ніж з використанням аніматів, спрощує сценічне мистецтво і частково позбавляє його привабливості і сили.

Можливості ляльки

Що особливого може запропонувати дорослому глядачеві театр ляльок? Можливості ці величезні, і в історичній перспективі вижається багато значних досягнень, але це не означає, що шедеври народжуються на камінні. Щоденна пропозиція театрів буває різною, і, правдиво кажучи, ляльковий репертуар для дорослих досить скромний.

КОМЕДІЯ, САТИРА, КАБАРЕ, ГРОТЕСК.

Цей напрям вже згадувався у зв'язку з традицією комедії dell'arte та шопки. Яскравим прикладом залишається до цього дня Млодопольська «Зелена Повітряна Кулька», продовженням якої в наступні десятиріччя були незліченні вертепи – політичні, соціальні, суспільні, галузеві (університетські, шкільні). Протягом довгих років мав успіх телевізійний вертеп напередодні нового року, або популярний в 1990 рр. телевізійний «Польський зоопарк». Актуальні куплети, які на мелодії розповсюджених хітів співали ляльки (зазвичай ляльки), схожі на відомих політиків, спортсменів, артистів (сьогодні правильніше сказати – «селебриті»), розважали глядачів як подібністю до конкретної постаті, так і через алюзії, злободенність чи просто звичайний комізм зображень.

Комічно-сатирична сила ляльок також використовувалась у постановках класичної комедії, як, наприклад, у вдалій адаптації «Дон Жуана» Мольєра Театру ляльок «Pleciuga» в Щеціні (2011, реж. Олексій Лелявський). Гнучка лялька Дон Жуан в руках знаменитого аніматора (Рафаїла Хайдукевича) викликала сміх виглядом, жестом, рухом, навіть розміром (ляльки зваблюваних жінок значно



більші і «сильніші»). Лялькова постановка висвітила в творі Мольєра його автентичний стихійний комізм.

Оскільки мова йде про Мольєра, варто згадати недавню прем'єру Театру анімації в Познані, авторства і режисури видатного голландського лялькаря Невіля Трантера, під назвою «Мольєр». Вистава показує геніального комедіографа на схилі віку, який бореться з браком грошей, залежністю від королівських капризів, з театральними і домашніми клопатами і пише «Тартюфа». Головна сатирична ідея підіймає питання стосунків артист – влада, хоча і Мольєр, і Король-Сонце – це тільки ляльки в руках аніматорів. У живому плані – лише персонаж Слуги, але саме він має справжню владу.

ОЖИВЛЕНА МЕТАФОРА, ПЛАСТИКА В РУСІ

Аніманти чудово виправдовують себе також у поетичному театрі, казковому, умовному, сюрреалістичному. Янина Киліан-Станіславська, творець «Голубих Мигдалів» (сьогодні – варшавський театр «Лялька»), вірно визначила театр ляльок як «театр пластичного мистецтва в русі». Чеський театрознавець, Карел Маконі, ужив, у свою чергу, формулювання «оживлена метафора». Справді, кожен анімат – це оживлений витвір мистецтва, предмет з певним зовнішнім виглядом, розміром, кольором, художнім образом. Людиноподібні ляльки чи звірині ляльки є, по суті, метафорою людського світу, але бувають також аніманти умовні, казкові, сюрреалістичні, дії яких на сцені є метафорою світу таємного, непізнанного. Граючи світлом і темрявою, невиразними рисами анімованих форм чи фрагментів тіл, Лешек Мандзік будує свій незвичайний театр *Scena Plastyczna KUL*. У свою чергу, Гжегож Квечинський оригінально «оживлює» вогнем одноразові форми у своєму *Teatrze Ognia i Papieru* («Театрі вогню і паперу»). Близьким до пластики в русі є *Teatr male* і («Театр Маленьке “і”»); нині – *Studio Form Światła* – «Студія світлових форм») Тадеуша Вержбицького.

Цей різновид театру ляльок створює спільну площину з експериментами Тадеуша Кантора (Гопліна з паперу і дерева у виставі «Балладина», біо-об'єкти в «Померлому класі» чи олюднені предмети в «Машині кохання і смерті»), Юзефа Шайна (мертві, що оживали, в «Репліці») чи Гротовського (труба від духовки, що виконувала функцію молодої дівчини у виставі «Актороліс»). Зіткнення того, що



живе, з тим, що неживе, але підлягає магічному оживленню, вписується у роздуми про межі життя, про його нестійкість у порівнянні зі стійкістю предметів, і навпаки. Подібні межі між живим, мертвим і оживленим шукали й творці вистави «Baldanders» Марцин Биковський й Марцин Бартниковський (2006 р., БТЛ) або Пабло Пассіні з групою «Coincidentia» у виставі «Турандот» (2009 р.).

Лялькові інсценізації великої класики, як правило, перекладають літературний зміст на мову візуальної дії, візуалізують філософський зміст, який існує поза словами. Саме це мало місце у видатному триптиху «Феномен влади» Вроцлавського театру ляльок, де в 1985–1989 рр. режисер Веслав Хейно разом із відомою художницею театру ляльок, Ядвігою Мидларською-Коваль, зробили адаптацію творів «Процес» Кафки, «Дюбал Вахазар» Віткаци та «Фауст» Гете. Ідеї влади та її домінування були вписані вже в сам вигляд і величину ляльок, їх «силу», пластичну виразність. У свою чергу, «Івонна – Принцеса Бургундська» Гомбровица, поставлена в Театрі ляльки і актора м. Ополє (2009 р., реж. Маріана Пецко) унаочнювала невинуватість Івонни по відношенню до решти двору через контраст акторів-людей і маріонетки – дерев'яної, мовчазної, яку можна вбити, обрізавши нитки, що прикріплені до ваги. У Білостоцькому театрі ляльок адаптація «Магазинів кориці» Шульца (2008 р., реж. Франк Соєн) втілювала літературну метафору падіння батька таким чином, що кожного разу послідовно з'являлась все менша лялька Батька, від великої маски до маленької маріонетки. У шекспірівському «Сні літньої ночі» Театру ляльок «Banialuka» («Сміття») з Бельська-Білого (2013 р., реж. Маріана Пецко) показано двоїстість світів – реальності і сну, через подвійність світів людини і ляльки. Гамлет в адаптації Адама Вальнего (2010 р., Walny Teatr – Театр Вальнего) показував різницю світів Гамлета і двору через розігрування вистави з використанням ляльок і акваріумів – Гамлет «дихав» повітрям, а всі інші персонажі «жили» у воді. Прикладів може бути й більше, а кожна постановка такого типу потребує особливого аналізу.

Метафоричні здібності ляльок однаково добре виправдовують себе як при постановці класики, так і в сучасній драматургії. Згадаємо виставу «В середині сонця збирається попіл» Артура Палиги, поставлену у Вроцлавському театрі ляльок (2015 р., реж. Агата Кашинська).



Два персонажа цієї п'єси – Іскра і Полум'я – мають неокреслений онтологічний статус, невідомо, чи це видіння жінки, яка вмирає, чи привиди, які заберуть її в потойбіччя. Призначення на ці ролі акторів з плоті й крові позбавляло б їх феноменальності і таємничості. Використання аніматів з людиноподібними головами і «тілами» з повстяних пов'язок вогняних кольорів набагато краще передавали інтенції автора і драматургічні функції персонажів.

Частим прийомом у театрах ляльок буває дублювання персонажа, розбивання його на дві версії – у живому плані і ляльковому. Таким чином іноді ілюструється внутрішнє роздвоєння людини, діалог із самим собою, чи навіть шизофренічне роздвоєння особистості. Прикладом такого використання аніматів може бути розповідь про відому музичну групу «The Doors», яка була показана в опольському Театрі ляльки і актора під назвою «Моррісон / Син смерті» (2013 р., реж. Павел Пассіні).

ДУХИ, ПОТВОРИ, ІСТОТИ, ПРЕДМЕТИ, ТВАРИНИ

Театр ляльок має виняткові можливості зробити звичними на сцені, конкретизувати і оживити істоти нелюдського походження. Це можуть бути постаті божеств, ангелів, дияволів, духів, потвор, смерті (наприклад, Христос, святий Петро чи Смерть в «Золотому ключі» Яна Ошниці, Театр ляльок «Banialuka» 2012, реж. Януш Рил-Кристьяновський). Смерть буває загрозливою кривоносою постаттю, але буває також симпатичною пані, яка грає на скрипці («Pod-Grzybek» Марти Гушневської, БТЛ 2009, реж. Христофор Рау), або схвильованою самотньою матинкою малого Смертка («Хто боїться пані «eS»?» Марти Гушневської). Це можуть бути маніяки і психи (приклад з історії – каліки, яких демонстрували в стародавніх балаганах на ярмарках або цирках, як в «Пастрани» Малини Пшеслюги (Театр анімації в Познані, 2015 р., реж. Марія Зінель). На лялькових сценах оживають також звичайнісінькі побутові предмети – стільці, парасольки, друшляки, фрукти і овочі, анімація яких дає не тільки цікавий комічний чи гротескний ефект, але також демонструє інший, більш емпатичний погляд на весь світ, що оточує нас. Так, наприклад, в «Прутику» Малини Пшеслюги про дівчинку, яку відвезли до лікарні, розповідають предмети, які скучили за нею – пантофлі, будильник, подушка і ведмедик (театр «Waj Pomorski»

м. Торунь, 2012 р., реж. Збігнев Лісовський; театр Ляльки і актора в Ополе, 2013 р., реж. Маріана Песко). Незабутньою виставою такого типу була «Зелена гуска» Галчинського, режисер Ян Вільковський (БТЛ, 1984 р.).

У казках для юного глядача впродовж багатьох років панували різноманітні тварини з лисами, вовками, курми й гусками на чолі, утворюючи невичерпне джерело метафоричних людських портретів (що відноситься до традиції байок Езопа, Лафонтена чи Крашицького). Варто зазначити, що актор-людина у костюмі ведмедя чи гуски завжди програє акторові-ляльці, бо являє собою лише переодягнутого, в той час як анімат – оживлена квінтесенція нашої уяви про дану тварину в контексті конкретного твору. Подібне зустрічається і в драматичних виставах для молоді і дорослих, наприклад, в п'єсі «У череві вовка» Роберта Яроша.

У театрі ляльок немає жодних обмежень для фантазії творців, бо аніматом може бути практично все. Потрібні тільки артисти-лялькарі.

Перспективи розвитку

Театр ляльок в Польщі, нарівно, як для дітей, так і для дорослих, має міцні організаційні підстави. Існує близько 30 інституційних театрів (міських або воеводських), також зростає число «незалежних театрів». Діє POLUNIMA, тобто польський осередок Міжнародного союзу лялькарів UNIMA. Видається цінний, двомовний (польсько-англійський) щоквартальний журнал «Театр ляльок». Швидкими темпами збільшується кількість лялькових фестивалів, а три з них спрямовані на театр ляльок для дорослих: «Лялька також людина» у Варшаві, «Materia Prima» в Кракові та «Метаморфози ляльок» в Білостоку. Не бракує й добрих драм, як для дорослих, так і для дітей (чому сприяє періодичне видання «Нові п'єси для дітей і молоді», яке публікує Центр мистецтва дитини в Познані).

Особливо тішить зростання зацікавленості театром ляльок та його методами серед діячів мистецтва за межами вузького кола спеціалістів. Найкращим прикладом є Павел Пассіні, який вільно й оригінально впроваджує ляльок у свої вистави («Арто», «Турандот», «Моррісон – син смерті», «Дзяди»). У свою чергу, численні вистави



для дітей, нерідко з ляльковими елементами, з'являються в драматичних театрах. Загальна тенденція до змішування різних засобів виразності у сучасному театрі сприяє розвитку та популяризації мистецтва театру ляльок.

Висновки. Найбільші загрози, як здається, постають з двох сторін. Одна з основних проблем – брак професійної освіти у сфері сценографії театру ляльок. Всупереч зусиллям таких художників, як Марцин Ярнушкевич у Варшаві (помер 2016 р.), Іванна Браун в Кракові чи Олександр Максимяк у Вроцлаві, відчутний брак системного навчання в цьому напрямку. Оскільки театр ляльок – це пластичне мистецтво в русі, співучасть видатних сценографів-фахівців у створенні лялькових вистав є неодмінною. На щастя, з'являються талановиті самородки, а брак сценографів упродовж багатьох років заповнюється імпортом закордонних постановників, переважно чеських і словацьких, але ніщо не замінить методичного навчання, подібного до навчання акторів і режисерів театру ляльок.

Як вже говорилося, про «ляльковість» театральної дії свідчить використання ляльок або інших об'єктів, які підлягають анімації. Такі аніманти відрізняються від реквізиту тільки (і тільки!) єдиною річчю – оживленням. Тривалий час побутували (а часом, як і раніше, зберігаються) сприйняття театру ляльок як гіршого, менш професійного мистецтва, забави для дітей, трактування акторів-лялькарів як гірших від акторів «нормальних», слабка обізнаність із драматичним репертуаром театру ляльок серед літературознавців, у сфері театру ляльок серед театрознавців і критиків, що було (а часом є і надалі) причиною часткової ізоляції лялькарського середовища. Насправді те, що є його найбільшою силою, оригінальністю і привабливістю – мистецтво анімації – буває відкинутим на користь театру «безпредметного». Саме тому в польському театрі ляльок можна так часто зустріти вистави, цілком позбавлені анімативів, що на Заході неможливо собі уявити, і що є причиною нашої невідомості на світових лялькарських фестивалях.

Є ще один аспект проблеми – творчий і, водночас, фінансовий – лялькова вистава трудніша, в цілому, дорожча і більш трудомістка в підготовці, ніж вистава у драматичному театрі. Актор-лялькар одержує також завдання, втричі важче: грає в живому плані (як актор



в драмтеатрі), водночас грає лялькою і з лялькою. Отже, оповідання драматичної історії на сцені потрійне: актором глядачеві, лялькою глядачеві, актором – ляльці. У театрі ляльок з використанням ширми було простіше, бо інструментом розповіді була тільки лялька (актор залишався невидимим). Проектування та вироблення ляльок – це нелегке завдання, яке вимагає справжніх фахівців, особливо, якщо йдеться не тільки про естетичну сторону, але, разом з тим, і про технічну – придатність для анімації. Завдання режисера також подвоюється – він мусить вести і актора, і ляльку. Мусить спостерігати ефект, який виникає з дій обох сценічних партнерів.

Друга загроза здається абсурдною, але, на жаль, є дуже реальною – втеча лялькарів від ляльок. Значна частина репертуару театрів ляльок в Польщі – вистави в стилі давнього «театру юного глядача», а акторське виконання наслідують театр драматичний, з тією лише різницею, що адресоване до дітей і молоді. Актори-лялькарі нерідко в глибині душі мріють про «справжній театр», про славу, якої не дасть їм робота лялькаря (по суті, як і робота актора, бо популярність приносять телебачення і кіно, а не театр). Мистецтво театру ляльок вимагає виснажливих зусиль, за своєю природою більш камерне. Це мистецтво переважно для гурманів, поетів, шанувальників анімаційної майстерності, а також шукачів нових артистичних доріг в театрі в широкому розумінні. На щастя, є трохи справжніх фанатів театру ляльок, а їх захоплення дивом анімації буває заразливим.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Waszkiel, Halina (2013). *Dramaturgia Polskiego teatru lalek [The Polish puppet drama]*. Warsaw : Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 383 [in Polish].
2. Waszkiel, Marek (1990). *Dzieje teatru lalek w Polsce: (do 1945 roku) [History of the Puppet Theater in Poland (until 1945)]*. Warsaw : Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki, 260 [in Polish].
3. Waszkiel, Marek (2012). *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000 [History of the Puppet Theater in Poland 1944–2000]*. Warsaw : Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 593 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 5.10.2018 р.



УДК 792.071.2.027 : 792.097

ORCID 0000-0001-5462-6218

DOI 10.34064/khnum1-5110

Waszkiel Marek

The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw,
Варшавська національна театральна академія імені О. Зельверовича,
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie,
ul. Miodowa, 22/2400-246, Warszawa, Polska

The Director in Puppet Theatre

ABSTRACT

Waszkiel, Marek. The Director in Puppet Theatre.

In the Polish theatre of the second half of the 20th century, and it seems that also in that of the first quarter of the 21st century, the most important person is the director. Was it always so that puppet theatre equals the director? So, the **objectives** of this study to determine this problem. It was only in the 20th century, beginning with the period of the great reform of theatre, that the director was given unlimited competencies. In puppet theatre this process took much longer, because the classical style of theatre organization, derived from unaccompanied and private enterprises of particular creators, also endured for longer. This profession was slow in developing.

Today, it is the director that rules supreme in a puppet theatre. But we are still taking about directorial space delineated a few decades ago. In practice, Polish directors are still convinced today that theatre is intended to tell stories. This process eliminates puppetry as an independently existing art based primarily on the abilities of the craftsmen; on the miracle of animating a lifeless object, a puppet, whose magical life has so much to offer the spectators. On the contrary, axis of this process stand the artists who see the meaning of their theatrical expression in bring lifeless matter to life. This – when puppet theatre is, after all, a show; it is visual art in motion, not storytelling.

Key words: puppet theatre, director, puppet, puppeteer, lifeless object.



АНОТАЦІЯ

Вашкель Марек. Режисер в театрі ляльок.

У польському театрі другої половини ХХ ст., і, здається, що і першої чверті ХХІ, головною постаттю є режисер. Чи завжди було так, що театр ляльок асоціювався з режисером? **Мета** цієї статті – дослідити дану проблему.

Театр ХІХ ст. (драматичний театр, оскільки про театр ляльок того часу відомо не так багато) описується як епоха актора. І це правильно. Проте, навіть в той час постать режисера була присутня і мала значення. Його функція полягала в тому, щоб адаптувати авторський текст, підготувати його до постановки і призначити на ролі акторів. Але домінували актори. У театрі ляльок цього поділу на акторів і режисерів взагалі не було, тому що існував або мандрівний виконавець, який, по суті, був керманічем своїх власних ідей, або трупа, керована власником із залученням членів його родини або найманих ляльководів.

Лише у ХХ ст., з початком періоду великої реформи театру, режисерові було надано необмежені повноваження. Саме він міг стати художником театру в крейгівському розумінні, а список бажаючих носити це почесне ім'я почав рости несподівано швидко. У театрі ляльок цей процес тривав набагато довше, оскільки класичний стиль організації театральної справи, успадкований від театрів без керівника і приватних антреприз окремих митців, теж довгий. Зрештою, саме вони завжди були «художниками театру», навіть якщо переважно зосереджувались на мирських проблемах, турбуючись про власне виживання та добробут своєї родини. Мистецтво режисури театру ляльок, по суті, виникло лише після Другої світової війни.

Сьогодні ж в театрі, як це практикується в нашому культурному колі, головним був і залишається режисер. Саме він бере на себе відповідальність за тематику вистави, найчастіше, також за вибір літературного матеріалу; за вибір партнерів і співробітників, постановку завдань акторам, перебіг усіх етапів постановки та остаточну форму вистави.

Але ми досі перебуваємо у межах режисерського простору, які було окреслено кілька десятиліть тому. У Польщі цей простір був сконструйований Владиславом Яремою – актором пересувних драматичних театрів, Генріком Рилою – вчителем і шанувальником ляльок, Яном Дорманом – шкільним вчителем та педагогом, Яніною Кіліан-Станіславською – мистецтвознавцем, Єжи Зітцманом – візуальним художником, Джоанною Пекарською – візуаль-



ним художником і радіоведучою, Алойзи Смолькою – вчителем. Цей список можна було б продовжувати і продовжувати; але ні професійних лялькарів, ні режисерів в ньому ми не знайдемо.

Протягом останньої чверті століття стало очевидним, що ми все більше і більше віддаляємося від міжнародного лялькового середовища. У минулому головними перешкодами були, перш за все, централізована система управління театрами та дуже обмежений контакт із широким світом. У 1989 році ці перешкоди зникли. І все ж, ми все ще не беремо участь у найважливіших подіях, ми не беремо участі в міжнародній підготовці лялькарів, ми не спроможні багато запропонувати щодо нових театральних практик, нових технологій, нових методів побудови взаємодії актора і ляльки. Ми також можемо мало що показати з традиційних жанрів. Багато чого змінилося з 1989 року, польська лялькова драма здійснила революцію (і сьогодні залишає уяву режисерів далеко позаду), але основний стиль побудови вистави залишається незмінним. Отже, де лежить проблема?

На практиці польські режисери все ще переконані, що театр має розповідати історію, яка завжди має літературну форму у вигляді готової написаної п'єси за канонами драматургічних жанрів, яка вже існує або очікує на адаптацію, яка містила б неймовірно широкий спектр проблем, тем, конфліктів, що відповідають дійсності – загалом, з майже готовим театральним матеріалом.

Слід зауважити, що це лише один із використовуваних напрямків діяльності театру ляльок. Цілеспрямований і дуже цікавий, напевно, але, як регулярно показує практика, далеко не тільки цим вичерпується потенціал ляльки як актора. Фактично, виявилось, що такий підхід спонукає ляльку до маргінального існування або, як це нерідко буває, повністю виключає його. Ми могли б скласти довгий список вистав, які були задумані як лялькові, і які, зрештою, позбулися ляльок або, в кращому випадку, ляльки були не більш ніж знаками в них. Це, звичайно, не лялькові вистави, навіть не ті, що належать до кола постлялькового театру ляльок. Хто залишається на сцені, то це – актори. Цей процес виключає лялькове мистецтво як таке, що існує самостійно, що засноване, насамперед, на здібностях майстрів, на магії оживлення неживого предмета, ляльки, чие чарівне життя так наполегливо пропонується увазі глядачів.

На протилежній вісі цього процесу, так би мовити, стоять митці, які не мають нічого спільного з інституціями і які бачать сенс свого театраль-



ного висловлювання у тому, щоб оживити неживе. Це, здається, і є суттю сучасного театру ляльок. У його центрі стоїть лялькар-творець, який більшою мірою виконавець, ніж режисер. Він прагне знайти візуальну форму, щоб висловити через неї суть того, що він хоче сказати. Трапляється, що він завершує свої пошуки колекцією етюдів. Часом він розгортає своє художнє висловлювання більш широко. Тоді він запрошує режисера, сценографа, композитора – адже театральна робота завжди є актом колективної творчості. Але ця версія лялькового мистецтва є маловідомою і малошанованою у Польщі. Достатньо, щоб ми згадали імена Пайви, Окамото, Шустера, Трантера, Бертрана, Буркетта, Фогеля або Соехлі; ми іноді висловлюємо своє захоплення їх виступами – і потому повертаємося до практики, яка знайома для нас. Чого очікує публіка? Чи дійсно вона хоче добре відомої історії, вкотре розказаної актором у химерному костюмі?

Висновки. Звичайно, в театрі є місце для кожного виду художнього висловлювання, як і для добре начитаного режисера, навіть режисера, який пише власні сценарії. Але в той момент, коли це стає стандартною практикою, яку використовують майже всі, ми вступаємо в абсолютно непрофесійну сферу. Більшість «режисерів, які пишуть» не є драматургами, хоча вони дуже хочуть сприйматися як такі. Більшість з них насправді дивовижно працює з акторами. Але вони не відчують природи ляльки. Ляльки просто стоять на їх дорозі. По суті, ми часто бачимо вистави, які будуть більш привабливими, якщо їх транслювати на радіо. Зрештою театр ляльок – це видовище, це візуальне мистецтво у русі, а не розповідь. У польському театрі ляльок режисер досить рідко є художником театру ляльок, і саме в цьому полягає парадокс.

Ключові слова: театр ляльок, режисер, театральна лялька, лялькар, оживлення предмету.

АННОТАЦІЯ

Вашкель Марек. Режиссёр в театре кукол.

В XX веке театр кукол прошёл длинный путь от полупрофессиональных бродячих трупп до режиссёрского театра. Сегодня главная персона в театре кукол – режиссёр. Именно он берёт на себя ответственность за тематику спектакля, чаще всего, за выбор литературного материала; за выбор партнёров и сотрудников, постановку задач актёрам, за весь процесс производства



и окончательную форму спектакля. Но польский театр продолжает оставаться в рамках режиссёрского пространства, созданного в минувшие десятилетия. Режиссёры и сегодня глубоко убеждены в том, что театр должен рассказывать историю, в основе которой лежит литературное произведение. Фактически такой подход приводит куклу к маргинальному существованию или полностью исключает её из сценического действия, лишая театр кукол статуса самостоятельного искусства, основанного на способностях мастера, на магии оживления неживого предмета. На другой оси этого процесса – художники, которые видят смысл своего театрального высказывания в том, чтобы оживить неживое. В конечном итоге, театр кукол – это зрелище, это визуальное искусство в движении, а не рассказ истории.

Ключевые слова: театр кукол, режиссер, театральная кукла, кукольник, оживление предмета.



Background. In the Polish theatre of the second half of the 20th century, and it seems that also in that of the first quarter of the 21st century, the most important person is the director. When a production is successful, his role inside the theatre may perhaps weaken a little as the actors come to the fore, but outside it, the première is routinely associated with the director's name and it is the director that is later remembered. Stage designers get remembered with difficulty; these days, even the actors find it increasingly hard to enumerate the names of those who have collectively produced the visual side of the performances. Composers are virtually unknown, that is, usually a few celebrated names are mentioned, but hardly anyone links them with any première. The actors of puppet theatre are not even worth mentioning. The names of Józef Kaczorowski or Franciszek Puget, the leading lights of Polish puppetry in the 1950s, mean nothing today; neither do dozens of others, from various decades. Nowadays there is no one who would be able to enumerate actors from Jan Wilkowski's Teatr Lalka in Warsaw, those of Zofia Jaremowa's mask Teatr Groteska, Jan Dorman theatre, Leokadia Serafinowicz's famous Teatr Marcinek. Andrzej Dziędziul is a name with no face attached; even the actors of Wiesław Hejno's Mała Scena in Wrocław or of Białostocki Teatr Lalek



[BTL] are anonymous, even though the time of their glory was no more than two decades ago and almost all those who participated in the great premières of the 1980s or 1990s are still with us. If they names still function within the milieu, it is only thanks to the faculties of puppetry; they hold honourable professorial positions there, so they have pupils. Those who did not have the luck to land teaching jobs, disappeared.

Most curious! Was it always so that puppet theatre equals the director? So, the **objectives** of this study to determine this problem.

19th-century theatre (dramatic theatre, that is, for not much is known about puppet theatre of that time) is described as the era of the actor. And rightly so. Yet even there the director was present and did matter, even though his name and surname was not mentioned on the poster until more or less the beginning of the next century. His function was to impose order on the author's text and prepare it for stage, and especially to assign roles to actors. But it was actors who dominated. In puppet theatre this division did not exist at all, because there was either an itinerant soloist, who essentially was the steersman for his own ideas, or a company directed by an owner making use of the members of his own family or hired puppeteers. Until the Second World War, to find the director's name on a poster of a puppet performance is a great rarity. Even the first post-war posters did not report who the director had been; only the author of the text and sometimes the composer of music (songs) were mentioned.

It was only in the 20th century, beginning with the period of the great reform of theatre, that the director was given unlimited competencies. It was he that could become the artist of theatre in the Craigian sense and the list of candidates to this honourable title began to grow unexpectedly fast. In puppet theatre this process took much longer, because the classical style of theatre organisation, derived from unaccompanied and private enterprises of particular creators, also endured for longer. After all, it is them that had always been the "artists of theatre", even though they were often concerned with mundane problems, having to take care of their own survival and that of their families.

The art of puppet theatre directing emerged for good only after the Second World War. Since all the post-war puppet theatre in Poland was influenced by the Soviet organisational structure, which was modelled on



the organisation of dramatic theatres, the system that governed drama was transferred on to puppetry. From then on, dramatic theatre became the reference point and its organisational structure, with the attendant prestige, professional privileges and institutional duties, took hold over the puppeteers' imaginations. Specialised theatrical sections were transferred to puppetry. They were detached, just as in dramatic theatres: the acting company, the auxiliary team, the director, the stage designer, the composer, the literary team, the stage technician section, art workshops and many other positions, depending on the show being produced, on the imagination and the needs of the director. When a few months ago I attended an international conference in Moscow, which addressed the role of a director in puppet theatre, I discovered that in Russia there are over fifty professions / positions assigned to puppeteers. Institutionalization favoured an employment system based on permanent posts of employment, and this, in turn, served to delimit the scopes of theatre-related professions. While in the early post-war period it still occasion a happened that the boundaries between particular specialties would be blurred, this resulted from the puppeteers' poverty, the shortage of everything and the inevitable need to improvise things in order to actually arrive at a première. With time, specialties were becoming increasingly clear; institutions were looking for employees to fulfil strictly defined tasks – and these were subordinate to the director's vision of the performance.

This is because in the theatre as practised in our cultural circle the director was, and still is, the chief person. It is he that takes the responsibility for the topic of the performance most often also for the selection of literary material, as well as for the selection of partners and collaborators, the assignment of tasks to actors, the course of all the stages of production and the final shape of the performance. The director! In the past, his closest partner was the stage designer, because in the classical Polish puppet theatre, whose performances are mostly were staging, the entire represented world required to be visually rendered. The actors / animators were either wholly invisible or of little importance from the point of view of the represented world. This world required being created and in this respect, the director could at most provide inspiration to the visual designer, who was the true creator of the stage space and the characters (i.e. puppets). This is



the reason why this now distant period is spoken of as the era of superb creative pairs: Jaremowa – Mikulski, Wilkowski – Kilian, Serafinowicz – Berdyszak, Wiczorkiewicz – Serafinowicz, Hejno – Mydlarska-Kowal, Rau – Jurkowski, Tomaszuk – Malesza, to mention just a few creative duos from the past. They survived until the end of the 20th century and then disappeared. For nearly two decades, there have been no such duos in Polish puppet theatres. Stage designers have retreated to the position of consultants who are useful in the creative process, and are most often the authors of actors' costumes; they do not share the responsibility of the final shape of performances.

Today, it is the director that rules supreme in a puppet theatre. This profession was slow in developing. First, our post-war founding fathers of puppetry referred to their own experiences, analysed the achievements of their colleagues, adapting them to their own conditions and passing them on to successors who, in turn, passed them on to their pupils. The relay race of generations. Of course, each of them brought in something new, some on a great scale, some on a slightly smaller one. But we are still talking about directorial space delineated a few decades ago. In Poland, this space was constructed by Władysław Jarema – an actor of itinerant dramatic theatres, Henryk Ryl – a teacher and puppet aficionado, Jan Dorman – a schoolteacher and educator, Janina Kilian-Stanisławska – an art critic, Jerzy Zitzman – a visual artist, Joanna Piekarska – a visual artist and radio presenter, Alojzy Smolka – a teacher. This list could go on and on; but neither professional puppeteers nor directors are found on it. One of the few puppeteers of the first post-war years, Julian Sójka, was obliged to stay on the sidelines. The circle surrounding Jan Sztaudynger, the pre-war guru of puppetry, very quickly found itself outside the new order. Even Teatr Baj in Warsaw – which was the legend of the Polish post-war puppet theatre, but for a long time, in the post-war era, remained under the influence of pre-war ideas of puppet theatre for children – after the war revived with great difficulty and was nationalised as almost the very last.

The new social, political and organizational order imposed a new model of operation. One of the first “trained” directors of puppet theatre was Jan Wilkowski. He completed a yearly directing course in Janina Kilian-Stanisławska's school, just as Maryla Kędra,



Aleksandra Grzyska, Jerzy Goc, who are now all but forgotten, and others. For a brief while, making use of a short-term scholarship, Wilkowski observed Bertolt Brecht. He certainly had an enormous talent, also for directing. Trained directors (by now without the inverted commas) were e.g. Krzysztof Niesiołowski, Michał Zarzecki (graduates of the Prague DAMU, 1958), Włodzimierz Fełenczak (DAMU, 1972), Tomasz Jaworski, Wojciech Kobrzyński and Konrad Szachnowski (Leningrad, 1978). Most of the Polish puppet theatre directors of the older generation were granted directing authorisation by a Ministry decision in 1960; then a system of acquiring diplomas externally came into operation. As the academic education in puppetry developed, the Białystok academy was concerned with training directors from the early 1980s onwards, and the Wrocław one joined it in the 21st century.

All of this took quite a while; but for a long time the system of acquiring directing authorisation in Poland has been precise and operational. Theatres are also operational; so whence the problem of a director in puppet theatre? And is there any problem in the first place? Perhaps from the Polish, or even Easter-European perspective the problem is nonexistent. Only, for more or less a quarter of the century it has been getting increasingly obvious that we are getting farther and farther away from the international puppetry milieu. In the past, the main obstacles were, above all, the centralised system of theatre management and the very limited contact with the wider world. In 1989, these obstacles disappeared. And yet, we are still absent from the most important events, we do not take part in the international puppeteer training, we have little to offer with respect to new theatrical practices, new technologies, new methods of constructing the actor – puppet relationship. We have equally little to show with regard to traditional genres. Much has changed since 1989, the Polish puppet drama underwent a revolution (and nowadays leaves the directors' imagination far behind) – and yet the fundamental style of constructing a show remains the same. Is it because it is perfect? Not really, although it certainly does have many advantages. After all, many interesting productions are staged, we win awards, we travel quite a lot. But for years no Polish puppeteer has entered the circle of masters. Those, we still have to invite from outside, from nearby countries and from farther away. So where does the problem lie?



In the post-war past, it was the enthusiasts that would turn to puppet theatre directing. They would choose that theatre, because it was the best suited to their vision of how a performance should be constructed; whether it was one for adults or children did not matter much. This was the case with Jarema's *Cyrk Tarabumba* (Tarabumba Circus) or *Igraszki z diabłem* (Playing with the Devil), Ryl's *Balladyna*, Dorman's *Koziółek Matolek* (Matolek the Billy Goat), *Leć głosie po rosie* (Fly, voice, over morning dew) by Gołębska / Zarzecki / Bunsch, *Wesele* (The Wedding) by Serafinowicz / Berdyszak, Snarska's *Pan Twardowski* (Mr. Twardowski), Smandzik's *Ptak* (The Bird), Wilkowski's *Spowiedź w drewnie* (A Confession in Wood), *Tryptyk władzy* (Power Triptych) by Hejno / Mydlarska-Kowal, *Samotność* (Solitude) by Lazaro / Zitzman, to mention just a few from a very great number of titles. Their pupils derived from the circles of actors / puppeteers, sometimes less sure of themselves on the stage, but certainly intelligent and gifted with a theatrical sensitivity (although, as it was to turn out, not necessarily a puppeteer's one). Many of them later acquired degrees in Polish Studies, which gave them a very thorough erudite grounding. They remembered mostly screen-stage performances and had very great ambitions as to the repertoire. Being totally isolated from both traditional puppetry and the innovations with the puppet as the central stage character, which only rarely reached Poland, they focused virtually all of their artistic investigations on literature. In practice, Polish directors are still convinced today that theatre is intended to tell stories; and that those always have a literary form in the shape of finished plays in literary genres either existing or waiting to be adapted, providing an incredibly broad range of problems, topics, conflicts, which correspond to reality – all in all, with a nearly ready theatrical material.

To point is, this is only one of the ways of practicing puppetry. A valuable and very interesting one, to be sure, but – as practice has regularly shown – decidedly not one that exhausts the potential of a puppet as actor. In fact, it has turned out that this approach sentences the puppet to a marginal existence or, as it quite often happens, eliminates it altogether. We have found an attractive term “theatre of form”, which is a hold-all to a certain extent and which permits us to do almost anything without consequences. Yet the consequence is there; it is the absence of our directors



on the international arena and, as a result, also the meagre presence of our performances in broader circles, which today is a commonplace problem. Of course, the large institutional system in Poland (and in our part of Europe) makes it possible for such a peculiar post-puppet puppetry to function in peace. But... this is not a very broad circle. It is to be hoped that in time, our onwards, “puppeteers” manage to join the international current in children’s theatre, where requirements as to the genre are less rigorously binding.

Thus, the Polish director, when invited to collaborate, will either propose to stage an existing literary work, or will accept the proposal, which the given theatre puts forward to him. Then begins a tedious routine of laborious literary analyses, the so-called table rehearsals; we multiply analyses, set down tasks, delineate characters, conflicts, tensions... And then, when finally we get onto the stage, when – just a little before the première – the actors are given relevant puppets, it turns out that this texts sound better without puppets; that all the laboriously constructed table-rehearsal or situational interpretations are simply more attractive as actors’ actions. We could make a long list of shows, which had been conceived as puppet productions and which finally got rid of puppets or, at best, puppets were no more than signs in them. These are certainly not puppet shows; not even ones belonging to the circle of post-puppet puppetry. Who remains on the stage are actors, better or worse ones, sometimes actors whose only advantage over the audience who watches them is the courage to be on the stage. If the text turns out to be engrossing, the theatre will count the attendance a success. This process eliminates puppetry as an independently existing art based primarily on the abilities of the craftsmen; on the miracle of animating a lifeless object, a puppet, whose magical life has so much to offer the spectators. But it is above all the directors who must be aware of this fact.

On the contrary axis of this process, so to speak, stand the artists who have nothing to do with institutions (a rarity in our country) and who see the meaning of their theatrical expression in bring lifeless matter to life. This seems to be the essence of contemporary puppetry. In its centre a puppeteer / creator stands, who is more a performer than a director. He reaches for visual form in order to formulate through it the essence of what he



wants to say. It does happen that he ends his investigations with a collection of etudes. It also happens that he develops his artistic statement much broadly. Then he brings in a director, a stage designer, a composer – because a theatrical work is always an act of collective creation. It is difficult to be self-sufficient in the contemporary world, which offers such a choice of materials, technologies, specialised abilities. But it is the puppeteer / creator's vision that characterises the microcosm, which is being developed. The invited director plays the role of an expert, a sensitive observer, a specialist conversant with the art of theatre, which can point out where lies some dangerous ground and direct both the intellectual content and the theatrical composition of the statement. He is usually anonymous and, in many cases, we are surprised that some puppeteer / creator had actually availed himself of the services of a director. But this version of puppetry art is both little known and little respected in Poland. It is enough for us to recall the names of Paiva, Okamoto, Schuster, Tranter, Bertran, Burkett, Vogel or Soehnle; we sometimes express our admiration for their performances – and then we return to practices that are familiar to us. What does the audience expect? Does it really want a well-known tale once again told by an actor in a bizarre costume?

Conclusions. Of course, in theatre there is space for every kind of artistic statement, also that of a well-read director; even that of a director who writes his own scripts. Yet at the point when this becomes a standard practice used by nearly everybody, we enter a totally unprofessional area. Most of the “writing directors” are not dramatists, although they very much want to be perceived as those. Most of them actually work marvellously well with actors. But – they have no feeling for puppets whatsoever. Puppets simply stand in their way. In effect, we often see productions, which would be far more attractive if broadcast on the radio. This – when puppet theatre is, after all, a show; it is visual art in motion, not storytelling. In Polish puppet theatre, the director is rarely a puppet theatre artist, and this is where the paradox lies.

Стаття надійшла до редакції 5.10.2018 р.



УДК 792.071.028 : 792.97 : 37

ORCID 0000-0002-8304-0846

DOI 10.34064/khnum1-5111

Фесенко С. Я.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Особливості виховання актора-лялькаря

АНОТАЦІЯ

Фесенко С. Я. Особливості виховання актора-лялькаря.

У статті розкривається методика вдосконалення професійних вмінь актора театру ляльок, націлена на органічне поєднання техніки ляльководіння з внутрішньою психотехнікою актора. Особливість створення сценічного образу в театрі ляльок полягає в тому, що функції актора-лялькаря у проживанні ролі «по внутрішній лінії» збігаються з функціями драматичного актора, однак процес втілення сценічного персонажу в ляльковій виставі будується за іншими законами, а саме – законами створення «зовнішнього життя ролі» через ляльку – головний інструмент лялькаря.

Спираючись на методику викладання фахових дисциплін у вищих школах лялькарів Києва та Санкт-Петербурга, автор розвиває та доповнює методику викладання майстерності актора театру ляльок, концентруючи увагу на техніці ляльководіння та процесі поступового «оживлення» ляльки в ході акторського тренінгу. Опанування професійних навичок та вмінь здійснюється на основі тренувальних вправ та етюдів з ляльками різних систем, що поступово наповнюються елементами акторської майстерності, продовжується та удосконалюється на сцені учбового театру та завершуються створенням сценічного образу з лялькою у дипломній виставі.

Ключові слова: актор-лялькар, лялька, ляльководіння, лялькова вистава, методика викладання акторської майстерності, професійні вміння, вправа.



АННОТАЦІЯ

Фесенко С. Я. Особенности воспитания актёра-кукольника.

В статье раскрывается методика совершенствования профессиональных умений актёра театра кукол, направленная на органичное соединение техники кукловодства с внутренней психотехникой актёра. Особенность создания сценического образа в театре кукол состоит в том, что функции актёра-кукольника в проживании роли «по внутренней линии» совпадают с функциями драматического актёра, однако процесс воплощения сценического персонажа в кукольном спектакле строится по другим законам, а именно – законам создания «внешней жизни роли» через куклу – главный инструмент кукольника.

Опираясь на методику преподавания профессиональных дисциплин в высших школах кукольников Киева и Санкт-Петербурга, автор развивает и дополняет методику преподавания мастерства актёра театра кукол, концентрируя внимание на технике кукловодства и процессе постепенного «оживления» куклы в ходе актёрского тренинга. Овладение профессиональными навыками и умениями осуществляется на основе работы с куклами различных систем в тренировочных упражнениях и этюдах, которые постепенно наполняются элементами актёрского мастерства; продолжается и совершенствуется на сцене учебного театра и завершается созданием сценического образа с куклой в дипломном спектакле.

Ключевые слова: актёр-кукольник, кукла, кукловодство, кукольный спектакль, методика преподавания актёрского мастерства, профессиональные умения актёра, упражнение.

ABSTRACT

Fesenko S. Ya. Features of the education of the actor-puppeteer.

Background, objectives of the research. The article reveals the method of improving the professional skills of the actor of the puppet theater, aimed at the organic connection of the puppet technique with the actor's internal psycho-techniques. The peculiarity of creating a stage image in the puppet theater is that the functions of the puppeteer actor in the creating of a role "on the inside line" coincide with the functions of the drama theatre actor. However, the process of making the stage character in the puppet show is built according to other laws: "vitalizing" through the puppet – the main instrument of the puppeteer. Based



on the methods of teaching professional subjects in high schools of puppeteers of Kiev and St.-Petersburg, the author develops and complements the teaching methods of the puppet theater actor's skills, concentrating on the puppet-master's technique and the process of gradually "reviving" a puppet by virtue of an actor training.

Results of the study. Mastering professional skills and abilities takes place based on of working with puppets of various systems in training exercises and sketches, which gradually fills with elements of acting; continues and improves on the stage of the educational theater and ends with the creation of a stage image with a puppet in a diploma performance.

The training provides such an external technique, with which the actor-puppeteer correctly performs all kinds of puppet's moves. For this purpose, it is necessary to learn the possibilities of the puppet in the process of physical incarnation of a role, it is necessary to understand the laws of its convincing plastic living. This can be achieved through training, resulting in skills that will become semi-automatic. The wonder of the puppetry lies in the fact that the viewer, even in the "open manner", does not notice the puppeteer and directs all his attention to the puppet, watching her "process of living". However, the skills and abilities themselves will not become expressive means until they are will be connected with the internal psychology of the actor.

The purpose of educating the puppet theater actor is to teach him the organic, natural playing with a puppet. The training involves visual control over the puppet, coordination of the self-own body with the puppet's body and gradual introduction to the training process the elements of actor psychophysics. Because an actor creates an inner image, and the puppet becomes an external plastic expression, a manifestation of this image.

The puppet mastering consists in the fact, that the puppet in the hands of the puppeteer reproduces meaningfully and consistently a series of sculptural finished poses, characteristic for a particular role. The construction of sculptural mise-en-scenes and plastic dialogues requires the possession of skills of "microscopic" hand plastics. "Micro-plastics" convinces viewers in presence of an internal monologue and permanent "life" a puppet on a stage. Alternation of movement and expressive postures is the component of the stage action of a puppet.

Gradually, through regular training, students in practice study the technical possibilities of the "body" of the puppet – its torso, head, hands, "legs", begin-



ning to use them freely in stage action. It is advisable to start the development of puppeteer' technique from the cane puppet, because its construction is closer to the "human". The observation of the plasticity of the human body takes place in rhythmic lessons.

Imaginative thinking of a student and his fantasy help to acquire the ability to analyze, control, choose moves of a puppet, and mutually co-ordinate them in space.

Teaching the profession of puppet actor begins with the lessons aimed at the development of plastics of hands and fingers, their professional position. Work of hands is the first and necessary link in the creativity of the actors of the puppet theater. The degree of their training depends on accuracy of working with a puppet. Therefore, it is so important, before giving the student a puppet, to draw his attention to the constant training of dexterity, ductility and expressiveness of hands. In exactly owning gymnastics of the puppet actor's hands, performing different imaginative and musical-plastic exercises and etudes, a student acquires the vocational specificities and develops his own internal abilities. Such a technique is necessary for the gradual transition from the technique of movement to the ability to use independently this technique for the embodiment of creative ideas in etudes.

Creation of etudes is a continuation of training exercises and based on the inventing of the proposed circumstances requiring certain effective actions in these conditions. Motivation for action arises from familiar, understandable, vital for the student of the proposed circumstances. The student gradually, from the rehearsal to the rehearsal, clarifies the plot of the sketch, enriches and clears the proposed circumstances, based on which the storyline unfolds, that forces him to select and fix the behavior of the actors.

Etudes develop a student's fantasy; they promote the assimilation of the laws of stage action. In etudes, students make their first steps in scenic communication with a partner – a puppet. In etudes, the student first encounters the need to create a scenic character and his behavior logic in the proposed circumstances. All stages of creating a stage etude a student takes on individual classes with a teacher.

Conclusions. The process of forming the future actor-puppeteer has a complex character including as well as the mastering the techniques of driving puppets of different systems, from traditional to modern, and the actor's mastership – the art of stage – reincarnation. This process continues on the stage of the training theater, where the student receives his first scenic practice – in the main and oc-



casional roles, in mass scenes, in partner interaction. The image created in the diploma performance must carry all the signs of the actor-puppeteer profession: temperament, humor, actor mastership and the perfect possession of puppet technique, in any system of theatrical dolls.

The Higher Theater Schools of Ukraine basing on the traditions and the latest achievements of stage art, forms the actors-puppeteers who professionally own all of major puppet systems and have the necessary skills to create a scenic image with a puppet. Such an actor will be able to enter in a creative team of a professional theater and continue searching for new expressive possibilities of a puppet at the theatrical stage.

Key words: actor-puppeteer, puppet-master's technique, puppetry, puppet, actor's skill, actor's training methods, theatre.



Постановка проблеми. Аналіз публікацій за темою. Предмет і завдання дослідження. У вищій театральній школі студент здійснює перші кроки з опанування такої складної та рідкісної професії, як актор театру ляльок. Студенти, які вирішили пов'язати своє професійне життя з мистецтвом театру ляльок, повинні мати високий рівень загальної культури, вивчити й опанувати на практиці закони творчого процесу, засвоїти необхідні технічні навички та вміння. Розвиток творчого обдарування студента починається в театральному навчальному закладі на основі програм, що увібрали в себе кращі традиції та досвід театральних викладачів. Школа лялькаря може успішно виконувати свою задачу, якщо розвиткові театральної освіти сприятиме розвиток театральної педагогічної думки в галузях теорії мистецтва театру ляльок, удосконалення артистичної техніки лялькаря та методики навчання його акторській майстерності.

У різні роки у збірниках наукових праць викладачів Санкт-Петербурзької академії театрального мистецтва, де було започатковано професійну освіту лялькарів, публікувалися окремі роботи, у яких розглядаються методики викладання майстерності актора-лялькаря та способи керування тією чи іншою системою театральних ляльок. Серед них – статті засл. діяча мистецтв Росії, проф. М. М. Ко-



рольова [8], засл. діяча мистецтв Росії та Естонії, проф. Л. А. Головка [4], засл. працівника культури Росії, проф. Н. П. Наумова [14], ст. викладача В. М. Михайлової [13], доц. Т. П. Андріанової [1], засл. діяча мистецтв Росії, доц. С. К. Жукова [6], засл. артиста Росії, доц. І. К. Ласкарі [11], проф. І. А. Зайкіна [7], доцентів А. Я. Ставіського [16] та Т. Р. Ставіської [16], засл. артиста Росії, ст. викладача Н. М. Тарновської [18] та канд. мистецтвознавства, проф. Н. А. Лапишевої [12], дисертація канд. мистецтвознавства, зав. кафедри Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва О. Є. Бучми, присвячена новітнім акторським технологіям сучасного лялькового театру [3] та її ж наукове дослідження з проблем опанування сучасною планшетною лялькою [2]. Як унаочнює аналіз наявних джерел, пошук методики техніки ляльководіння та створення сценічного образу у сучасному театрі ляльок має несистематичний характер. А в наукових дослідженнях та навчально-методичній літературі істотно бракує джерел з проблем ляльководіння.

Творчий процес у театрі ляльок ґрунтується на базі професійної техніки, при відсутності якої стає неможливим створення художнього образу. Виховати у студента вміння успішно поєднувати творче начало з професійною технікою і є головною педагогічною задачею вищої театральної школи. **Мета** даної статті – розкрити методику удосконалення органічного поєднання техніки ляльководіння з внутрішньою психотехнікою актора.

Викладення основного матеріалу дослідження. «Театр ляльок – це такий вид театрального мистецтва, в якому актор створює сценічний образ не безпосередньо своїми природними засобами, а за допомогою штучно створеного матеріального інструменту. Засіб створення художнього образу – актор грає лялькою – лежить в основі і є постійним, стійким» [1: 28].

Навчальний тренінг дає таку зовнішню техніку, за допомогою якої актор-лялькар правильно виконує усілякі рухи ляльки. Зовнішня техніка за наявності творчої обдарованості дає змогу досягти високого сценічного результату. Але для цього потрібно пізнати можливості ляльки у процесі фізичного втілення сценічного образу, необхідно зрозуміти закони його переконливого пластичного проживання.



Цього можна досягти завдяки тренуванням, внаслідок яких навички лялькаря стануть напівавтоматичними. Чудо мистецтва ляльководіння полягає в тому, що глядач, навіть у відкритому прийомі, не помічає ляльководу і всю свою увагу спрямовує на ляльку, стежить за процесом її оживлення.

Але самі навички та вміння не стануть виразними засобами, доки не з'єднаються з внутрішньою психотехнікою актора. Мета викладання майстерності актора театру ляльок – навчити такому органічному поєднанню актора з лялькою. Навчання передбачає зоровий контроль за роботою ляльки, координацію рухів тіл актора і ляльки та органічне введення в тренувальний процес елементів акторської психофізики. Актор створює внутрішній образ, а лялька стає зовнішнім пластичним вираженням, виявом цього образу.

Мистецтво ляльководіння складається з того, що лялька в руках ляльководу осмислено та послідовно відтворює низку скульптурних закінчених постав, характерних для конкретної дійової особи. Побудова скульптурних мізансцен та пластичних діалогів потребує також володіння навичками «мікроскопічної» пластики. «Мікропластика» переконує глядача в наявності внутрішнього монологу персонажа та постійному «проживанню» актором ляльки на сцені. Складовою сценічної дії ляльки є чергування руху та її виразної постави. Поступово, шляхом регулярних тренувань, студенти на практиці вивчають можливість «тіла» ляльки – її торсу, голови, рук, «ніг», починають вільно користуватися ними у сценічній дії.

Пластичність ляльки є наслідком освоєння зовнішньої техніки ляльководіння та органічного її поєднання з образним мисленням студента, проявами його уяви та фантазії. Вміння аналізувати, контролювати, вибирати рухи, їх взаємно узгоджувати у просторі підтверджують здібності студента-лялькаря.

Навчання професії актора-лялькаря розпочинається із занять, спрямованих на розвиток пластики рук і пальців, їх професійної постановки. У школі лялькаря у вправах і етюдах (які створюють і самі студенти) закладається необхідний професійний фундамент – образне мислення, активність творчої фантазії та уяви, початкове поняття про сценічний образ; перевіряється здібність студента розвиватися в спе-



цифічному для театру ляльок напрямку – вмінні втілювати сценічну дію через рух рук. Отже, виховання професійного актора-лялькаря є творчим та комплексним.

Робота рук – перша й необхідна ланка у творчості актора театру ляльок. Від ступеня їх тренованості залежить точність у роботі з лялькою. Тому так важливо й необхідно, перш ніж дати до рук студента ляльку, звернути його увагу на постійне тренування спритності, пластичності й виразності рук. Виконуючи гімнастику рук, образні та музично-пластичні вправи та етюди, студент таким чином засвоює специфіку майстерності актора театру ляльок та розвиває свої внутрішні дані. Така методика необхідна для поступового переходу до вміння самостійно користуватися цією технікою для втілення творчих задумів.

Створення етюдів є продовженням тренувальних вправ – на основі простих фізичних дій, вигадування запропонованих обставин, що вимагають певних дійових вчинків. Мотивації до дії виникають від пропонування знайомих, зрозумілих студентові, життєвих для нього обставин. Розвиток у актора-початківця здібностей до активної дії на сцені відбувається на основі виховання внутрішньої техніки, прагнення до створення спонукальних мотивів до дії в умовних обставинах. Студент поступово, від репетиції до репетиції, уточнює сюжет етюду, збагачує запропоновані обставини, на основі яких виникає сюжетна канва, позначається лінія наскрізної дії, що примушує його й далі уточнювати уявні обставини, вибирати та фіксувати поведінку дійових осіб.

Отже, в етюдах студент вперше зустрічається з необхідністю створення сценічного характеру та логіки його поведінки в запропонованих обставинах. Етюди розвивають фантазію студента, сприяють засвоєнню законів сценічної дії. В етюдах учні роблять перші кроки в сценічному спілкуванні з партнером – лялькою. Усі етапи створення сценічного етюду студент опановує на індивідуальних заняттях з викладачем.

Технічне освоєння верхової ляльки доцільно розпочинати з тростинної ляльки, адже її конструкція наближена до «людської». Спостереження за пластикою людського тіла відбувається на заняттях з рит-



міки, сценічного руху, танцю, жонглювання та пантоміми, де студенти вивчають її закони та практично оволодівають навичками правильної постановки корпусу, втримання рівноваги тіла та використання його пластичних можливостей. Паралельно на заняттях з майстерності актора студентам доцільно уважно розглядати й аналізувати репродукції робіт видатних художників і скульпторів, що виразно зображають через пластику тіла не тільки дію, а й емоційно-психологічний стан персонажів. Такі заняття збагачують обізнаність студента в області пластичної та психологічної виразності людського тіла. Всебічно вивчивши пластичну виразність людського тіла, студент поступово, через вправи, переносить її на дії ляльки.

Отже, студент, використовуючи власні напрацювання в практиці засвоєння пластичних навичок та візуальні спостереження, навчається розкривати закладені в ляльці можливості, що будуть виявлятися в її пластичній дії.

У програмі вищої театральної школи відведено чимало часу на оволодіння лялькою рукавичної системи, яка ще й досі, незважаючи на свій «поважний вік», широко використовується в театрах ляльок України та посідає одне з провідних місць серед багатьох лялькових систем. Вправи допомагають студентові оволодіти навичками роботи з цією лялькою, яка має своєрідну, притаманну лише їй пластику.

Рукавична лялька, на перший погляд, здається набагато простішою за тростинну – але ж тростинна лялька своєю конструкцією імітує будову людини. Рукавична ж лялька значно умовніша за будовою, що, відповідно, вимагає і від актора більшої умовності в створенні пластичного життя ляльки. Ступінь умовності впливає на характер руху ляльки. Отже, рукавичну ляльку рекомендується освоювати, маючи навички роботи з лялькою тростинною, яка сприяє накопиченню досвіду тонкої деталізованої пластики, що дозволить узагальнювати жест та пластику рукавичної ляльки. Адже рукавична лялька вимагає узагальнюючого, ретельно дібраного своєрідного жесту. Вона найприродніше пов'язана з рукою актора.

До роботи над переддипломними та дипломними виставами студенти беруться достатньо підготовленими: щоб почати працювати над втіленням ролі у ляльковій виставі, вони оволоділи артистичною



технікою у живому плані, освоїли техніку ляльководіння ляльок різних систем, мають досвід створення та виконання етюдів, а також окремих уривків з вистав. Пропонується зупинити вибір на такому драматургічному матеріалі, який дає можливість реалізувати всі напрацьовані елементи створення образу в театрі ляльок. Так, актор сучасного лялькового театру мусить, переконливо «проживаючи» образ, передавати всю багатогранність людських почуттів. В свою чергу, багатогранність образу також залежить від ступеня володіння лялькою тієї чи іншої системи, органічного поєднання техніки ляльководіння з артистичною індивідуальністю лялькаря. Саме такого драматургічного матеріалу, що пропонує студентіві різноманітні можливості для вияву набутих їм технічних навичок, і, водночас – для розкриття емоційно-психологічного світу персонажів, й вимагає дипломна вистава, яка завершує освіту в театральному виші.

Взагалі, бажано та й корисно спиняти вибір на п'єсах глибокого тематичного та ідейного змісту, які дозволять студентіві зрости професійно та збагатитися як особистість. Навіть якщо п'єса достатньо відома, необхідно зуміти створити особисте уявлення про неї та знайти актуальні аспекти думок і проблем, закладених у змісті твору. Обов'язковим є включення до репертуару учбового театру кращих творів дитячої літератури. Бажано, щоб за час навчання студенти спробували свої сили як в дитячому, так і в дорослому репертуарі.

Також необхідно під час вибору драматургічної основи спектаклю орієнтуватися на творчі можливості курсу та перспективу його професійного розвитку. Слід брати до уваги практичну діяльність сучасних театрів ляльок, що мають потребу в професійних лялькарях. Участь у фестивалях та майстер класах, як в Україні, так і за кордоном сприяє візуальному та практичному досвіду студентів.

Робота над створенням сценічного образу з лялькою починається, перш за все, з послідовного аналізу певних сценічних задач, які постають у ході розвитку дії п'єси. Поглиблене знайомство з автором і текстом п'єси, визначення її головної ідеї та ключових подій її фабули сприяють розумінню запропонованих обставин та їх наслідків в долі кожного з персонажів. Студент опиняється перед складною задачею – зрозуміти внутрішню сутність дійової особи, що прихована



за її прямою мовою, оскільки головним у створенні сценічного образу є внутрішня характерність. Саме вона визначає думки, дії та вчинки персонажу. Від неї залежать всі внутрішні та зовнішні прояви його індивідуальності. Проживання образу на сцені протікає у розвитку, динамічно та емоційно, беручи до уваги минуле персонажу, що сприяло формуванню його світогляду та характеру. Спираючись на зміст п'єси, студент має створити сценічний характер дійової особи, що складається з його життєвої позиції, цілі, думок, дій та вчинків, що розгортаються в умовах тлумачення п'єси режисером. Характер персонажу проявляється в його вчинках. Фізична дія та вчинки персонажу – основа на шляху до проникнення у його внутрішній світ. У свою чергу, характери у п'єсі проявляються та розвиваються в конфліктах, зіткненнях та випробуваннях.

У роботі над створенням сценічного образу з лялькою студент повинен йти не тільки від суті ролі, але обов'язково – від *зовнішнього вигляду* ляльки. Адже лялька є результатом творчого пошуку режисера та художника вистави, зовнішнім втіленням внутрішнього змісту ролі.

Необхідно уважно придивлятися до загального виразу обличчя ляльки, до її очей, рота. Саме вони говорять про основне емоційне наповнення персонажу. Вдивляючись в обличчя ляльки, студент намагається зрозуміти, про що говорять її очі, як вимовляються слова саме цим ротиком, навчитися пристосовувати роботу язика, губ, щелепи, що відповідає будові обличчя кожної нової ляльки.

Мова персонажа-ляльки у виставі має цілий ряд особливостей. Лялька – образ узагальнений та умовний, отже, і мова ляльки вимагає уваги до її особливої виразності та до узгодження фізичної поведінки ляльки з текстом ролі. Різноманітні пластичні засоби доповнюють слова, договориють недоказане.

Коли студент отримує ляльку, над створенням зовнішнього вигляду якої уже попрацював художник, насамперед, потрібно уважно вивчити її анатомічні та пластичні можливості: чи зможе лялька пересуватися, ходити і як саме, чи може вона крутити головою, зігнути, сісти, нахилитися у різні боки і тому подібне. Тобто необхідно ретельно вивчити всі виразні динамічно-пластичні можливості, що

були закладені у цю ляльку художником та механізатором. Механіка управління лялькою визначає систему виразних засобів та художніх прийомів сценічного втілення персонажа.

Тільки тоді, коли студент ознайомиться з можливостями ляльки, оволодіє ними в дії, можна обмірковувати та розробляти внутрішню лінію ролі, маючи на увазі, за допомогою яких фізичних дій та пристосувань, як пластичних, так і мовних, її виявить лялька. Думки, почуття та емоційні мотиви персонажу зароджуються згідно із запропонованими у п'єсі обставинами та втілюються через пластику й слово на базі засвоєних тренувальних вправ. Ходу, жест, повороти голови, погляд ляльки – все необхідно продумати, спробувати в дії та ретельно відібрати, а вже потім – відтворити в пластичності ляльки. Всі особливості рухів ляльки мають бути обумовленні характером та темпераментом персонажу.

Лялька, яка наділена зовнішніми характерними рисами відповідно до її внутрішнього характеру, втілює в собі уявлення драматурга, режисера, художника. Але думки, дію, вчинки персонажу втілює актор, саме він робить його сценічним, надихає його життям.

Визначення наскрізної дії та надзадачі персонажу допоможуть окреслити шляхи пошуку у створенні сценічного образу. За визначенням К. С. Станіславського, надзадача – це бажання, наскрізна дія – це прагнення, і здійснення його – дія [17: 332]. Тобто, необхідне знаходження послідовної та безперервної дійової логіки персонажу та його фізичного самопочуття.

Спіраючись на режисерську інтерпретацією вистави, керуючись сюжетними обставинами, метою, надзадачею, характером персонажу п'єси та виразними можливостями ляльки тієї чи іншої системи, студент продовжує роботу над створенням сценічного образу. Етюди з лялькою на тему нафантазованого позасценічного життя персонажу, етюди в запропонованих обставинах п'єси, в яких студент мусить виявити своє розуміння того, що відбувається, допоможуть відчувати емоційний стан діючої особи та, вже володіючи технікою управління лялькою і переконливо проживаючи роль через ляльку, перенести його в сценічні умови. Різноманітні творчі задачі навчать актора діяти логічно та послідовно, увесь час маючи на увазі наскрізну дію та над-



задачу персонажу в контексті всієї п'єси, давати оцінку обставинам, взаємодіяти з партнером – лялькою.

Пластика тіла ляльки, що містить в собі її ходу, жести, манери та багато інших подробиць пластичного проживання, має неабияку виразну силу. Наповнюючи запропоновані автором обставини різноманітними пластичними знахідками, актор сприяє глибокому та повному розкриттю внутрішнього світу персонажу.

Від репетиції до репетиції студент отримує все більше інформації з життя персонажу. В свою чергу, логіка поведінки персонажу в обставинах п'єси підказує мізансцени. Студенти привчаються підкорятися вимогам мізансцен, ансамблю, спільного розкриття літературних та сценічних якостей п'єси. «У спектаклі, як і в добре організованому суспільстві, кожний жертвує своїми правами на благо загалу, в інтересах цілого» [5: 31], – таке тлумачення процесу створення вистави дав Дені Дідро. Кінцева мета актора театру ляльок – відтворення «життя людського духу» в сценічних діях ляльки. Дивлячись на ляльку, глядач не повинен сумніватися, що вона діє та живе, що її дії цілеспрямовані та наповнені живими емоціями.

Висновки. Особливість створення сценічного образу в театрі ляльок полягає в тому, що функції актора в роботі над образом для проживання ролі «по внутрішній лінії» збігаються з функціями драматичного актора, а процес втілення сценічного образу в ляльковій виставі будується по іншим законам, а саме – у створенні «зовнішнього життя ролі» через ляльку – головний інструмент лялькаря, за допомогою якого він створює художній образ. В цьому і проявляється специфіка театру ляльок. Художник відтворює зовнішній вигляд персонажу. Лялькаря може думати, рухатися і діяти на сцені тільки в межах пластичних можливостей ляльки, адже в кожній театральній ляльці закладені певні ресурси для її подальших рухів та мови.

Процес формування майбутнього актора-лялькаря має комплексний характер, включаючи як опанування техніки водіння ляльок різних систем, від традиційних до сучасних, так і власне акторської майстерності – мистецтва сценічного перевтілення.

Він продовжується на сцені учбового театру, саме на ній студент одержує першу сценічну практику – в головних та епізодичних ролях,



в масових сценах, в партнерській допомозі. Створений в дипломній виставі образ повинен нести всі ознаки професії актора-лялькаря – темперамент, гумор, акторське мистецтво та досконале володіння технікою ляльководіння, у будь-якій системі театральних ляльок.

Вища театральна школа України, ґрунтуючись на традиціях та новітніх досягненнях сценічного мистецтва, готує акторів-лялькарів, які професійно володіють усіма основними системами ляльок та мають необхідні навички створення сценічного образу з лялькою. Такий актор зуміє гідно увійти в творчий колектив професійного театру та продовжити на сцені пошуки нових виразних можливостей ляльки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрианова Т. П. Тренинг актёра в театре кукол : учеб. пособ. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2015. 132 с.
2. Бучма О. Є. Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 215–222.
3. Бучма О. Є. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 191 с.
4. Головка Л. А. Характер и образ: их место в учебном процессе подготовки актёра. *В профессиональной школе кукольника* : сб. науч. тр. Ленинград, 1977. С. 44–58.
5. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966. 146 с.
6. Жуков С. К. Гимнастика рук актёра-кукольника. *В профессиональной школе кукольника* : сб. науч. тр. Ленинград, 1977. С. 41–55.
7. Зайкин И. А. Ключ к решению одного спектакля. *В профессиональной школе кукольника* : сб. науч. тр. Ленинград, 1977. С. 24–29.
8. Королёв М. М. Искусство театра кукол. Ленинград : Искусство, 1973. 112 с.
9. Королёв М. М. Режиссёр, педагог, теоретик театра кукол. С.-Петербург : РГИСИ, 2016. 464 с.
10. Кристи Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского. М. : Искусство, 1968. 483 с.



11. Ласкари И. К. Художественная выразительность как целевая установка развития пластики рук. *Пластика рук – основа актёрского искусства кукольника* : коллект. моногр. С.-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. С. 71–88.

12. Латышева Н. А. Руки – куклы (говорят руки). *Пластика рук – основа актёрского искусства кукольника* : коллект. моногр. С.-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. С. 84–204.

13. Михайлова В. Н. Влияние художника на творчество актёра. *В профессиональной школе кукольника* : сб. науч. тр. Ленинград, 1977. С. 30–40.

14. Наумов Н. П. Современный театр кукол и проблемы образования. *В профессиональной школе кукольника* : сб. науч. тр. Ленинград : 1977. С. 59–66.

15. Симонович-Ефимова Н. Я. Куклы на простях. М. : Искусство, 1940. 52 с.

16. Ставиский А. Я., Ставиская Т. Р. Выразительные руки – необходимое условие для работы с куклой. *Пластика рук – основа актёрского искусства кукольника* : коллект. моногр. С.-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. С. 89–116.

17. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. *Собр. соч. в 8 тт.* Т. 2. М. : Искусство, 1954. С. 5–404.

18. Тарновская Н. М. Рассказываем руками. *Пластика рук – основа актёрского искусства кукольника* : коллект. моногр. С.-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. С. 177–183.

REFERENCES

1. Andrianova, T. P. (2015). *Trening aktera v teatre kukol [Actor's training in the puppet theater]* : tutorial (2nd ed., rev.). St.-Petersburg : SPbGATY [St.-Petersburg State Academy of Theatrical Art], 132 [in Russian].

2. Buchma, O. Ye. (2014). Suchasna planshetna lialka yak transformatsiia starovynnoi lialky bunraku: do problemy profesiino-tvorchoho opanuvannia [Modern puppetry as transformation of the old puppet Bunraku: to the problem of professional and creative mastering]. *Mystets-tvoznavchi zapysky – Art studies notes*, 25, 215–222 [in Ukrainian].



3. Buchma, O. Ye. (2015). *Novitni aktorski tekhnolohii suchasnoho teatru lialok yak chynnyk transformatsiinykh protsesiv khudozhnoi kultury [The latest acting techniques of the modern puppet theater as a factor of transformational processes of artistic culture]* (Candidate's diss.). Kyiv, 191 [in Ukrainian].
4. Golovko, L. A. (1977). Kharakter i obraz: ikh mesto v uchebno-m protsesse podgotovki aktera [Character and image: their place in the educational process of upbringing an actor]. *V professionalnoy shkole kukolnika – In the professional school of puppeteer: collection of scientific papers.* Leningrad, 44–58 [in Russian].
5. Diderot, D. (1966). *Paradoks pro aktora [The paradox of an actor]*. Kyiv : Mystetstvo, 146 [in Ukrainian].
6. Gukov, S. K. (1979). Gimnastika ruk aktera-kukolnika [Gymnastics of hands of an actor-puppeteer]. *V professionalnoy shkole kukolnika – In the professional school of puppeteer: collection of scientific papers.* Leningrad, 41–55 [in Russian].
7. Zaykin I. A. (1985). Klyuch k resheniyu odnogo spektaklya [The key to solving one of the play]. *V professionalnoy shkole kukolnika – In the professional school of puppeteer: collection of scientific papers.* Leningrad, 24–29 [in Russian].
8. Korolev M. M. (1973). *Iskusstvo teatra kukol [Puppetry Art]*. Leningrad : Iskusstvo, 112 [in Russian].
9. Korolev, M. M. (2016). *Rezhysser, pedagog, teoretik teatra kukol [Stage director, teacher, theorist of the puppet theater]*. St.-Petersburg : RGISI [Russian State Institute of Scenic Art], 464 [in Russian].
10. Kristi, G. V. (1968). *Vospitaniye aktera shkoly Stanislavskogo [Educating the actor of Stanislavsky's school]*. Moscow : Iskusstvo, 483 [in Russian].
11. Laskari, I. K. (2012). Khudozhestvennaya vyrazitelnost kak tselevaya ustanovka razvitiya plastiki ruk [Artistic expressiveness as a target for the development of hand calisthenics]. *Plastika ruk – osnova akterskogo iskusstva kukolnika – The plastic of the hands is the basis of the puppeteer's acting.* St.-Petersburg : SPbGATI [St.-Petersburg State Academy of Theatrical Art], 71–88 [in Russian].



12. Latysheva, N. A. (2012). Ruki – kukly (govoryat ruki) [Hands – puppets (saying hands)]. *Plastika ruk – osnova akterskogo iskusstva kukolnika – The plastic of the hands is the basis of the puppeteer's acting*. St.-Petersburg : SPbGATI [St.-Petersburg State Academy of Theatrical Art], 184–204 [in Russian].

13. Mihaylova, V. N. (1979). Vliyanie hudozhnika na tvorchestvo aktera [Influence of a painter on the work of an actor]. *V professionalnoy shkole kukolnika – In the professional school of puppeteer: collection of scientific papers*. Leningrad, 30–40 [in Russian].

14. Naumov, N. P. (1987). Sovremenniy teatr kukol i problemy obrazovaniya [Modern puppet theater and educational problems]. *V professionalnoy shkole kukolnika – In the professional school of puppeteer: collection of scientific papers*. Leningrad, 59–66 [in Russian].

15. Simonovich-Efimova, N. Ya. (1940). Kukly na trostyah [Cane Puppets]. Moscow : Iskusstvo [in Russian].

16. Stavisskiy, A. Y., Stavisskaya, T. R. (2012). Vyrzitelnyye ruki – neobhodimoe usloviye dlya raboty s kukloy [Expressive hands – a prerequisite for working with a puppet]. *Plastika ruk – osnova akterskogo iskusstva kukolnika – The plastic of the hands is the basis of the puppeteer's acting*. St.-Petersburg : SPbGATI [St.-Petersburg State Academy of Theatrical Art], 89–116 [in Russian].

17. Stanislavskiy, K. S. (1954). Rabota aktera nad soboy [Actor's work on himself]. *Collected Works in 8 vols*. Vol. 2. Moscow : Iskusstvo, 424 [in Russian].

18. Tarnovskaya, N. M. (2012). Rasskazyvaem rukami [We tell by our hands]. *Plastika ruk – osnova akterskogo iskusstva kukolnika – The plastic of the hands is the basis of the puppeteer's acting*. St.-Petersburg : SPbGATI [St.-Petersburg State Academy of Theatrical Art], 177–183 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.11.2018 р.



УДК 792.071.028 : 37
ORCID 0000-0003-4052-0249
DOI 10.34064/khnum1-5112

Евсюков Ю. С.

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,
площадь Конституции, 11/13, 61003, г. Харьков, Украина

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Харьковский государственный академический драматический театр имени
Т. Г. Шевченко,

ул. Сумская, 9, 61057, г. Харьков, Украина

Харківський державний академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка,
вул. Сумська, 9, 61057, м. Харків, Україна

Характерные особенности воспитания современного актёра

АННОТАЦИЯ

Евсюков Ю. С. Характерные особенности воспитания современного актёра.

Современный театр стремительно эволюционирует, создавая новые театральные формы. В этом контексте представляется уместным вести разговор о формировании новой творческой личности в современном театре. В данном исследовании внимание сосредоточено на характерных особенностях воспитания современного актёра, представлен аналитический обзор навыков актёрского мастерства, освоение которых необходимо в процессе овладения основами профессии. Предпринята попытка, фокусируя внимание на важнейших профессиональных составляющих – достоверности игры, импровизации, вдохновении, актёрской индивидуальности – конкретизировать черты творческого облика современного мастера сцены и обучающего его театрального педагога.

Украинское театральное искусство всегда было эмоциональным, лирическим, душевным, ему была свойственна исповедальность. Поэтому



педагоги по актёрскому мастерству, в первую очередь, передают студентам знания о традиционном психологическом театре. Но, не забывая о ценностях традиционного обучения, они осваивают и другие методики преподавания, знакомя студентов в теории и на практике с современным театральным процессом, приобщаясь, таким образом, к общемировому театральному языку. Обязательной и неотъемлемой частью современного театрального образования являются различные техники сценической речи и вокала, психотехники, методики контроля над психическими процессами. Современный артист не имеет права замыкаться в рамках своей профессии, ему не обойтись без понимания синтетической природы театра и его связей с другими искусствами. И чем глубже понимание актёром законов и составляющих мастерства, тем интереснее и профессиональнее его деятельность.

Ключевые слова: актёрское мастерство, сценическая речь, достоверность, вдохновение, импровизация, индивидуальность.

АНОТАЦІЯ

Євсюков Ю. С. Характерні особливості виховання сучасного актора.

Сучасний театр стрімко еволюціонує, створюючи нові театральні форми. У цьому контексті видається доречним вести розмову про формування нової творчої особистості в сучасному театрі. В даному дослідженні увага зосереджена на особливостях виховання сучасного актора, представлений аналітичний огляд навичок акторської майстерності, освоєння яких є необхідним в процесі оволодіння основами професії. Зроблено спробу, фокусуючи увагу на найважливіших професійних складових – достовірності гри, імпровізації, натхненні, акторській індивідуальності – конкретизувати риси творчого обличчя сучасного майстра сцени і театрального педагога, що його навчає.

Українське театральне мистецтво завжди було емоційним, ліричним, задушевним, йому була властива сповідальність. Тому педагоги з акторської майстерності, в першу чергу, передають студентам знання про традиційний психологічний театр. Але, не забуваючи про цінності традиційного навчання, вони освоюють і інші методики викладання, знайомлячи студентів в теорії і на практиці з сучасним театральним процесом, долучаючись, таким чином, до загальносвітової театральної мови. Обов'язковою і невід'ємною частиною сучасної театральної освіти є різні техніки сценічної мови і вока-



лу, психотехніки, методики контролю над психічними процесами. Сучасний артист не має права замикатися в рамках своєї професії, йому не обійтися без розуміння синтетичної природи театру і його зв'язків з іншими мистецтвами. І чим глибше розуміння актором законів і складових майстерності, тим цікавішою і професійнішою є його діяльність.

Ключові слова: акторська майстерність, сценічна мова, достовірність, натхнення, імпровізація, індивідуальність.

ABSTRACT

Yevsyukov Yu. S. Characteristic features of the upbringing of modern actor.

In the time of changing global norms and rapidly developing technologies, modern theatre constantly evolves, adopting new theatrical forms; many of these emerged at the turn of the twentieth and twenty first centuries. In this regard, it is appropriate to talk about the formation of the new creative individual, the modern actor in contemporary theatre. Higher educational institutions, for both theatrical and cinematic professionals, should be aimed to develop not only highly qualified and competitive experts, but also creative individuals. As society is constantly evolving both culturally and spiritually, a contemporary artist has to be prepared to mirror this and progress their own style in respect to these considerations. Therefore, in this article we draw attention to the key characteristics in educating the modern actor.

The objective of the study is to answer some of the topical questions relating to students mastering of acting; an attempt was made, focusing on the most important components of the profession, such as the authenticity of playing, improvisation, inspiration, actor's personality, to concretize the features of the creative image of the contemporary stage master and his theatrical teacher. **The methodological basis** of the study includes the works of M. Knebel, K. Stanislavsky, M. Chekhov, and a number of other outstanding practitioners and theorists in the performing arts space. It also references studies, articles and publications of modern theatre teachers: P. Bruck, A. Vasilyev, E. Grotovsky, N. Zvereva, D. Livneva, P. Pavi.

The results of the research. The Ukrainian theatrical art has always been emotional, lyrical, and sincere. Such his features exist as if out of time. So it was in the era of Schepkin, Solenik, Rybakov, Kropivnitskyi and Staritskyi. These qualities also are characteristic of today's performing style. Therefore, drama teachers



primarily pass on knowledge of traditional psychological theater. However, not forgetting the values of traditional learning, they also master other teaching methods, introducing students in theory and practice to the modern theatrical process, thus adopting the global theatrical language. Compulsory and integral parts of modern theatrical education are various techniques of stage speech and vocal, psycho-technique, methods of control over mental processes.

The article also examines the practical skills gained during drama and stage speech lesson and their importance emphasizes, as well as the role such fundamentals features of scenic art as trueness, persuasion of playing, improvisation and inspiration, also an actor's individuality.

It is necessary to conscious that authenticity, trueness of actor's playing has a great power over the audience. Working on the authenticity of acting, a pedagogue should understand what a student thinks about, how he responds and what he feels while staying in a role of one or another character.

The basis of live theatrical playing is also improvisation. The student must distinguish the improvisation onto a scripted line from the poorly rehearsed acting. For professional theatre, it is inappropriate to use the latter type of improvisation, because it can lead an actor away from the role and the stage director's decisions and deteriorate the spectacle. Therefore, rehearsals should always precede improvisation.

Another component typical for creative professions is inspiration. This is the emotional actor's resource, which is characterized by a highly productive state and an intensity of emotions. Inspiration does not come on demand; it manifests through the love of one's job, through some bright idea or sometimes it occurs spontaneously and cannot be studied and replicated at will.

In addition, while studying, each of students should try to uncover his uniqueness, his individuality and learn to listen to self-own inner voice; he should look for his own interpretation of a particular role.

Based on the above, we can draw some **conclusions**. A student studying acting today should aim to equally master the knowledge of classical acting techniques and understand all the intricacies of modern avan-garde and postmodernist theatre trends, the diversity of which places special demands on the education of a modern actor. A modern artist must skilfully apply in practice the knowledge gained in the learning process . He should freely navigate in various methods of acting, in drama as the primary basis of the performance. He should have an idea



about inspiration, improvisation, acting individuality and authenticity of playing, about stage space and time.

It would be an error for a contemporary artist to confine himself to the sphere of his profession exclusively, he should understand the connected nature of arts and the relationship between the theatre and other art disciplines. Various techniques of stage speech and vocal, emotive approaches and methods of controlling the inner world are compulsory and an integral part of modern theatrical education. The deeper a student learns the specificity and laws of these arts, the more interesting and professional his performance becomes.

In turn, the modern theatre pedagogue while training students should upbringing such features as self-confidence of a student; a sense of responsibility and autonomy; aim for discovery of a student's individual abilities; development of his taste and a sense of proportion; the ability to analyze and being equipped to distinguishing high art from vulgar and fake.

Key words: acting, stage speech, authenticity, inspiration, improvisation, individuality.



Постановка проблеми. В епоху масової культури і швидко розвиваючихся технологій сучасний театр рубежа ХХ–ХХІ століть також прагматично еволюціонує, створюючи нові театральні форми. В цьому контексті представляється логічним вести розмову про формування нової творчої особистості в сучасному театрі. І, в першу чергу, вищі навчальні заклади, випускаючі майбутніх акторів і режисерів театру і кіно, повинні готувати не тільки висококваліфікованих і конкурентоспроможних фахівців в області театрального справи, але і особистостей, готових і здатних до вдосконалення і розвитку в умовах постійно змінюваної духовної і культурної життя суспільства. Тому в цій статті звертається увага на характерні особливості виховання сучасного актора.

Аналіз досліджень і публікацій. Комплексного дослідження по питанням виховання актора на сьогоднішній день не існує, тому ми опираємося на праці М. Кнебель [5], К. Станіс-



лавского [8], М. Чехова [10] и ряда других выдающихся практиков и теоретиков театрального искусства, а также на исследования, статьи и публикации современных театральных деятелей, режиссёров и педагогов П. Брука [2], С. Гротовского [3], Н. Зверевой и Д. Ливнева [4], П. Пави [6], А. Васильева [1] и др.

Целью данного исследования являются ответы на некоторые актуальные вопросы, касающиеся обучения студентов основам актёрского мастерства; внимание сосредоточено на характерных особенностях воспитания актёра. Предпринята попытка, фокусируя внимание на важнейших составляющих профессии – достоверности игры, импровизации, вдохновении, актёрской индивидуальности – конкретизировать черты творческого облика современного мастера сцены и обучающего его театрального педагога. **Методологическую основу** исследования составляет аналитический подход к обзору навыков актёрского мастерства, освоение которых необходимо в процессе овладения основами профессии.

Изложение основного материала исследования. Украинское театральное искусство всегда было эмоциональным, лирическим, задушевым, ему была свойственна исповедальность. Такие его черты существуют как бы вне времени. Так было в эпоху Щепкина, Соленика, Рыбакова, Кропивницкого и Старицкого. Свойственны эти качества и сегодняшней исполнительской манере. Поэтому педагоги по актёрскому мастерству, в первую очередь, передают студентам знания о традиционном психологическом театре. Но, не забывая о достоинствах и ценностях традиционного обучения, они осваивают и другие методики преподавания, знакомя студентов в теории и на практике с современным театральным процессом, приобщаясь, таким образом, к общемировому театральному языку. Так, к «вечным» чертам национального театрального искусства сегодня следует добавить и высокий интеллектуализм. В современном театре имеет успех тот актёр, который может органично объединить исповедальность с умением ярко мыслить на сцене. Анализ предлагаемых обстоятельств, задач, действия – всё должно быть направлено на объединение в исполнительской манере эмоционального и интеллектуального начал. Поэтому задача педагога, который обучает актёрскому мастерству – научить



студента использовать по максимуму теоретические знания, приобретаемые им на лекциях по истории мирового театра, литературы, изобразительного искусства, кинематографа, объединяя их с практическими навыками сценического движения, фехтования, танца, сольного пения, грима. Особенное внимание в процессе обучения следует обращать на **сценическую речь**.

Сегодня педагоги подвергают критике как «шепталый реализм», созданный выдающимся актёром и режиссёром театра и кино, театральным педагогом О. Ефремовым во второй половине XX ст., так и «кричальный гротеск», созданный одним из самых известных на сегодняшний день современных режиссёров К. Серебренниковым, и это право каждого художника, но нужно понимать, что обе манеры исполнения имеют прямую связь с драматургией и с жизнью, которая с течением времени требует обновлений. В процессе же обучения, особенно в первые годы, студенту важно усвоить, что речевая тональность должна быть максимально приближена к природному, естественному разговору. Студент должен обладать не только прекрасной дикцией, хорошим тембром голоса, но и умением наполнить свой голос разнообразными элементами красочной выразительности, образной правдивостью и эмоциональностью – словом, умением мыслить. Такой студент, как правило, притягателен и обладает сценическим обаянием – обязательным качеством для будущего артиста. Зритель сегодня – более искушённый, рациональный и требовательный, его трудно обмануть, он не верит фальшивым патетическим интонациям. В этой связи большая ответственность лежит на педагогах по сценической речи, которые работают не только со студентами, но и сотрудничают с педагогами по актёрскому мастерству, согласовывая с ними вопросы, которые возникают в ходе репетиций учебных работ и дипломных спектаклей.

Есть еще одно, далеко не второстепенное, качество актёрского таланта – **достоверность**. Достоверность актёрской игры обладает большой властью над зрителями. Такая игра включает в себя то, как актёр **чувствует** – здесь речь идет не только о внешнем изображении чувств актёром, но и о нахождении им своего рода внутреннего чувства, которое можно назвать «сознанием»; **думает** – при этом процесс



мышления приводит к решению и последовательному действию, что обогащает актёрскую игру, делает её глубже, сложнее, правдоподобнее; **реагирует** – поскольку актёрская игра – это цепь логически последовательных событий, явлений, впечатлений.

И если актёр сумел перевоплотиться в своего героя так, что зритель не заметил границы между сценой и жизнью – он сыграл достоверно, приблизившись к высокому предназначению своей профессии.

Современный актер немислим также и без умения **импровизировать**. Все талантливые режиссёры уделяли большое внимание импровизации. Российский актёр и режиссёр театра и кино Михаил Туманишвили писал: «Великое счастье – импровизируя, создавать, как будто бы не ведая, куда идёшь и как идёшь, подчиняясь одной лишь “божественной” силе вдохновения. Какое прекрасное ощущение созидания, похожее на опьянение! Ведь вдохновение – это очень длинный, счастливый труд!» [9: 18]. Анализируя природу вдохновения, режиссёр писал: «Как будто делается все само собой – и скульптура, и стихотворение, и спектакль, но нужно знать технику своего ремесла ... У каждого произведения есть свои закономерности – законы соотношения частей, единства, действия, движения, развития ... Именно талантливым людям важно знать законы, чтобы, сочиняя, творить по ним, как будто не ведая никаких правил. Когда законы внутренне освоены, тогда ради настоящего творчества можно их нарушить» [9: 18].

Однако, импровизируя, культурный актёр не станет ломать мизансцены, установленные режиссёром, искажая замысел режиссёра. Потому что импровизировать – не означает хулиганить. Самоограничение и дисциплина в рамках заданной роли – гораздо более трудная и важная, а также – более интересная задача, нежели бросаться из стороны в сторону по не обозначенной чётко амплитуде. Большое значение для актёра имеет этическая самодисциплина, а импровизировать следует только в заданном режиссёром пространстве. По мнению великого польского режиссёра, реформатора и теоретика театра Ежи Гротовского, «одна из самых больших опасностей, ограничивающих актёра – отсутствие дисциплины, хаос. Конечно, можно выразить себя и в формах анархии. Но в таком случае как раз и говорят, что

“сказать, видимо, нечего”. Думаю, однако, что спонтанность и дисциплина составляют две стороны одного и того же творческого процесса. Думаю, что у актёра не может быть истинного творческого процесса как без дисциплины, так и, в равной мере, без спонтанности» [3: 95].

Большую пользу для освоения импровизации дают упражнения на уроках первого курса. Профессор кафедры режиссуры РАТИ (ГИТИС, Россия), кандидат искусствоведения Н. А. Зверева особенное внимание уделяет синоминутной, импульсивной импровизации. Импровизируя, студент одновременно является и автором, и исполнителем, чувствуя себя полновластным хозяином происходящего на учебной площадке: «Это импровизация, рождающаяся от заданного жеста, сценической позы, слова, атмосферы, темпоритма и т. п. В таких импровизациях тренируются в комплексе все элементы внутренней и внешней техники актёра. В импровизациях достигается и ещё одна важная цель первого этапа обучения – раскрепощение, освобождение студента, причём не только физическое, но и психологическое... А главное достоинство подобных упражнений заключается в выработке у актёра импровизационного самочувствия..., составляющего суть творческой природы артиста» [11: 12]. С импровизацией тесно связан и следующий этап обучения: сочинение и исполнение этюдов. Многие режиссёры применяют этюдный метод при постановке спектаклей. Интересно работает в этом направлении на практике выдающийся театральный режиссёр и педагог, создатель «Школы драматического искусства», Анатолий Васильев, который говорил студентам на своих уроках: «Я репетирую методом импровизации. Вообще этот метод в классическом виде называют этюдным» [1: 72]. В ходе обучения педагог объявляет тему для импровизации, студенты сочиняют несколько вариантов. Их импровизация может длиться очень долго. И только когда педагог почувствует, что тема исчерпана, начинается обсуждение, во время которого обращается внимание на логику поведения в этюде, на сочинение интересных действенных ходов, на поведение партнёра, на разработку интересного варианта действия. Главное в работе над этюдом – приучить студентов бороться с пассивностью, безынициативностью и привить им творческую увлечённость процессом. Обычно в начале работы, импровизируя, студенты



пытаются подменить отсутствие действия многословной болтовнёй. С этим пороком нужно бороться, так как многословие – бич начинающего импровизатора. В этюде главное – действие, а не слово. Педагоги, обсуждая показы студентов, бывают также излишне многословны. При долгих обсуждениях возникает творческий простой, уходят кураж, веселье, вдохновение. В такие минуты приходится вспоминать чеховскую фразу о том, что краткость – сестра таланта, и от всего неважного нужно освободиться.

Составным элементом овладения творческой профессией является **вдохновение** – особое состояние человека, которое характеризуется высокой производительностью и напряжением сил. Вдохновение – состояние наивысшего подъёма, при котором интеллектуальное и эмоциональное начало соединены и направлены на решение какой-нибудь творческой задачи. Вдохновение не приходит по требованию и у него нет постоянного источника, оно появляется через любовь к своему делу, яркую идею, иногда – спонтанно, и анализу не поддаётся. Но источники вдохновения кроются в ежедневном труде, так как психофизическая техника артиста совершенствуется в процессе работы над собой, в постоянном тренинге.

В процессе обучения педагоги стараются как можно больше дать студентам, но они были бы несправедливы по отношению к ним, если бы не брали от них те домашние заготовки на заданную тему, которые студенты приносят на репетицию. В этом случае важно придерживаться определённых критериев, оценивая те или иные актёрские находки, иначе в результате подобных «актёрских приносов» можно утратить режиссёрское решение роли, а то и всю выстроенную режиссёром целостность спектакля. Так могут возникать достаточно сложные ситуации, и необходимо суметь доказать студенту, почему или во имя чего педагог отказывается от его находки, предложения, приспособления. Иначе, если бездоказательно отбросить один, другой, третий «принос», можно надолго, если не навсегда, убить в студенте инициативу. А безынициативный студент – уже не творец, а ремесленник. Питер Брук считал, что «репетиционная работа должна создать атмосферу, которая позволяла бы актёрам приносить в спектакль всё то, что они могут» [2: 26].



Вообще, чем талантливее студент, тем сложнее и интереснее с ним работать. Педагог должен трепетно относиться к **индивидуальности** будущего актёра. Все они разные. У каждого свой период взросления и созревания, поэтому задача педагога – помочь студенту в период обучения раскрыть его неповторимость, его индивидуальные черты.

Вместе с тем, каждый студент, если он хочет стать хорошим актёром, должен искать и свой собственный подход к овладению профессией. Для этого он должен, в свою очередь, постараться раскрыть в себе индивидуальность и научиться прислушиваться к её внутреннему голосу. Не случайно эпиграфом к главе «Творческая индивидуальность» великий русский актёр Михаил Чехов сделал следующие строки: «Если актёр хочет усвоить технику своего искусства, он должен решиться на долгий тяжёлый труд; наградой за него будут встреча с его собственной индивидуальностью и право творить по вдохновению» [10: 244]. Развивая эту мысль, М. Чехов отмечает: «Кто сказал, что он знает, каков был Гамлет в воображении самого Шекспира? Шекспировский Гамлет – миф. В действительности существуют и должны существовать столько различных Гамлетов, сколько талантливых, вдохновенных актёров изобразят нам его на сцене. Творческая индивидуальность изобразит нам своего, в своём роде единственного, Гамлета» [10: 245].

Выводы. Студент, изучающий актёрское мастерство на современном этапе, должен в равной степени овладеть как приёмами классической актёрской игры, так и тонкостями современных авангардных и постмодернистских направлений в театре, разнообразие которых предъявляет особые требования к воспитанию современного актёра. Современный артист должен умело применять полученные в учебном процессе знания на практике. Ему необходимо свободно ориентироваться в различных методиках актёрской игры, в драматургии как первооснове спектакля. Он должен иметь представление о вдохновении, импровизации, актёрской индивидуальности, достоверности игры, сценическом времени, пространстве. Современный артист не имеет права замыкаться только в рамках своей профессии, ему не обойтись без понимания синтетической природы искусства и связей театра со смежными видами искусств. Обязательной и неотъемлемой частью



современного театрального образования являются различные техники сценической речи и вокала, психотехники, методики контроля над психическими процессами. И чем глубже студент познаёт специфику и законы этих составляющих актёрской профессии, тем интереснее и профессиональнее становится его деятельность.

В свою очередь, современный театральный педагог в своей работе со студентами должен воспитывать в них умение уверенно держаться на сцене, чувство ответственности и самостоятельности, работать над реализацией индивидуального потенциала каждого из них, а также формированием вкуса, воспитанием чувства меры, способностью анализировать, отличать высокое искусство от вульгарного и фальшивого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. Москва : Новое литературное обозрение, 2007. 376 с.
2. Брук П. Блуждающая точка : Статьи. Выступления. Интервью / пер. с англ. М. Ф. Стронина ; предисл. Л. А. Додина. С.-Петербург ; Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 1996. 270 с.
3. Гроговский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / пер. с пол., сост., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.
4. Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. Словарь театральных терминов (создание актёрского образа) : словарь. Москва : ГИТИС, 2007. 136 с.
5. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. Москва : Изд-во ГИТИС, 2005. 573 [2] с.
6. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. Москва : Прогресс, 1991. 480 с.
7. Тополевський В. Ю. Педагогічні аспекти виховання. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2013. Вип. 40. С. 217–224.
8. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Москва : Искусство, 1995. Т. 3. Работа актёра над собой. 503 с.
9. Туманишвили М. Введение в режиссуру: (Пока не началась репетиция). Москва : Школа драматического искусства, 2005. 269 с.



10. Чехов М. Литературное наследие. В 2 т. / общ. науч. ред. М. О. Кнебель. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Искусство, 1995. Т. 2. Об искусстве актёра. 588 с.

11. Рабочая программа учебной дисциплины «Актёрское мастерство» / Российский университет театрального искусства – ГИТИС. Москва, 2015. 25 с.

REFERENCES

1. Bogdanova, P. (2007). *Logika peremen. Anatoliy Vasilyev: mezhdru proshlym i buduschim [The logic of changes. Anatoly Vasilyev: between past and future]*. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 376 [in Russian].

2. Bruk, P. (1996). *Bluzhdayuschaya tochka: Stati. Vystupleniya. Intervyu [Wandering Point: Articles. Speeches. Interview]*. St.-Petersburg ; Moscow : Artist. Rezhisser. Teatr, 270 [in Russian].

3. Grotovskiy, E. (2003). *Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku [From Poor Theater to Art-conductor]*. Moscow : Artist. Rezhisser. Teatr, 351 [in Russian].

4. Zvereva, N. A., Livnev, D. G. (2007). *Slovar teatralnyh terminov (sozdanie akterskogo obraza) [Dictionary of theatrical terms (creating an actor's image)]*. Moscow : Rossiyskaya akademiya teatralnogo iskusstva – GITIS, 136 [in Russian].

5. Knebel, M. O. (2005). *Poeziya pedagogiki [Poetry of Pedagogy]*. Moscow : Izd-vo GITIS, 573 [in Russian].

6. Pavi, P. (1991). *Slovar teatra [Theater Dictionary]*. Moscow : Progress, 480 [in Russian].

7. Topolevskiy, V. Yu. Pedahohichni aspekty vykhovannia [Pedagogical aspects of education]. *Kultura Ukrainy – The Culture of Ukraine*, 40, 217–224 [in Ukrainian].

8. Stanislavskiy, K. S. (1995). *Sobranie sochineniy [Collected Works]* (Vols. 1–8). Vol. 3. *Rabota aktera nad soboy [Actor's work on himself]*. Moscow : Iskusstvo, 503 [in Russian].

9. Tumanishvili, M. (2005). *Vvedenie v rezhissuru: (Poka ne nachalas repetitsiya) [Introduction to directing: (until the rehearsal has begun)]*. Moscow : Shkola dramaticheskogo iskusstva, 269 [in Russian].

10. Chekhov, M. (1995). *Literaturnoe nasledie [Literary heritage]*, M. O. Knebel (Ed.). (Vol. 2). Moscow : Iskusstvo, 588 [in Russian].



11. *Rabochaya programma uchebnoy distsipliny «Akterskoe masterstvo» [The work program of the discipline “Acting”]* (2015). Moscow : Rossiyskiy universitet teatralnogo iskusstva – GITIS, 25 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 4.10.2018 р.

УДК 792.028.3 : 792.071.028 : 37

ORCID 0000-0002-9016-0424

DOI 10.34064/khnum1-5113

Вирченко А. Н.

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, площадь Конституции, 11/13, 61003, г. Харьков, Украина,

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Этюд в обучении первокурсников актёрскому мастерству

АННОТАЦИЯ

Вирченко А. Н. Этюд в обучении первокурсников актёрскому мастерству.

В статье предложен авторский взгляд на некоторые аспекты обучения студентов-актёров первого курса. В частности, концентрируется внимание на начальных упражнениях и этюдах, которые помогут студентам свободно, творчески и продуктивно действовать в условиях сцены и разнообразных предлагаемых обстоятельствах.

Раздел этюдной работы занимает едва ли не главное место в процессе обучения молодого актёра. Если для художника этюд – это начальный абрис, зарисовка элементов сюжета будущего полотна, а для музыканта – прежде всего, техническое упражнение, то для актёра этюд – это средство выстроить своё действенное поведение в условиях зон молчания. Зона молчания – это и есть сценический этюд. Он имеет свои принципы построения и воплоще-



ния. Замысел этюда, его составляющие, их тематика и являются предметом исследования. Этюды могут быть самыми разнообразными: от конкретных заданий для создания определённой атмосферы, на темы и сюжеты художественных полотен, стихотворных сочинений, сказок и басен – до изображения содержания более широких, обобщённых понятий, таких как счастье, любовь, ненависть, творчество, красота, материнство и т. д.

Ключевые слова: актёр, актёрское мастерство, наблюдение, внимание, воображение, фантазия, общение, этюд.

АНОТАЦІЯ

Вірченко О. М. Етюд у навчанні першокурсників акторській майстерності.

У статті запропоновано авторський погляд на деякі аспекти навчання студентів-акторів першого курсу. Зокрема, сконцентровано увагу на початкових вправах та етюдах, які допоможуть студентам вільно, творчо і продуктивно діяти в умовах сцени та різноманітних запропонованих обставинах.

Розділ етюдної роботи займає ледь не головне місце у процесі навчання молодого актора. Якщо для художника етюд – це початковий абрис, замальовка елементів сюжету майбутнього полотна, а для музиканта – перш за все, технічна вправа, то для актора етюд – це вміння побудувати свою дієву поведінку в умовах зон мовчання. Зона мовчання – це і є сценічний етюд. Він має свої принципи побудови та втілення. Задум етюду, його складові, їх тематика і є предметом дослідження. Етюди можуть бути найрізноманітнішими: від конкретних завдань на створення певної атмосфери, теми та сюжету художніх полотен, віршованих творів і казок, байок – до завдань на зображення змісту більш широких узагальнених понять, таких як щастя, любов, ненависть, творчість, краса і таке інше.

Ключові слова: актор, акторська майстерність, спостереження, увага, уява, фантазія, спілкування, етюд.

ABSTRACT

Virchenko O. M. Etude in teaching of the first-year students the acting prowess.

Background. Each new generation of students brings with them its own themes and subjects, and the continuous flow of life opens up new artistic hori-



zons. In addition, each team of teachers and students is unique, and the necessity to look repeatedly for ways to uncover the individualities of future actors arises. Therefore, the work on the etudes, being aimed at the development of the creative abilities of the young actors, occupies almost the main place in the learning process. For a student, an etude is a means to build up self-own effective scenic behavior in the conditions of zones of silence. Etude has its own principles of construction and embodiment. The concept of the etude, its themes and components are **the subjects of research** in this article.

The etude method of the actor's work on the role was rather thoroughly and deeply examined by such authors as M. O. Knebel [4], S. V. Gippius [2], N. M. Gorchakov [3]. K. S. Stanislavsky [6, 7] reveals the versatile properties of the elements of scenic well-being, the laws of creativity and psycho-techniques with exhaustive completeness. E. B. Vakhtangov considered theatrical training not only from the point of view of mastering acting prowess, but mainly as formation the artist's worldview: the up-brining of desire to serve high ideals and devote his art to them, an acute sense of modernity, the ability to see life creatively, guess its requirements [1].

The purpose of this study is to describe the practical exercises used in the work on etudes with first-year students. We offer our-own methodical developments, give the examples of exercises and etudes for the development of memory of physical actions, fantasy and imagination, the ability to build a truthful line of stage behavior in specific proposed circumstances, according to the system of K. S. Stanislavsky [6, 7].

The main material of the research. Scenic etude is the initial and basic component in the organization of stage action, an exercise with a certain psychological load. This is acting training in a variety of scenic situations and proposed external circumstances.

Each of the students, called on the scene for the first time, experiences excitement, which appears in one or another form. Therefore, we warn the students that they do not need "to play" anything, but to behave as in life, in a word, we try in every way to do everything so that the transition to the stage does not disrupt normal human well-being.

For a group of students, we suggest listening to and remembering the sounds that were heard in the room from the moment the exercise began to its end. In fact, those students who are on the stage and those who look to them in the auditorium,



participate in this exercise. Then all the students take turns talking about the sounds, which they heard, complementing their comrades. This exercise helps to instill in students an understanding that the mental work and the activity of the sense organs on the stage are the same as in real life. The attention of the student is focused on some subject, sound, thought or action of the partner. Such an object, action, thought, sound is perceived particularly clearly and is called the “object of attention”. These exercises make it possible: 1) to focus your attention on a given object; 2) to keep this attention for some time, that is, to make the proposed action exciting, important for yourself.

After these exercises, we introduce students to the “circles of attention”. “Small circle of attention” – it is when attention is directed to the inner world, to my sensations and experiences; the “medium circle” – to all that surrounds me within this room, where I am at the moment (things, sounds, smells, etc.); the “big circle of attention” – to all that surrounds me outside the room (hall), where I am at the moment. The focused attention distracts the student from the auditorium, hence the action that he performs in his etude on stage become the most important for him. It is very important for us, the teachers who works with the first-year students, to attain that the student concentrates on the stage action.

It is also important that the students at the initial period of their training during the performance of etudes would not experience muscle strain, which, for the most part, arises from their efforts to appear in public better and smarter, more nimble and graceful than they usually are. K. S. Stanislavsky found a way to get rid of the tightness and education of muscle freedom by the way of creating a “muscular controller” – the ability to quickly find out in which muscle group the tension and remove it, leading oneself to a state of muscle freedom.

Exercises for relax of muscles we begin with the fourth or fifth lessons and apply in parallel with the exercises on attention, combining them in the future. Then we give students to touch some subjects and tell about the chain of associations they cause. These exercises, freeing the thought, lead students to the beginning of work on the development of imagination.

The next cycle of exercises we devote to the development of the imagination to create “proposed circumstances” (“magic if”, following K. Stanislavsky). “Proposed circumstances” arise when we ask the students questions: “Who?”, “When?”, “Where?”, “Why?”, “How?”, which excite their imagination, enticing them to substantiate their actions in a logical and consistent manner.



We offer the students also etudes developing the memory about physical actions: having no objects in their hands, feeling them only with the help of their imagination, the students do certain physical actions.

It is very important to instill in the first year students a feeling of proper physical well-being in the exercises; it is that need in future work on a role.

The next stage of the work is the etudes, in which there is already a plot. Etudes are structured in such a way that an event or a surprise takes place in them that changes the course of life in the etude and makes it necessary to evaluate a new state of affairs. The next stage in the work with first-year students is the plot etudes. They are built in such a way that an event takes place in them or a surprise happens, which changes the course of a character's life and makes it necessary to evaluate a new state of affairs. The construction of an etude contains a small introduction, exposure, the event itself and the outcome. We try to choose the plot based on events that could happen in reality with students and that correlate with the area of their life experience. We remind of the need for action from myself: what would I do in real life if it happened to me?

The next section is the relationship to the partners in the etude. When two or more students act on the stage, interaction and mutual interest between them occurs. We act on our partner with the power of our "I", not only with words and appearance, but with our whole being. This influence of my "I" on the "I" of my partner and contrary is the essence of the process of "communication". We cultivate in a student the ability to concern seriously his course mate, same as his brother, sister, bride and so on, depending on their relationship in the etude.

Conclusions. In a result of the beginning exercises and etudes, the students of the first year of study should come to an understanding of what the "inner well-being" status constitutes in practice. That is, to find a natural state in the context of scenic playing on public; to master the stage attention that is, being on the stage learn to concentrate on any one impression. This state should be connected with the activity of the senses (hearing, sight, smell, touch, taste), but, at the same time, the student should not lose the ability to think and act.

In the process of working on etudes, students should answer the questions: wherefore are we going to play this etude, what shall we say to those who will watch us in this etude?

Answers to these questions help us, the teachers, to lead students to a clear comprehension of the tasks of their stage work and understanding the role of the



collective as a creative unit, nurturing in them a feeling of partnership, “a feeling of elbow”, camaraderie, the ability to perceive criticism and self-criticism correctly, since the theater is the collective art; to develop the artistic taste of students; ultimately – to cultivate in them the love of their future profession.

Key words: etude, actor, student, teaching of the acting prowess, stage, exercise, attention, imagination, fantasy, scenic behavior.

□ □ □

Постановка проблемы, анализ публикаций по теме, предмет и цели исследования. Каждое новое поколение студентов приносит с собой свои темы и сюжеты, а непрерывное течение жизни раскрывает перед искусством всё новые и новые горизонты. Кроме того, каждый коллектив преподавателей и учащихся неповторим, что заставляет заново искать пути раскрытия индивидуальностей будущих актёров. Поэтому работа над этюдами, будучи направленной на развитие творческих способностей молодого актёра, занимает едва ли не главное место в процессе обучения. Для студента этюд – это средство выстроить своё действенное поведение в условиях зон молчания. Этюд имеет свои принципы построения и воплощения. Замысел этюда, его тематика и составляющие являются **предметом исследования** в этой статье.

В одной из своих записей Е. Б. Вахтангов пишет: «Главная ошибка школ та, что они берутся обучать, между тем как надо воспитывать» [1: 131]. Театральное воспитание Вахтангов рассматривал не только с точки зрения овладения учениками актёрским мастерством, но, главным образом, как формирование мировоззрения художника: воспитание в нём острого чувства современности, умения видеть жизнь творчески, угадывать её требования; любви к родине и своему народу, потребности служить высоким идеалам и посвятить им своё искусство [1]. Эти мысли и утверждения великого мастера не утратили своей актуальности, являясь и сегодня творческим ориентиром для преподавателей актёрского мастерства.

Разносторонние свойства элементов сценического самочувствия, законы творчества и психотехники с исчерпывающей полнотой рас-



крыты К. С. Станиславским [6, 7]. Этюдный метод работы актёра над ролью довольно подробно и глубоко рассматривали такие авторы, как М. О. Кнебель [4], С. В. Гиппиус [2], Н. М. Горчаков [3].

Целью данного исследования является описание практических упражнений, применяемых в этюдной работе со студентами первого курса. Предложены *собственные методические разработки* автора; даны примеры упражнений и этюдов на память физических действий, на развитие фантазии и воображения, отталкивающиеся от конкретных предлагаемых обстоятельств, базирующиеся на системе К. С. Станиславского [6, 7].

Изложение основного материала. Сценический этюд – это начальная и основная составляющая в организации театрального действия, упражнение, имеющее определённую психологическую нагрузку. Это тренировка актёрского мастерства в разнообразных сценических ситуациях и предлагаемых извне обстоятельствах.

Каждый из студентов в новом коллективе, будучи вызванным на сцену первый раз, испытывает волнение, выражающееся в той или иной форме. Поэтому всех участников упражнения мы предупреждаем, что не надо ничего «играть», а нужно вести себя так, как в жизни, словом, всячески стараемся сделать всё, чтобы переход на сцену не нарушил естественного самочувствия ученика. Группе студентов мы предлагаем прослушать и запомнить те звуки, которые прозвучали в комнате с момента начала упражнения и до его конца. По существу, в этом упражнении участвуют и те студенты, которые находятся на сцене, и те, кто следил за выполнением упражнения в зрительном зале. Сначала о раздававшихся звуках по очереди рассказывают студенты, находящиеся на сцене. Например, скрипнула дверь, кто-то вздохнул, упала ручка, постучал карандаш, кто-то чихнул и т. д. Остальные дополняют своих товарищей. В подобных упражнениях и, в частности, в этом, мы следим за тем, чтобы студенты слушали по-настоящему, не наигрывая, то есть, не делая вид, что слушают. Другая группа студентов слушает звуки, которые доносятся с улицы, и также перечисляет их. Затем студенты слушают, что делается в коридоре, на верхнем, на нижнем этажах и т. д. Это упражнение помогает воспитать у студентов понимание того,

что мыслительная работа и деятельность органов чувств на сцене такие же, как и в действительной жизни. Внимание студента сосредоточено на каком-нибудь предмете, звуке, мысли, действии партнера. Такой предмет, действие, мысль, звук воспринимается особенно ясно и называется «объектом внимания».

Эти упражнения дают возможность: 1) сосредоточить своё внимание на заданном объекте; 2) удерживать это внимание в течение некоторого времени, то есть сделать то действие, которое предложено, увлекательным, важным для себя.

После этих упражнений мы знакомим студентов с «кругами внимания».

«Малый круг внимания» – всё внимание актёра направлено на собственный внутренний мир, ощущения и переживания.

«Средний круг внимания» – всё, что окружает студента в пределах помещения, где он в данный момент находится (звуки, запахи и т. д.).

«Большой круг внимания» – это всё, что находится за пределами комнаты, зала, где идёт занятие.

Далее мы предлагаем студентам осмотреть, что надо отремонтировать в аудитории, где проводятся занятия: на стенах, потолке, полу, дверях, мебели. Осмотрев, они рассказывают, что увидели, не глядя на объекты. Товарищи их проверяют и дополняют. Цель этих упражнений – добиться не показного, а органического внимания, того, что К. С. Станиславский называет «учиться на сцене смотреть и видеть, слушать и слышать» [6: 103].

В жизни объект – причина внимания, а на сцене студент сам вызывает в себе внимание к объекту и своей волей это внимание удерживает. Сосредоточенное внимание отвлекает студента от зрительного зала, и для него самым важным становится то действие, которое он проделывает в своем этюде на сцене. Добиться от ученика умения концентрироваться на сценическом действии является очень важным для нас, педагогов, в работе со студентами первого курса.

Также немаловажно, чтобы студенты на начальной стадии своего обучения во время исполнения этюдов не испытывали мышечного перенапряжения, по большей части возникающего у них от старания показаться на людях лучше и умнее, более ловкими и изящными, чем



они обычно бывают. Как указывает К. Станиславский, «... в творческом состоянии большую роль играет полная свобода тела, то есть освобождение его от того мышечного напряжения, которое бессознательно для нас самих владеет им не только на сцене, но и в жизни, как бы сковывая его и мешая ему быть послушным проводником наших психических движений... Поэтому развить в себе привычки к освобождению тела от излишней напряженности – значит устранить одно из существенных препятствий к творческой деятельности» [7: 448].

К. С. Станиславский нашёл путь избавления от зажатости к воспитанию мышечной свободы – элемента внутреннего сценического самочувствия. Способ этот заключается в создании «мышечного контроллера» – способности быстро находить, в какой группе мускулов создаётся напряжение и убирать его, приводя себя в состояние мышечной свободы, при котором на каждое действие затрачивается ровно столько мускульной энергии, сколько нужно, ни больше, ни меньше. «Этот процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения должен быть доведен до механической бессознательной приученности» [6: 135], – пишет К. С. Станиславский.

Создание «контроллера» у студентов первого курса начинается с изучения рабочих мышц своего тела, чему могут помочь следующие упражнения.

Сидя на стуле, студенты должны полностью расслабить все мышцы тела – от пальцев ног до головы, затем постепенно восстановить необходимое напряжение. При выполнении этого упражнения мы объясняем студентам, что полное расслабление возможно только в положении лёжа. Сидя на стуле, студент может полностью расслабить только мышцы рук, ног, шеи и лица. В спине же непременно останется известная доля необходимого напряжения, которое не даёт сидящему упасть со стула. Упражнения на освобождение мышц мы начинаем с четвёртого-пятого занятия и применяем параллельно с упражнениями на внимание, объединяя их в дальнейшем.

Затем мы даём студентам ощупать какие-нибудь предметы и рассказать о цепи ассоциаций, вызываемых ими. Эти упражнения, освобождая мысль, подводят студентов к началу работы над развитием воображения.



Воображение играет важную роль в искусстве актёра и его творчестве, где всё происходит не в реальной жизни, а в жизни, созданной художественным вымыслом. Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной игры воображения: «... сценическая работа начинается с введения в пьесу и в роль магического “если бы”, которое является рычагом, переводящим артиста из повседневной действительности в плоскость воображения» [6: 69].

Первыми упражнениями, в которые вводится «если бы», являются оправдания поз, то есть обоснование позы вымышленными, воображаемыми обстоятельствами.

Например, студент вытянул вперёд руку с протянутым указательным пальцем. Освободив мышцы, он оправдал эту позу тем, что стоял бы так, если бы хотел нажать кнопку звонка в свою квартиру. «Стоит поверить этому вымыслу, и тотчас же ради жизненной задачи ... мёртвая поза превратится в живое подлинное действие. Почувствуйте только правду в этом действии, и тотчас же сама природа придёт на помощь: лишнее напряжение ослабится, а необходимое укрепится, и это произойдет без вмешательства сознательной техники» [6: 140–141]. Из ряда таких упражнений студенты должны понять, что на сцене не должно быть ни одного неоправданного положения. Продолжая упражнение «оправдания поз», студенты приходят к выводу, что не нужно бояться никаких положений на сцене, потому что любое положение можно оправдать.

После того, как студенты поймут суть первых упражнений, мы стараемся разбудить в них творческую активность и инициативу, которые им особенно понадобятся в этюдах. Все упражнения обсуждаются студентами. Эти беседы воспитывают принципиальное отношение к критике и самокритике и способствуют созданию на курсе дружного коллектива.

Следующий цикл упражнений мы посвящаем развитию воображения для создания «предлагаемых обстоятельств». «Предлагаемые обстоятельства» возникают, когда мы ставим перед студентами вопросы: «Кто? Когда? Где? Почему? Как?», будоража их воображение, побуждая их к логичному и последовательному обоснованию своих действий.



«“Если бы” всегда начинает творчество, “предлагаемые обстоятельства” развивают его» [б: 62] – пишет К. Станиславский. «Предлагаемые обстоятельства» сопровождают студента-актёра на всём протяжении его артистической деятельности. Поэтому мы стараемся воспитать в студентах вкус к подобной тщательной, увлечённой работе по созданию предлагаемых обстоятельств этюда, роли и т. д. Формально составленные предлагаемые обстоятельства не дают никакой пищи для воображения, оправдания и импульса к действию. Возьмём предыдущее упражнение. Студент по знаку педагога принимает требуемую позу, хочет позвонить в звонок квартиры. Студент оправдал это действие следующим образом: вернулся из дома отдыха, где проводил отпуск, звоню, никто не открывает – значит, мать и отец уехали на дачу. Как мне попасть домой? Ключей нет. Решаю зайти к приятелю, который живёт в этом же доме, подождать, пока родители вернуться. В работе над этюдом очень важно определение и оправдание места действия. Мы спрашиваем студента: «Где Вы сейчас находитесь? Расскажите, как Вы сюда попали!». Студент подробно рассказывает о причине и обстоятельствах своего прихода. Мы показываем какие-либо открытки, рисунки, фотографии, иллюстрации и т. п., а студент должен сочинить небольшой рассказ на эту тему. Если это упражнение даётся студенту с трудом, мы помогаем ему вопросами: «Кто? Когда? Почему? Как? Для чего?»

К. Станиславский говорит: «...стоит мне назначить тему для мечтания, как вы уже начинаете видеть так называемым внутренним взором соответствующие зрительные образы. Они называются на нашем актёрском жаргоне видениями внутреннего зрения. Если судить по собственному ощущению, то воображать, фантазировать, мечтать означает, прежде всего, смотреть, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь... То же самое происходит и в области слуха...» [б: 83].

Ещё одно упражнение, применяемое нами в работе со студентами, – это групповой рассказ. Один из студентов начинает рассказывать какую-нибудь историю. Затем по знаку преподавателя второй студент продолжает рассказ с того места, на котором остановился первый, далее – эстафету принимают третий, четвёртый, до тех пор, пока последний в группе не закончит его. Это упражнение, тренируя

воображение, также тренирует и внимание, потому что необходимо удержать в памяти действующих лиц рассказа, линии их поведения.

Упражнения на развитие воображения надо проделывать и дома, и на улице – в парке, например, и т. п. Наблюдая за незнакомыми людьми – а) создать их биографию и рассказать об этом на уроке, б) придумать, что делал незнакомец с самого утра до того момента, когда вы его встретили, в) что будет он же делать после того, как вы его встретили, до самого вечера, г) где он живёт, д) как выглядит его квартира и т. п.

Продолжая занятия по развитию воображения и созданию предлагаемых обстоятельств, мы называем несколько не связанных друг с другом небольших физических действий для того, чтобы они органично вошли в небольшой этюд, созданный студентом, и были оправданы развитием действия. В этих этюдах можно пользоваться настоящими предметами.

Пример подобного этюда может выглядеть так: а) нагнулся, б) поднял руку, в) подошёл к окну. Оправдано было так: < Уже поздно. Вошёл в комнату, поднял руку, чтобы зажечь свет, увидел открытое окно; ветер или сквозняк сдул со стола мои бумаги. Нагнулся, поднял с пола бумаги и, подойдя к окну, закрыл его >. С другой последовательностью тех же действий был сделан другой этюд. < Студент сидел в комнате, занимался. Пришла пора идти в институт. Подошёл к окну, чтобы посмотреть, прошел ли дождь, увидел, что он идёт ещё сильнее, поднял руку, чтобы снять с вешалки плащ, надел его, нагнулся, подвернул брюки, обулся и пошёл в институт >. Вариантов может быть множество. Эти упражнения могут проделать все студенты, оправдывая по-своему три названных действия. В этом упражнении проверяется, насколько студент научился удерживать внимание и достиг свободы мышц, а также его умение оправдать любое положение, его находчивость и изобретательность.

Этюды на память физических действий заключаются в том, чтобы, не имея в руках никаких предметов, ощущая их лишь с помощью своего воображения, проделать «с ними» определённые физические действия. Например, вымыть руки с мылом и вытереть их полотенцем, вдеть нитку в иголку и заштопать воображаемый носок, почистить бо-



тинки и при этом закурить и т. п. Мы убеждены, что физические действия с воображаемыми предметами необходимы для драматического актёра, как вокализы для певца или гаммы для музыканта. Мы рекомендуем студентам начинать с простого беспредметного действия, например: зажечь спичку, вынув её из коробка, завязать галстук, вдеть нитку в иголку, налить воды из графина в стакан. Работать над ними мы предлагаем вначале дома с настоящими предметами, а затем уже прибегать к показу на сцене. Труднее всего даётся поднимание тяжестей. Эти упражнения нужно особенно тщательно отрабатывать. Я привожу лишь часть упражнений на память физических действий, выполненных нами со студентами во время учебного процесса: приготовление пельменей, починка розетки, различных предметов одежды, стирка белья, вставка стекла в раму, подготовка к завтраку, мытьё посуды, замена колеса на автомобиле, мытьё полов, приготовление супа, чистка картофеля, уборка пылесосом и т. п.

Очень важно привить студентам первого курса ощущение правильного физического самочувствия в упражнении, этюде, а в дальнейшем – в работе над ролью. Физическое самочувствие возникает у актёра в ответ на вопрос: как бы вы себя чувствовали, что бы делали, если бы сейчас было, например, очень жарко? Вы устали? Больны? И т. п.

«Физическое самочувствие радости может иметь множество оттенков и чувства, и темперамента, и даже психологических пружин ... Нет пределов фантазии, работающей в психофизике человека, для выбора физического самочувствия» [5: 167]. Эти слова В. И. Немировича-Данченко подчёркивают роль воображения в возникновении верного физического самочувствия, соответствующего предлагаемым обстоятельствам какого-либо действия. В упражнениях студенты должны не рассказывать, а искать верное физическое самочувствие.

Например, «иду по дороге»: а) в жару, б) в холод, в) в дождь, г) через грязь, д) когда скользко, е) в сильный ветер, ж) в туман, з) усталый и т. п.

При выполнении упражнений на физическое самочувствие важно поверить в подлинность условий и вспомнить, как чувствовал себя в таких обстоятельствах. В ощущении жары иногда студенты сразу



начинають вытирать платком пот и обмахиваться. Однако эти действия будут внешними, не связанными с ощущением жары, когда меняется ритм дыхания, вяло смотрят глаза, сохнет во рту, хочется вымыться, сменить одежду на сухую и т. п. В ощущениях холода студенты подёргивают плечами, потирают руки и уши, однако, в первую очередь, нужно вспомнить подлинное ощущение мороза, которое может быть вначале приятным, бодрящим, а затем стынут и коченеют ноги, руки, нос, уши...

Студенты должны знать ответы на вопросы «куда, откуда и зачем», поэтому обстоятельства действий должны быть ими домыслены, созданы их фантазией. Например, «вхожу в комнату»: а) с намыленным лицом, потому что в середине умывания закончилась вода в кране, б) с мокрыми руками после мытья или стирки, в) с грязными руками после чистки печки от сажи и т. п. «Пробуждение»: уснул в кресле, разбудил телефонный звонок; никак не может сбросить с себя остатки сна. «Самочувствие больного»: а) болит зуб, б) болит голова, в) вырвали зуб, г) простудился, кашляет, д) попала соринка в глаз, е) растянул сухожилие на ноге, хромает, и т. п.

В этих упражнениях студенты обычно начинают с «наигранного» состояния. Мы разъясняем им, что «играть» состояние нельзя, что не нужно стараться сразу показать результат, а следует искать путь, благодаря которому это состояние накапливается. Без верно найденного физического самочувствия нельзя начинать действовать в любом этюде.

Следующим этапом в работе со студентами первого курса являются сюжетные этюды. Они строятся так, чтобы в них совершалось какое-либо событие или случалась неожиданность, изменяющая течение жизни персонажа этюда и заставляющая оценить новое положение вещей. Этюды на отношение к факту строятся на событиях, которые могли бы случиться в действительности со студентами. В них присутствуют небольшая завязка, экспозиция, собственно событие и развязка.

Мы снова напоминаем о необходимости действия «от себя»: что бы я сделал в реальной жизни, если бы со мной это случилось?

Предлагаемые обстоятельства, место, действие, время – всё должно быть оправдано студентом перед этюдом, но самое событие



принято им произвольно, то есть, мы запрещаем заранее придумывать, как будет оценен факт, и выход из положения нужно найти здесь же, на сцене. Таким образом, идёт дальнейшее развитие воображения студентов, их находчивости, глубины оправдания, правды отношения. Всё ранее пройденное: тренировка внимания, ощущения свободы мышц, создание предлагаемых обстоятельств, оправдание действий, нахождение нужного физического самочувствия, отношения к предмету и месту действия, – собирается как в фокусе воедино в этих этюдах и становится основой для творческой импровизации. Приведём некоторые примеры «сюжетных» этюдов.

Студент занимается у себя дома. Неожиданно с потолка начинает капать вода. Как он оценит этот факт и что будет делать? Если отодвигает стол, подставляет под капающую воду ведро или таз и затем продолжает заниматься, мы даём этот этюд другому студенту. Если и тот не найдёт убедительного поведения, мы даём следующему, пока кто-нибудь не догадается пойти узнать, почему льётся вода, или позвонить куда нужно, словом, не найдёт логичное для данного случая поведение и действие. На этом примере мы объясняем студентам, что неожиданный факт влечёт за собой ряд действий в новом самочувствии.

< Прихожу домой поздно, усталая, с ночной смены. Вхожу в свою комнату с единственным желанием – поскорее лечь спать. Зажигаю свет и обнаруживаю на столе, накрытом скатертью, подарки: духи, браслет, пирог, шоколад, наушники, книгу. На книге записка: «Поздравляю с днем рождения!» Тут только я вспоминаю, что сегодня день моего рождения. Так как мобильный в ремонте уже три дня, и поэтому меня никто не поздравил и не напомнил о дате. Усталость проходит, и я стараюсь угадать, кто что подарил >. Иногда студенты, боясь наиграть, быть фальшивыми, не доигрывают, не доносят своего отношения к неожиданному факту. Этюд получается бледно сыгранным, невыразительным. В таких случаях необходимо разъяснить им, что правда сценического действия создаётся смелыми штрихами и иногда можно намеренно наиграть, чтобы осознать её границу. Чувство правды подскажет эту границу, и верное отношение найдётся. Иначе студент начнёт себя контролировать, зажмётся, будет боять-



ся всецело отдаться возникшему на сцене состоянию. Если в этюде при оценке факта возникнет момент увлечения, когда студент забудет, что он играет на сцене, и будет полностью занят поисками выхода из положения, то это и будет моментом нахождения правды, верной оценки события.

Если предлагаемые обстоятельства созданы студентом, то перед выходом на сцену надо о них «забыть» и идти на сцену так, как мы в жизни приходим к себе домой или на работу. «Актёр не должен знать, что с ним будет, когда он идет на сцену» [1: 310]. Тогда студент примет воображаемый факт так же непосредственно, как если бы он случился с ним в жизни. Если же этюд не получился, мы его больше не повторяем, потому что оценка и принятие факта будут лишены непосредственности.

Мы учим студентов ставить сценические задачи и определять их с помощью глаголов, например, «хочу успокоить», «хочу предостеречь от чего-либо». Если поставленная цель кажется студенту заманчивой, то у него возникает стремление к её достижению. Осуществление задачи состоит из трёх элементов: 1) определения цели (желания, стремления) и её мотивации – ради чего я стремлюсь к данной цели; 2) действия – что я делаю для её достижения; 3) приспособления (способа выполнения) – как я это действие осуществляю. Основная часть задачи – стремление к действию, желание. Цель и действие обычно определяются артистом до выхода на сцену. Это сознательные элементы задачи. Приспособление полусознательно и бессознательно возникает как способ преодоления тех или иных препятствий, с которыми сталкивается студент в процессе достижения цели.

Для того, чтобы студенты уяснили, как меняется их самочувствие от перемены цели действия и как эта новая цель меняет характер действия, мы предлагаем следующие упражнения.

Действие остаётся – меняется стремление (мотив). < Одеваюсь: а) для того, чтобы идти на вечер; б) чтобы идти в больницу к больной матери. > Упражнения на изменение цели действия (стремления) должны быть окружены предлагаемыми обстоятельствами. Надо знать, что это за вечер, кто там будет, насколько важно персонажу туда попасть. Все обстоятельства должны быть оправданы и известны сту-



денту так же, как если бы это случилось с ним в действительности. Если там будет человек, который важен для героя этюда, он будет тщательно одеваться и проявит особую заботу о своём туалете. Если он заметит какой-нибудь дефект, то постарается быстро его устранить: поправить причёску, почистить туфли, зашить что-нибудь и т. п. Задача осуществлена, когда персонаж готов к тому, чтобы идти.

В случае «б») студенту, исполняющему этюд, важно знать, сколько времени мать лежит в больнице, тяжело ли она больна или выздоравливает, давно ли они не виделись. Если мать больна серьёзно, он может проделать тот же процесс одевания, что и в случае «а»), но его вид не будет его занимать. Мысли сосредоточены на предстоящей встрече, многое делается машинально.

< Студент набирает номер телефона: а) чтобы пригласить девушку на ужин, б) чтобы узнать результат приёмных испытаний. >

< Этюд изображает уборку комнаты для того, чтобы: а) принять важного гостя, б) подготовить её к ремонту. >

Следующий раздел упражнений развивает навыки взаимодействия с партнёром, учит относиться к своему товарищу по курсу, как к своему брату, сестре или невесте, в зависимости от их отношений в этюде. Снова надо ответить на вопрос: что бы я сделал и как бы вёл себя, если бы я с товарищем по курсу был в ссоре, был влюблен в него (неё) и прочее? В этих коротких упражнениях студенты ищут заданное отношение друг к другу. В других этюдах отношения к партнёру могут быть уже известны, так как персонажи знакомы. Могут также использоваться этюды, включающие перемену отношения к партнёру.

< Остановка автобуса. Вечер. Он и она не знакомы: а) она ему нравится; б) он ей нравится. Автобуса долго нет, ей не хочется, чтобы он с ней говорил; ему ни с кем не хочется говорить, он после сданного экзамена ... >

Общение с партнёром в этюде – это процесс «отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц ...» [6: 252]. Когда двое или более студентов действуют на сцене, между ними возникает взаимодействие, взаимная заинтересованность. На своего партнёра мы действуем силой своего «Я», не только словами и внешностью, а всем



своим существом. Это воздействие моего «Я» на «Я» моего партнера мы будем называть «общением» [1: 131]. К. С. Станиславский указывает, что «в процессе общения существует не только моё воздействие на партнёра, но и восприятие воздействия партнера на меня (взаимодействие), ... без этих моментов восприятия или отдачи нет общения на сцене» [6: 251].

В процессе общения на сцене студент должен воздействовать на партнёра и воспринимать его противодействие в сценических отношениях так, как если бы он в реальности был его братом или начальником, незнакомцем или кем-либо другим – по условиям предлагаемых обстоятельств. Процесс общения только тогда может быть живым, когда он осуществляется «сейчас», «здесь», каждый раз в зависимости от обстоятельств и противодействия, возникающих на сцене в момент общения. Если мы будем на сцене видеть, слышать, думать и действовать так же, как в жизни, то сможем уловить мельчайшие изменения в настроении партнёра, иногда выражающиеся в почти незаметных признаках.

Этюды на общение с партнёром (взаимодействие) играют от лица самого студента. Что сделал бы я и как поступил бы, если бы оказался в определённых предлагаемых обстоятельствах. Мы стараемся, чтобы выбор тем для этюдов соответствовал жизненному опыту студента. И не ставим ученика в такие условия, о которых он ничего не знает или которые ему трудно создать. Эти этюды, по существу, являются маленькими пьесками, создаваемыми самими студентами первого курса обучения.

Выводы. В результате прохождения начальных упражнений и этюдов студенты первого года обучения должны прийти к пониманию того, что представляет собой на практике «внутреннее сценическое самочувствие», то есть, найти естественное состояние в условиях публичного творчества; овладеть сценическим вниманием, то есть, находясь на сцене, научиться концентрироваться на каком-либо одном впечатлении. Оно должно быть связано с деятельностью органов чувств (слуха, зрения, обоняния, осязания, вкуса), но при этом студент не должен терять способности мыслить и действовать.



В процессе работы над этюдами студенты должны ответить на вопросы: ради чего мы собираемся играть этот этюд, что скажем мы этим этюдом тем, кто будет нас смотреть?

Ответы на эти вопросы помогают нам, преподавателям, подвести студентов к чёткому осознанию задач их сценической работы и пониманию роли коллектива как творческой единицы, воспитывая в них чувство партнёрства, «чувство локтя», товарищества, умение правильно относиться к критике и самокритике, поскольку театр – это искусство коллективное; развить художественный вкус студентов; в конечном итоге – взрастить в них любовь к их будущей профессии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. Москва–Ленинград : Искусство, 1939. 405 с.
2. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники. Ленинград : Искусство, 1967. 296 с.
3. Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского. Изд. 3-е. Москва : Искусство, 1952. 567 с.
4. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. Москва : ГИТИС, 2005. 573 с.
5. Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. *Театральное наследие*. В 2 тт. Т. 1. Москва : Искусство, 1952. 441 с.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. *Собр. соч. в 8 тт.* Т. 2. М. : Искусство, 1954. 424 с.
7. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва : Искусство, 1953. 782 с.

REFERENCES

1. Vakhtangov, Ye. B. (1939). *Zapiski. Pisma. Stati [Notes. Letters. Articles]*. Moscow–Leningrad : Iskusstvo, 405 [in Russian].
2. Gippius, S. V. (1967). *Gimnastika chuvstv. Trening tvorcheskoy psikhotekhniki [Gymnastics of feelings. Training of creative psycho-techniques]*. Leningrad : Iskusstvo, 296 [in Russian].
3. Gorchakov, N. M. (1952). *Rezhisserskie uroki K. S. Stanislavskogo [Director's lessons by K. S. Stanislavsky]*. Moscow : Iskusstvo, 567 [in Russian].



4. Knebel, M. O. (2005). *Poeziya pedagogiki [Poetry of pedagogy]*. Moscow : GITIS, 573 [in Russian].
 5. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1952). *Stati. Rechi. Besedy. Pisma*. [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. *Teatralnoye nasle-diye – Theatrical heritage* (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow : Iskusstvo, 441 [in Russian].
 6. Stanislavskiy, K. S. (1954). *Rabota aktera nad soboy [Actor's work on himself]*. *Collected Works in 8 vols*. Vol. 2. Moscow : Iskusstvo, 424 [in Russian].
 7. Stanislavskiy, K. S. (1953). *Stati. Rechi. Besedy. Pisma [Articles. Speeches. Conversations. Letters]*. Moscow : Iskusstvo, 782 [in Russian].
- Стаття надійшла до редакції 1.10.2018 р.*

УДК 792.071.028 : 784 : 37
ORCID 0000-0002-3901-9919
DOI 10.34064/khnum1-5114

Сгібнєва С. С.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Роль особистісно-орієнтованого підходу в вокальній творчості драматичного актора

АНОТАЦІЯ

Сгібнєва С. С. Роль особистісно-орієнтованого підходу в вокальній творчості драматичного актора. Постійний розвиток театрального мистецтва диктує нові методи виховання творчої особистості актора, у тому числі, підходи до його вокальної підготовки, зорієнтовані на його майбутню діяльність на сучасній сцені. Традиційна система вокальної підготовки драматичного актора потребує оновлення, зокрема, впровадження в процес вокального виховання методів сучасної особистісно-орієнтованої педагогіки.



Мета статті – охарактеризувати систему вокальної підготовки актора драматичного театру й нові «технології» навчання, спрямовані на розвиток творчої особистості співаючого актора, які спираються на принцип особистісно-орієнтованої педагогіки, що становить певну наукову новизну представленої роботи. Так, дослідження процесів рефлексії дало можливість розробити програму комплексного індивідуального розвитку студента-актора. У її межах автором запропоновано діагностичну карту-характеристику, яка розкриває особливості здібностей співаючого студента-актора. Використовувались широкий міждисциплінарний підхід та загальнонаукові методи дослідження: емпіричні (спостереження, обговорення, ретроспективний аналіз вокально-виконавського та педагогічного досвіду автора) та теоретичні (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення теоретичних і дослідницьких даних).

Ключові слова: вокальна творчість актора, акторська майстерність, творча особистість, особистісно-орієнтований підхід, співаючий актор, вокально-сценічна діяльність, психофізіологічні особливості.

АННОТАЦІЯ

Сгибнева С. С. Роль личностно-ориентированного подхода в вокальном творчестве драматического актёра. Постоянное развитие театрального искусства диктует новые методы воспитания творческой личности актёра, в том числе, подходы к его вокальной подготовке, ориентированные на его будущую деятельность на современной сцене. Традиционная система вокальной подготовки драматического актёра нуждается в обновлении, в частности, внедрении в процесс вокального воспитания методов современной личностно-ориентированной педагогики.

Цель статьи – охарактеризовать систему вокальной подготовки актёра драматического театра и новые «технологии» обучения, направленные на развитие личности поющего актёра, которые опираются на принцип личностно-ориентированной педагогики, что составляет определённую научную новизну представленной работы. Так, исследования процессов рефлексии позволили разработать программу комплексного индивидуального развития студента-актёра. В её рамках автором предложена диагностическая карта-характеристика, раскрывающая особенности способностей поющего студента-актёра. Использовались широкий междисциплинарный подход и общенаучные методы исследования: эмпирические (наблюдение, обсужде-

ние, ретроспективный анализ вокально-исполнительского и педагогического опыта автора) и теоретические (анализ, синтез, сравнение, обобщение теоретических и исследовательских данных).

Ключевые слова: вокальное творчество актёра, актёрское мастерство, творческая личность, личностно-ориентированный подход, поющий актёр, вокально-сценическая деятельность, психофизиологические особенности.

ABSTRACT

Sgibnieva S. S. The role of the person-centered approach in the vocal art of a dramatic actor.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in studying the processes of the development of the creative personality of the drama actor, amongst other things, the modern methods of vocal training, focused on his future activity in nowadays-scenic conditions. Therefore, there is a need to renew the traditional system of the vocal training of drama actors in accordance with the trends of contemporary theatrical art, namely, the introduction of the principles of person-centered pedagogy.

Objectives, methodology. The research is an attempt to provide an overview of the principles of person-centered pedagogy in the making of the creative personality of the singing actor. **The purpose of the article** is to characterize the system of vocal training of the dramatic theater actor and new “technologies” of education aimed at developing the personality of a singing actor, which are based on the principle of person-centered pedagogy. On based of interdisciplinary approach the following **methods** are used in this paper: empirical (observation, discussion, retrospective analysis of vocal-performing and pedagogical experience of the author) and theoretical (analysis, synthesis, comparison, generalization of theoretical and research data).

The results of the study. The history of the development of vocal performing, acting and pedagogy shows that for many years the attempts carried out to determine the principles of vocal education of the actor of the drama theater, implement their testing, introduce into the system of training of acting skills for improvement the process of onstage singing. The contemporary study of this problem requires a comprehensive multidisciplinary approach, extensive contacts of art historians, musicologists, theater critics, vocalists, actors, and teachers. The constant development of theatrical art dictates new methods of educating the actor’s creative



personality, including approaches to his vocal training, focused on his future activities on the modern stage.

In the making of scenic image, an actor-singer needs to be constantly improved in a personal and professional way. The basis of continuous work on a vocal creative product is a worked out system of reflection regarding a person himself with all psycho-physiological features, and the image, which an actor creates onstage. The basis of the author's developed program of the complex and personal development of the singing actor is the factor of individual diagnostics. The author of the article offers a method of individual diagnosis of the creative state of the singing actor in the educational process, by which this state can be divided into three psychological and pedagogical zones: the area of the mainstream development; the area of the highest potential development; the area of the nearest self-development.

For these parameters and criteria, the author has developed a scheme of a diagnostic characteristic map for each actor's student, which contains:

- analysis of the peculiarities of the actor's psyche;
- descriptions of his voice and external data;
- information about language and vocal defects of sound;
- information on the shortcomings of the voice of the actor and ways to overcome them;
 - repertoire list of works;
 - analysis of the technical part of the actor's vocal training at the beginning of training and at the end of it;
 - analysis of performances on the drama scene.

Thus, the introduction of a person-centered approach makes it possible to outline the optimal trajectory of the formation of the creative personality of a singing student-actor.

On an optimal path to forming a creative personality of a singing actor student, the main task of the vocal teacher is to ensure his development, taking into account his psychological and physiological abilities, as well as updating of incentives for self-development and self-realization. To solve this problem, first, it is necessary to organize a psychologically rich "counter activity" of a student, taking care of updating and forming his internal personal motivation to developing. This kind of education focuses not so much on the amount of knowledge that is acquired, but on the feelings and experiences that are associated with them, the personal inte-



rests and features of the subject of the educational process. In contemporary theatrical and vocal pedagogy, there is a vicious regularity: on the one hand, all (both teachers and students-actors) know about the existence of the above-mentioned issue, discuss it, declare it, and on the other – because of imperfection elaboration of these issues, lack of research and others difficulties, it is simply not taken into account. The author has analyzed the apparatus necessary for the study of the category of the worldview and psychological aspects of education: the structure of the personality of the actor, his socio-biological patterns, needs, motivation, etc.

Conclusions. The most important mean of the vocal up-bringing of an drama theater actor as a component of his professional development is a person-centered approach to a student. This approach involves two complementary moments: the true understanding by a teacher of the individuality of a singing actor, his personality traits and features; the presence of a student's desire for self-development within his abilities to vocal stage activity.

In the process of development of the creative person of a singing drama actor, the new technologies of education arise aimed at the vocal-scenic activity in a today theatre, which are based on the principle of person-centered pedagogy. In part, the study of the processes of reflection allowed us to develop the program for complex individual development of a student-actor. Within its framework, the author proposed a diagnostic characteristic map, revealing the features of the singing student-actor's abilities.

Key words: vocal training, drama theater actor, singing actor, acting skills, creative personality, person-centered approach, vocal pedagogy, psycho and physiological features.



Постановка проблеми. Історія розвитку вокального виконавства, акторської майстерності і педагогіки свідчить, що протягом багатьох років робилися спроби визначити принципи вокального виховання актора драматичного театру, здійснити їх апробацію, впровадити в систему формування акторських навичок і вдосконалити організацію процесу вокально-сценічної діяльності [1–3; 7–16]. Однак дослідження вокально-сценічної діяльності актора на сучасному етапі потребує комплексного міждисциплінарного підходу, а отже – нових



широких контактів мистецтвознавців, музикознавців, театрознавців, вокалістів, акторів, педагогів. Перспективність і плідність вокальної освіти актора драматичного театру значною мірою забезпечується її послідовною опорою на фундаментальні методологічні принципи мистецької педагогіки. Сучасний розвиток театрального мистецтва, тим не менш, диктує нові методи виховання творчої особистості актора, зокрема, підходи до його вокальної підготовки, зорієнтовані на майбутню вокально-сценічну діяльність. Тому виникає необхідність створення системи підготовки актора, що враховувала б тенденції сучасного сценічного мистецтва, а саме – впровадження в процес вокальної підготовки актора принципів особистісно-орієнтованої педагогіки.

Втім, тільки у сьогочасному мистецтвознавстві розпочинається процес фундаментального вивчення цього педагогічного принципу у межах вокального мистецтва, прикладом чому є дисертаційне дослідження авторки цих рядків [13], у якому вивчається роль особистісно-орієнтованого підходу в процесі вокальної підготовки драматичного актора.

Об'єктом дослідження у даній статті є процес вокальної творчості актора драматичного театру. **Предметом** – принципи особистісно-орієнтованої педагогіки як одного з засобів вокальної підготовки актора. **Мета дослідження** – охарактеризувати нові методи підготовки, зорієнтовані на вокально-сценічну діяльність майбутнього актора драматичного театру, які спираються на принципи особистісно-орієнтованої педагогіки, що становить певну наукову новизну роботи.

Виклад основного матеріалу дослідження. У театральному мистецтві роль творчої особистості актора в процесі вокально-сценічної діяльності важко переоцінити. Проблема індивідуальності в театральному мистецтві має специфічні особливості, тому що зміст і форму сценічного образу неможливо відокремити від своєрідної особистості актора.

У психолого-педагогічних дослідженнях проблема формування і розвитку творчої особистості є основною. Найбільш точно позначає складність і багатоаспектність особистісного процесу визначення, надане С. Сисоевою: «Оскільки особистість – це системна якість ін-



дивіда, то творча особистість – це підсистема особистості, яка характеризується сукупністю творчих якостей індивіда, що забезпечують її успіх в творчій діяльності» [14: 124].

У процесі розвитку особистості майбутнього актора, в тому числі і у вимірі вокальної творчості, важливого значення набувають, з одного боку, вірне розуміння педагогом індивідуальності учня, його особистісних рис і особливостей; з іншого – наявність у студента необхідних здібностей до вокально-сценічної діяльності. Здавалося б, ці дві сторони (за умови досвідченого підходу) повинні перерости в закономірний результат – взаємодоповнення і взаємозбагачення. Але це – лише теоретично. Якщо ж цю проблему перевести в практичну площину, то виявиться, що пов'язує їх між собою саме особистісно-орієнтований підхід. Він є і основним засобом професійного розвитку актора у площині вокального мистецтва.

Особистість актора драматичного театру багатогранна і багатофункціональна. У нинішньому сторіччі стало очевидним, що театральна освіта вже не може впоратися з вирішенням багатьох культурних, духовних, естетичних проблем. Виникла необхідність системної корекції методів підготовки актора відповідно до тенденцій розвитку сучасного людинознавства в цілому. Мова йде про необхідність впровадження в процес вокальної підготовки актора принципів особистісно-орієнтованої педагогіки.

Особистісний розвиток співаючого актора – явище динамічне, обумовлене, перш за все, спілкуванням. У процесі формування творчої особистості співаючого актора ця розкіш (мається на увазі спілкування) – є нічим іншим, як професійною необхідністю. Саме завдяки спілкуванню двох односпрямованих суб'єктів – викладача вокалу і студента-актора – здійснюється процес взаємовпливу однієї творчої особистості на іншу (і навпаки). Слід підкреслити, що в результаті цього процесу виникає новий тип драматичного актора – «співаючий актор» драматичного театру.

У традиційній вокальній педагогіці особистісний підхід, звісно, декларувався, але в звичайній рутині навчального процесу такі якості особистості актора, як своєрідність, неповторність, комплексність і різнобічність її розвитку, відходили на задній план. Поширеність



традиційного підходу до формування вокально-сценічної творчості у вигляді навчальної дисципліни, коли ігнорується мотивація, ціннісні орієнтації індивіда, особистісна обумовленість вибіркового сортування знань, не сприяє посиленню зацікавленості ані до пізнання специфіки предмета, ані до майбутньої акторської діяльності. Таке навчання, за визначенням, не може бути виховним, отже – його можна вважати шкідливим [7].

Звернувшись до традиційного виховання актора, легко зробити висновок, що основні форми цього процесу продовжують розвивати і вдосконалювати традиції репродуктивного навчання, яке фактично заважає розвитку рефлексивних процесів. Вони не забезпечують формування цілісної, динамічної і різнобічної системи поглядів майбутнього співаючого актора на самого себе, на свою акторську майстерність і вокально-сценічну діяльність, на світ в цілому, в результаті чого процес стає все менш результативним, а співаючий актор-особистість на драматичній сцені – явище виняткове. Відчувається гостра потреба у принципово новій – особистісній – функції в структурі акторської освіти.

Особистісно зорієнтована освітня функція, яка пов'язана із творчим завданням ідентифікації актора з образом, дає поштовх до позитивного розв'язання проблеми «особистість актора і сценічний образ: як особистість впливає на образ?». Виникає питання про те, якою може бути освітня технологія, що була б повністю зорієнтована на розвиток особистісних якостей актора. Відповіді на поставлене запитання сприятиме аналіз і структурування особистісних характеристик, важливих як в професійному, так і загальнолюдському планах [8; 10].

Досліджуючи специфіку особистісних процесів співаючого студента-актора, необхідно підкреслити, що найскладнішим для актора є оволодіння безперервним процесом розумової дії. Що ж таке розумовий процес в теорії і практиці театру? У дисертаційному дослідженні вокальної творчості актора драматичного театру ми позначили розумовий процес як прихований, внутрішній початок творчості співаючого актора [13]. Саме в ключі розробки підходів до прихованих, глибинних процесів людської душі розглядали цю проблематику К. Станіславський і В. Немирович-Данченко [15]. Ними вказані



шляхи до засвоєння «внутрішнього вантажу» людини. «Внутрішній монолог», «другий план» – все це шляхи, якими йде накопичення духовної енергії в процесі створення художнього образу, тобто в процесі діяльності художнього мислення.

Звертає на себе увагу глибокий взаємозв'язок емоційного і раціонального у розумовому процесі. Висловлена Л. Виготським [6] ідея, згідно до якої думка народжується не з іншої думки, а з мотивуючої сфери нашої свідомості, яка охоплює наші емоції, ще раз підтверджує вірність висловлювань про те, що основою сучасного театру є актор мислячий, в особистості якого синтезовані інтелектуальні та емоційні переживання. Таким чином, в тісному взаємозв'язку образно-раціонального (інтелектуального) і емоційно-образного (емоційного) мислення проявляється дієвість особистісної функції співаючого актора. Важливість її полягає в тому, що вона концентрує в собі всі особистісні процеси – асоціації, життєвий і духовний досвід актора та інше, – в ході яких вмикаються інтелект і уява, розкриваються найтонші внутрішні взаємозв'язки, виникають несподівані зіставлення і алузії.

В чому ж особливість особистісно-орієнтованого підходу і умов його ефективності в професійній підготовці співаючого актора? Протиріччя між зростаючими вимогами суспільства до творчості актора та існуючими засобами організації його професійної підготовки можуть бути розв'язані тільки за умов, що в навчально-виховному процесі реалізовується саме особистісно-орієнтований підхід до навчання співаючого актора, який допускає, разом з тим, перехід на певний технологічний рівень. Останнє передбачає особливе розуміння технології вокально-сценічної діяльності актора, здатної забезпечити результат, який діагностується, коригується і гарантується в різних умовах.

Складність вокально-сценічної творчості драматичного актора полягає в тому, що акторові мало вивчити вокальний твір. Виконувати його він має із такою безпосередністю, як ніби це робиться вперше. Однак кожного разу, коли актор залишається наодинці з глядачем, він змушений, насамперед, вирішувати комплекс технічних завдань – діяти, відштовхуючись від психофізіологічних можливостей свого голо-



сового апарату на даний час. Співаючому акторові необхідно розкрити всі сторони вокально-сценічного образу. Зробити ж це він може, тільки постійно вдосконалюючись, як в особистісному, так і в професійному плані.

В основі безперервної роботи над вокальним твором, тривалість якого буває різною, лежить відпрацьована система рефлексії по відношенню до себе як до особистості з індивідуальними психофізіологічними якостями, так і до образу, який актор створює. Рефлексія, пронизуючи всі компоненти вокальної підготовки актора драматичного театру, індивідуалізує його сценічне висловлювання. Вона виявляє, фіксує, робить стійкою особисту позицію майбутнього актора драми, цілісне бачення вокально-сценічної діяльності, і є неодмінною умовою збереження особистісного ставлення до акторської майстерності.

Під рефлексією в психології розуміють звернення свідомості на саму себе, а також розмірковування людини над своїм особистим психічним станом. Проблеми рефлексії в музичній творчості досліджує доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв Л. В. Шаповалова [17]. В її роботі обговорюється і особистість виконавця як рефлексивного художника, і зміст рефлексивного образу виконавця. Спираючись на ствердження Л. В. Шаповалової, можна сказати, що змістом рефлексивного образу актора драматичного театру (що є рефлексивним художником) є акт усвідомлення власної свідомості і самореалізованості особистості (авторські роздуми щодо життя, смерті, Богопізнання). Це – дуже важлива проблема, що впливає на якість вокально-сценічної діяльності актора драматичного театру, і, можливо, з часом її позитивне вирішення сприятиме удосконаленню як вокальної, так і театральної освіти.

Рефлексія в вокально-сценічній творчості актора драматичного театру – це унікальний комплекс свідомого і несвідомого, відчутого, збагнутого, зафіксованого актором, один із шляхів до духовності, особистого професійного зростання. Саме вона дає поштовх до пошуку і реалізації ціннісної системи, що є невід'ємною складовою творчого процесу.



Найважливішим моментом для викладача вокалу є вміння показати майбутнім акторам механізм дії і можливості рефлексії, розкрити її загальнолюдський і, в той же час, індивідуальний характер, навчити відповідних технологій, звертаючись до навичок і відчуттів, які вже існують. Знання та вивчення цих процесів дає можливість педагогу з вокалу розробити програму комплексного індивідуального розвитку співаючого актора, що і є реалізацією особистісно-орієнтованого підходу. Спираючись на подібну програму для студентів вокальних факультетів закладів вищої освіти, розроблену доктором мистецтвознавства, професором кафедри «Сольний спів» Харківського національного університету мистецтв Н. Є. Гребенюк [7], автор статті пропонує методику індивідуальної діагностики творчого стану співаючого актора у навчальному процесі, за якою він може бути розподілений на три психолого-педагогічні зони.

- Зона актуального розвитку творчої особистості співаючого актора. Вона включає всі знання і вміння студента-актора на сьогодні, всі вокально-сценічні навички, які сформувалися під час придбання попереднього професійного і вокального досвіду.

- Зона найвищого потенційного розвитку творчої особистості співаючого актора. Ця зона визначається ступенем можливостей студента-актора в майбутньому, тобто, які саме знання та навички може отримати співаючий актор завтра за допомогою викладача.

- Зона найближчого саморозвитку творчої особистості співаючого актора, яка базується на особистісному потенціалі самонавчання і саморозвитку співаючого актора.

За Л. Виготським [6], зона *найближчого розвитку* – це відстань між рівнем *актуальним* (в підготовці співаючого актора – коло акторських і вокально-виконавчих завдань, які студент-актор може вирішувати самостійно на підставі вже раніш сформованих і закріплених вокально-сценічних навичок) і *можливим* (у вокальній і театральній педагогіці – коло вокально-сценічних завдань, які студент-актор може вирішувати тільки під керівництвом викладача, тобто відповідні навички вже сформовані, але ще не закріплені в достатній мірі).

Відзначимо, що кордони зони *найближчого саморозвитку* знаходяться між завданнями, які ставить і допомагає вирішувати сту-



денту викладач, і тими, що студент ставить і вирішує самостійно. Ці кордони піддаються проникненню, пласт розвитку безперервно рухається: вокально-сценічні навички, які ще вчора були в процесі формування, сьогодні можуть плавно перейти в більш високу площину – зафіксуватися і перетворитися на рефлекс. Дійсно, саме саморозвиток – найвища мета навчання в умовах особистісно-орієнтованого підходу. Якщо в період навчання у студента закріпилися потреба і навички до саморозвитку, то це – запорука успіху його вокально-сценічної діяльності, так як, тільки постійно самовдосконалюючись в особистісному і професійному плані, актор може досягти вершин виконавської творчості.

У психолого-педагогічних дослідженнях позначені три норми індивідуальної діагностики: *предметна; соціально-вікова; індивідуальна*. Наші спостереження показали, що у вокальній і театральній педагогіці, в основному, застосовують дві: предметну і індивідуальну [1; 9; 10; 11]. Набагато рідше враховується соціально-вікова норма, її застосування показове, в основному, у віковій педагогіці, а не в професійній, оскільки вона визначає показники розумового та особистісного розвитку, які відповідають певному віковому періоду.

У предметну норму, в застосуванні до акторського мистецтва, входять акторські та вокально-сценічні навички, які формуються в процесі вокально-сценічної діяльності і є необхідними для формування професійної майстерності. Необхідно вказати, що більшість викладачів у своїй практичній діяльності використовують тільки цю норму і зовсім не застосовують індивідуальну, яка, на наш погляд, є на порядок вищою.

Індивідуальна норма базується на вчорашніх, сьогоднішніх, завтрашніх можливостях та успіхах співаючого актора, на актуалізації зон його найближчого розвитку і саморозвитку. І якщо завдання предметної норми – підсумувати відповідні знання для формування необхідних вокально-сценічних навичок, то прихильники індивідуальної норми мають за мету не тільки формування професійних навичок і «наповнення» студента-актора потрібними знаннями, але й, головне – розвиток актора відповідно до його індивідуального потенціалу.



При особистісно-орієнтованому підході за цими параметрами і критеріями складається діагностична карта-характеристика на кожного співаючого студента-актора, яка містить:

- аналіз особливостей психіки актора;
- описи його голосу і зовнішніх даних;
- інформацію щодо мовних і вокальних дефектів звуку;
- щодо недоліків голосу актора і шляхів їх подолання;
- репертуарний список творів;
- аналіз технічної частини вокальної підготовки актора на початку навчання і в його кінці;
- аналіз виступів на драматичній сцені.

Таким чином, впровадження особистісно-орієнтованого підходу дає можливість накреслити оптимальну траєкторію формування творчої особистості співаючого студента-актора. Головне завдання викладача вокалу на акторських курсах у межах зазначеного підходу – це забезпечення вокально-сценічного розвитку студента з урахуванням його психофізіологічних можливостей, а також активізація стимулів до саморозвитку і самореалізації. Для вирішення цього завдання, перш за все, необхідно організувати психологічно насичену «зустрічну діяльність» студента, виявляючи турботу про актуалізацію і формування саме внутрішньої, особистісної мотивації, про озброєння актора вокально-виконавськими прийомами, які здатні задовольнити потреби його творчої особистості. Саме така освіта і розвиває, і формує, так як орієнтується не стільки на кількість отриманих знань, скільки на почуття і відчуття, які пов'язані з ними, на особистісні інтереси і відмінності суб'єкта виховного процесу. Отже, взаємозв'язок образно-раціонального і емоційно-образного мислення – «особистісна акторська функція» – об'єднує в собі і структурність, і образність, і особистісний професіоналізм студента-актора в процесах навчально-виховної та вокально-сценічної діяльності.

Висновки. Основним засобом вокальної підготовки актора як складової його професійного розвитку є особистісно-орієнтований підхід до творчої особистості. Даний підхід передбачає два взаємодоповнюючих моменти: вірне розуміння педагогом індивідуальності



співаючого актора, його особистісних рис і відмінностей; наявність у студента прагнення до саморозвитку в межах його здібностей до вокально-сценічної діяльності.

В процесі розвитку творчої особистості співаючого актора виникають нові «технології» навчання, зорієнтовані на вокально-сценічну діяльність майбутнього актора драматичного театру. Так, дослідження процесів рефлексії дало можливість розробити програму комплексного індивідуального розвитку студента-актора. У межах цієї програми автором запропоновано діагностичну карту-характеристику, яка розкриває особливості здібностей співаючого студента-актора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 16 с.
2. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Классика XXI, 2008. 352 с.
3. Бродова И. А. Основные принципы театрализации музыки в драматическом спектакле : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 20 с.
4. Брушлинский А. В., Воловикова М. И. О взаимосвязях процессуального (динамического) и личностного (мотивационного) аспектов мышления. *Психологические исследования познавательных процессов и личности*. Москва : Наука, 1983. С. 84–96.
5. Выготский Л. С. Педагогическая психология. Москва : Педагогика-Пресс, 1996. 533 с.
6. Выготский Л. С. Психология развития как феномен культуры ; ред., вступ. ст. М. Г. Ярошевский. М. : Изд-во «Институт психологии» ; Воронеж : НПО «МОДЭК», 1996. 512 с.
7. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : дис. ... д-ра мистецтвознавства ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 369 с.
8. Диагностика и развитие актёрской одаренности : сб. науч. тр. ; ред. Е. Е. Колчин, Н. В. Рождественская. Ленинград : ЛГИТМИК, 1986. 154 с.



9. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.

10. Кочнев В. И. Динамика эмоциональной реактивности в процессе обучения основам актёрской профессии. *Вопросы психологии*. 1988. № 3. С. 138–144.

11. Проблемы современного актёрского искусства : сб. науч. тр. / отв. ред. Т. А. Марченко. Ленинград : ЛПИТМИК, 1990. 160 с.

12. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти / М-во освіти України ; АПН України ; Ін-т педагогіки і психології професійної освіти. Київ : ІЗМН, 1998. 247 с.

13. Сгібнєва С. С. Вокальна творчість актора драматичного театру: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. держ. акад. культури, 2009. 201 с.

14. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості : підручник. Київ : Міленіум, 2006. 344 с.

15. Станиславский К., Немирович-Данченко В. Об искусстве актёра-певца / ред. Г. Кристи, О. Соболевская. Москва : Искусство, 1973. 144 с.

16. Стромов Ю. А. Путь актёра к творческому перевоплощению. М. : Просвещение, 1980. 80 с.

17. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

REFERENCES

1. Bilous, V. P. (2005). *Psykhologichni aspekty formuvannia vykonavskoi khudozhnoi maisternosti [Psychological aspects of the formation of performing artistic mastership]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv : P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 16 [in Ukrainian].

2. Bochkarev, L. L. (2008). *Psihologiya muzykalnoy deyatel'nosti [Psychology of the musical activity]*. Moscow : Klassika XXI, 352 [in Russian].



3. Brodova, I. A. (1990). *Osnovnyie printsipy teatralizatsii muzyki v dramaticheskom spektakle [Fundamentals of theatricalization of music in dramatic performance]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev : P. I. Tchaikovsky State Conservatory, 20 [in Russian].

4. Brushlinskiy, A. V., Volovikova, M. I. (1983). O vzaimosvyazyah protsessualnogo (dinamicheskogo) i lichnostnogo (motivatsionnogo) aspektov myshleniya [About interrelations of procedural (dynamic) and personal (motivational) aspects of thinking]. *Psihologicheskie issledovaniya poznatelnykh protsessov i lichnosti [Psychological studies of cognitive processes and personality]*. Moscow : Nauka, 84–96 [in Russian].

5. Vygotskiy, L. S. (1996). *Pedagogicheskaya psihologiya [Pedagogical psychology]*. Moscow : Pedagogika-Press, 533 [in Russian].

6. Vygotskiy, L. S. (1996). *Psihologiya razvitiya kak fenomen kultury [Psychology of a development as a phenomenon of culture]*. (M. G. Yaroshevkiy Ed., Introduction). Moscow : Izd-vo «Institut psihologii» ; Voronezh : NPO «MODEK», 512 [in Russian].

7. Hrebeniuk, N. Ye. (2000). *Vokalno-vykonavska tvorchist [Vocal performing arts]*. (Doctor's thesis). Kyiv : P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 369 [in Ukrainian].

8. *Diagnostika i razvitye akterskoy odarennosti (1986) [Diagnosis and development of acting talent]*: collection of research papers (E. E. Kolchin, N. V. Rozhdestvenskaya Eds.). Leningrad : LGITMIK, 154 [in Russian].

9. Katrych, O. T. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)*: (Extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv : P. I. Tchaikovsky State Conservatory, 17 [in Ukrainian].

10. Kochnev, V. I. (1988). Dinamika emotsionalnoy reaktivnosti v protsesse obucheniya osnovam akterskoy professii [The dynamics of emotional reactivity in the process of learning the basics of the actor's profession]. *Voprosy psihologii – Psychology issues*, 3, 138–144 [in Russian].

11. *Problemy sovremennogo akterskogo iskusstva (1990) [Problems of the contemporary actor's art]*: collection of research papers. (T. A. Marchenko Ed.). Leningrad : LGITMIK, 160 [in Russian].

12. Rudnitska, O. P. (1998). *Muzyka i kultura osobystosti: problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity [Music and culture of personality:*

the problems of contemporary pedagogical education]. Kyiv : IZMN, 247 [in Ukrainian].

13. Shibnieva, S. S. (2009). *Vokalna tvorchist aktora dramatychnoho teatru: mystetstvoznavchyi ta psykholoho-pedahohichnyi aspekty [The vocal creativity of the actor of the drama theater: art critical and psychological-pedagogical aspects]*. (Candidate's thesis). Kharkiv : Kharkiv State Academy of culture, 201 [in Ukrainian].

14. Sysoieva, S. O. (2006). *Osnovy pedahohichnoi tvorchosti [Fundamentals of pedagogical creativity]*. Kyiv : Milenium, 344 [in Ukrainian].

15. Stanislavskiy, K. S., Nemirovich-Danchenko, V. I. (1973). *Ob iskusstve aktera-pevtsa [About the art of actor-singer]*. (G. Kristi, O. Sobolevskaya Eds.). Moscow : Iskusstvo, 144 [in Russian].

16. Stromov, Yu. A. (1980). *Put aktera k tvorcheskomu perevoploshcheniyu [The path of an actor to creative reincarnation]*. Moscow : Prosveshchenie, 80 [in Russian].

17. Shapovalova, L. V. (2007). *Refleksivnyi khudozhnik. Problemy refleksii v muzykalnom tvorchestve [The Reflective Artist. Problems of reflection in musical creativity]* : monography. Kharkiv : Skorpion, 292 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.11.2018 р.



УДК 792.071.027 : 793.3 : 37
ORCID 0000-0002-3905-4108
DOI 10.34064/khnum1-5115

Бортник К. В.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Специфіка викладання дисципліни «Танець» студентам спеціалізації «Режисура драматичного театру»

АНОТАЦІЯ

Бортник К. В. Специфіка викладання дисципліни «Танець» студентам спеціалізації «Режисура драматичного театру».

У статті порушено питання специфіки хореографічної підготовки режисерів у вищих навчальних закладах на сучасному етапі. Актуальність обраної теми зумовлена відсутністю на сьогодні багатоаспектного наукового дослідження з даної проблематики. Доведено необхідність викладання дисципліни «Танець» студентам-режисерам з огляду на нинішній стан розвитку драматичного театру, в якому хореографічна складова посідає одне з провідних місць. Визначено зміст навчальної програми з предмету «Танець», обґрунтовано наповнення кожного її розділу та необхідність опанування режисерами драматичного театру класичного, історичного бального, народно-сценічного, сучасного танців, імпровізації. Наголошено на значенні музики як складової танцю у вивченні зазначеної дисципліни.

Аналізуються особливості викладання предмету «Танець», форми проведення занять та методи організації самостійної роботи студентів. Відзначено, що матеріал уроку має бути технічно нескладним, але таким, що чітко окреслює характер і манеру виконання танцю. Доцільно чергувати практичні і лекційні заняття, що мають містити обов'язковий перегляд фото- та відео-матеріалів, давати завдання для самостійної роботи не тільки зі створення танцювальних фрагментів, але й з підбору до них музичного супроводу, а також – з ознайомлення з історією хореографічного мистецтва.



Пояснюється взаємозв'язок завдань курсу з професійною діяльністю режисера – набуті знання мають бути спрямовані на формування навичок роботи з акторами та вміння грамотно співпрацювати з балетмейстером.

Визначено напрями подальших наукових розробок за темою – аналіз специфіки викладання історичного танцю, як бального, так і народного, та питання вивчення сучасного танцю в системі освіти як студентів-режисерів, так і акторів.

Ключові слова: танець, хореографія, режисер, драматичний театр, пластична складова, хореографічна мова.

АННОТАЦІЯ

Бортник Е. В. Специфика преподавания дисциплины «Танец» студентам специализации «Режиссура драматического театра».

В статье затронуты вопросы специфики современного хореографического образования режиссёров в высших учебных заведениях. Актуальность избранной темы обусловлена отсутствием на сегодня многоаспектного научного исследования по данной проблематике. Доказана необходимость преподавания дисциплины «Танец» студентам-режиссёрам, с учётом нынешнего состояния развития драматического театрального искусства, где хореографическая составляющая занимает одно из ведущих мест. Определено содержание учебной программы по предмету «Танец», обоснованы наполнение каждого её раздела и необходимость освоения режиссёрами драматического театра классического, исторического бального, народно-сценического, современного танцев, импровизации. Подчёркнуто значение музыки как составляющей танца в изучении указанной дисциплины.

Анализируются особенности преподавания предмета «Танец», определяются формы проведения занятий и средства организации самостоятельной работы студентов. Отмечено, что материал урока должен быть технически несложным, но чётко очерчивающим характер и манеру исполнения танца. Целесообразно чередовать практические и лекционные занятия, включающие обязательный просмотр фото- и видеоматериалов, давать задания для самостоятельной работы не только по созданию танцевальных фрагментов, но и по подбору к ним музыкального сопровождения, а также – по ознакомлению с историей хореографического искусства.



Объясняется взаимосвязь задач курса с профессиональной деятельностью режиссёра – полученные знания должны быть направлены на формирование навыков работы с актёрами и умение грамотно сотрудничать с балетмейстером.

Определены направления дальнейших научных разработок по теме – анализ специфики преподавания исторического танца, как бального, так и народного; вопросы изучения современного танца в системе образования как студентов-режиссёров, так и актёров.

Ключевые слова: танец, хореография, режиссёр, драматический театр, пластическая составляющая, хореографический язык.

ABSTRACT

Bortnyk K. V. Characteristic aspects of teaching the discipline “Dance” to the students of the specialization “Directing of the Drama Theatre”.

Background. Modern theatre education in Ukraine is carried out through the extensive teaching system, which also includes different aspects of the training of future directors of the drama theatre. Some hours in academic programmes of institutions of higher theatre education are given for plastic training, which is carried out in the lessons of eurhythmics, stage movement, stage fencing, as well as dance. As for the latter, among the whole complex of disciplines connected with moving, the discipline “Dance” has the most significant value, as choreography today is one of the most demanded expressive means of dramatic performance. In addition, knowledge of the fundamentals of choreography and its history contributes to the comprehensive development of the director’s personality, his aesthetic education, the formation of artistic taste, the ability to orientate both in traditional and innovative requirements to the choreographic component of the drama performance, to obtain a contemporary idea of the mutual influence of different art forms, so, to raise his professional development. **The objectives** of this study are to substantiate the features of teaching the discipline “Dance” and determine its place in the contemporary education system of the director of the drama theatre.

Methods. An analytical method is used to determine the components of the discipline “Dance” in the teaching system of the students of the specialization “Stage director of the Drama Theatre”. With the help of the system approach, the place and functions of each type of choreography have been identified within the



discipline “Dance”; its integrity, functional significance and perspective development in the system of theatre education of directors are demonstrated.

Results. The results indicate that in the education system of the director of the drama theatre the discipline “Dance” is essential not only because of the active involvement of the choreography in the arsenal of the demanded expressive means of drama performance, but it also contributes to the comprehensive development of the director’s personality and his proficiency enhancement. In view of this, a discipline program should be formed with the basic knowledge of various types of choreography.

The basis of the choreographic training should be a system of classical dance, which brings up the naturalness of the movement performance, expressive gesture and laying the foundation for the study of other types of choreography.

The purpose of the historical ballroom dance is to master the character of the dance culture of a certain epoch, the ability to wear a corresponding dress, use the accessories. The study of this section should be accompanied by a conversation about the era and its artistic styles, dance fashion, special considerations on the relationship between a man and a woman in a dance. This is necessary for the future unambiguous determination of the plastic component of the theatre performance in the pieces by the playwrights of the past centuries.

The folk dance stage adaptation introduces the customs and culture of different peoples. Studying of dances all nationalities does not make sense, because the spectrum of their use in performances of the drama theatre today is rather narrow. It is required to concentrate on the basic movements of Ukrainian, Russian, Gypsy, Spanish, Italian, Hungarian and Jewish dances, partly – Old Slavic. It is necessary to require of the students the correct manner of performance and form a comprehension about relevance of the using of folk dance in the context of the director’s vision of a particular performance.

The need for the future director’s awareness in contemporary dance is due to the fact that its means can create the plastic component of almost any show. The task of the teacher is to train basic knowledge to the students with the obligatory requirement of the faithful character of the performance of a particular artistic movement or style, considering what is sought out in the drama theatre: contemporary, jazz, partially – street and club style. The tango, which sometimes appears in dramatic performances, should be singled out separately; it should be studied in



the form of social and scenic variants with the addition of movements of contemporary choreography.

In class it is expedient to use improvisation, to offer the students to make dance pieces on their own.

Significant attention should be paid to the musical accompaniment of the lesson, the explanation of the tempo-based and rhythmic peculiarities of musical compositions, and to teach the students to choose the background music for their own dance works independently.

It is advisable to give some classes in the form of lectures, in particular, use video lectures that clearly represent the nature and manner of performing various types of choreography.

Students' individual work should consist in consolidating practical skills, compiling own dance pieces and familiarizing with the history of choreography.

The director will later be able to use all the acquired knowledge while working with the choreographer, and in the absence of the latter, he will be able to create the dance language of the performance independently.

Conclusions. Thus, the dance is an integral part of the education system of the drama theatre director, especially at the present stage, at the same time, the plastic arts is one of the most important components of the performance. This necessitates the stage director's awareness in various types of choreography in order to use the acquired knowledge and skills in the creative work.

In dance class, it is necessary to form a general idea of each type of dance, its purpose, manner of performance and features of use in the performances of the drama theatre. It is essential to demand musicality and rhythmic performance, the ability to improvise. It is advisable to hold both practical and lecture classes, to assign tasks for the independent work of creative and educational content.

Eventually, the stage expressiveness, the sense of form, style, space, time, rhythm in the dance, knowledge of the features of partnership and ensemble are raised with the students; the skills of working with the actors on the choreographic component of the performance and the ability to cooperate with the choreographer are formed.

Key words: dance, choreography, theatre education, drama theatre, stage director, plastics of a dance, performance, choreographic language.



Постановка проблеми. Сучасна театральна освіта в Україні здійснюється через розгалужену систему навчання, що включає й всі аспекти підготовки майбутніх режисерів драматичного театру. Окремі години у навчальних програмах закладів вищої театральної освіти відводяться для пластичного виховання, що здійснюється на уроках ритміки, сценічного руху, фехтування, а також танцю. Щодо останнього, то серед усього комплексу дисциплін, пов'язаних із рухом, саме дисципліна «Танець» має найістотніше значення, оскільки хореографія сьогодні є одним з найбільш затребуваних виразних засобів драматичної вистави. Крім того, знання основ хореографічного мистецтва та його історії сприяє всебічному розвитку особистості режисера, його естетичному вихованню, формуванню художнього смаку, умінню орієнтуватися як у традиційних, так і у інноваційних вимогах до хореографічної складової драматичної вистави, отриманню сучасного уявлення про взаємовплив різних видів мистецтва, тобто, підвищенню його професійного рівня.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Викладання дисципліни «Танець» студентам-режисерам має свої особливості, специфічні нюанси, висуває певні вимоги до занять, відмінні від тих, що їх потребує танцювальна підготовка акторів. Проте, якщо пластична (танцювальна) освіта студентів акторських спеціалізацій доволі часто ставала предметом досліджень, підтвердженням чого слугують наукові та методичні розробки Ю. Громова, Р. Захарова, В. Звездочкина, І. Коха, Г. Кристерсона, В. Нікітіна [2; 4; 5; 7; 8; 11], сучасних дослідників О. Зикова, А. Лещинського, Е. Манзарханова, І. Пузирьової [6; 9; 10; 12], то особливості викладання дисципліни «Танець» майбутнім режисерам драматичного театру висвітлені значно меншою мірою. Вперше їх було розглянуто у роботі Г. Кристерсона «Танець у виставі драматичного театру» [8], в якій проаналізовано процес вивчення режисером історичного бального та народного танцю; серед сучасних дослідників до цієї проблеми частково зверталися у своїх статтях Т. Благова, О. Єршова, О. Роєнко [1; 3; 13]. Багатоаспектного наукового дослідження, яке включало б обґрунтування особливостей під-



ходу до хореографічної підготовки режисерів драматичного театру, на сьогоднішній день не існує, що зумовлює актуальність обраної теми.

Метою дослідження є обґрунтування особливостей викладання дисципліни «Танець» та визначення її місця в системі освіти сучасного режисера драматичного театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Навчальна програма дисципліни «Танець» повинна включати вивчення базових складових різних видів хореографічного мистецтва з урахуванням сучасних театральних тенденцій, рівня професійного розвитку, інтересів, активності студентів тієї чи іншої групи в навчальному процесі. Крім того, курс має створювати міцну основу для самоосвіти й інтеграції отриманих знань у професійну творчу діяльність випускників.

Основою всього хореографічного навчання має бути система класичного танцю. Елементи екзерсису послідовно слід виконувати біля палки та вибірково на середині зали (вибірковість продиктовано більшою складністю вправ без опори на палку, через необхідність втримання рівноваги, виконання ж вправ підвищеної складності не є безпосереднім завданням дисципліни). Класичний екзерсис сприятиме формуванню правильної постави та корекції деяких її дефектів, розвитку сили та еластичності зв'язок і м'язів, рухливості суглобів, виробленню досконалості рухів, розвитку сили та витривалості, а також концентрації уваги. Слід постійно звертати увагу студентів на загальну підтягнутість та стрункість, застерігаючи від зайвої напруги м'язів, з метою виховання природності та легкості виконання рухів. Вправи мають викладатися в простій формі, комбінації – носити виключно учбовий характер, студент повинен концентруватися на точності й закінченості виконання. Велику увагу слід приділяти роботі рук, прагнучи розвитку свободи, пластичності, амплітуди руху, усуваючи скутість. Кінцевою метою вправ для рук є формування вільного, виразного жесту, а загальною метою класичного тренажу є підготовка опорно-рухового апарату до виконання наступних завдань з історичного бального танцю та окремих рухів народно-сценічного та сучасного танців. Для засвоєння хореографічної лексики окремих національностей (наприклад, іспанського або циганського танцю), а також напрямів та стилів сучасного танцю класичного екзерсису замало,



оскільки недостатньо розвивається рухомість плечового поясу, шиї, рук, хребта, міжребер'я, живота. Це можна компенсувати гімнастичними вправами, рухами з базової розминки-розігріву, що використовується при вивченні сучасного танцю.

Другою важливою складовою хореографічної освіти режисера є історичний бальний танець, що вивчається з метою зрозуміння характеру танцювальної культури певної епохи. Окрім навичок виконання основних рухів цих танців, для майбутніх режисерів необхідним є вміння носити відповідний костюм, користуватися аксесуарами. Вивчення цього розділу повинно супроводжуватися бесідою про історичну епоху, мистецькі стилі, танцювальну моду такої. Корисно ознайомити студентів з репродукціями зразків живопису, скульптури відповідного часу.

Вивчення цього виду хореографії необхідно для майбутнього безпомилкового визначення режисером пластичної складової вистав за п'єсами драматургів минулих століть. Так, для постановки творів У. Шекспіра, Лопе де Веги, П. Кальдерона необхідно знатися на особливостях танцювальної культури XVI ст.; це – чоловічий та жіночий уклони, танці – гальярда, павана, сарабанда, куранта тощо. Хореографічній складовій п'єс Мольєра відповідають уклони й танці XVII ст., зазвичай це – менуети; К. Гольдоні – уклони й танці XVIII ст., також менуети, гавот, жига, контрданс. Танці XIX ст. – вальс, полонез, полька – необхідні для постановки п'єс О. Грибоедова, М. Лермонтова, М. Островського [8: 11]. Це стосується культури вищих класів. Для вміння створювати атмосфери побуту простолюдинів танцювальними засобами можна ознайомити студентів із селянськими уклонами, елементами морванського та селянського бранлів, фарандолою, лендлером.

Під час вивчення історичного бального танцю необхідно звертати увагу студентів на особливості світогляду епохи, що відбилися у її танцювальній культурі і костюмах, вимагати чіткого втілення стилістики виконання танцю, підкреслювати специфіку взаємин чоловіка та жінки і особливості чоловічого та жіночого танцювання. Доцільно вимагати від кожного вивчення як чоловічих, так і жіночих партій. Вивчати усі фігури танців немає сенсу, достатньо ознайомити студентів з основними рухами, положеннями у парах, роботою рук.



Окрім знань щодо танців минулих століть, студент-режисер має опанувати манеру виконання народно-сценічних танців, що знайомлять зі звичаями та культурою різних народів. Програма цього розділу повинна бути зорієнтована на вимоги сучасного театру. Вивчати танці всіх національностей не потрібно, оскільки спектр зображених у затребуваній сьогодні драматургії або інсценуваннях прози танців є доволі вузьким.

Ретельну увагу слід приділяти вивченню українського народного танцю, оскільки, по-перше, це – знайомство з власною національною культурою; по-друге, українська драматургія завжди є складовою репертуару будь-якого державного театру України. Зосереджуватися слід на хореографії центральних та західних регіонів держави, оскільки вона включає до себе найколеритніші танці, які стануть у пригоді у виставах за п'єсами М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки.

П'єси та інсценування творів російських авторів (А. Чехова, М. Гоголя, М. Островського, Ф. Достоєвського, О. Толстого) посідають одне з чільних місць у репертуарах багатьох театрів, що зумовлює необхідність вивчення майбутнім режисером національних особливостей російського танцю.

Можна частково зупинитись на вивченні давньослов'янських танків та культури Київської Русі з метою ознайомлення з ритуальними зразками народного танцювального мистецтва.

Сучасному режисерові також знадобляться знання з циганських та іспанських танців, частково – з італійських, угорських, єврейських.

При вивченні народно-сценічного танцю перш за все необхідно ознайомити студента з базовими рухами та характером їх виконання з метою складання необхідних уявлень про національні особливості тієї чи іншої танцювальної культури, розуміння доцільності й доцільності застосування національної танцювальної мови в контексті режисерського бачення тієї чи іншої вистави. Не слід зупинятись на вивченні великої кількості рухів, досконалому їх виконанні та опануванні екзерсису народно-сценічного танцю, оскільки розвиток виконавської культури більш необхідний акторові, ніж режисерові.



Дуже важливою сьогодні є обізнаність режисера в сучасній хореографії. Російський актор, хореограф, режисер і театральний педагог О. Зиков зауважує: «Театр, як мистецтво живе, постійно видозмінюється, перебудовується, знаходить нові форми. Сучасний театр усе більше звертається до пластики, танцю, не тільки як до допоміжного інструменту, але і як до найважливішої складової, найвиразнішої мови, якій підвладно багато, від частковостей до філософії» [6]. Підтвердженням цьому є творчість сучасних режисерів: Р. Белякової («Криваве весілля»), Р. Віктюка («Служниці»), А. Жолдака («Гамлет. Сні»), В. Пазі («Король. Дама. Валет»), С. Співака («Священні чудовиська») та інших.

Перевага сучасного танцю полягає в тому, що його засобами можна створити пластичну мову практично будь-якої вистави, незалежно від часу дії, тому що в межах даного виду хореографії дозволяється використовувати еkleктику, стилізацію, вдаватися до анахронізмів.

Сучасний танець знаходиться в постійному розвитку, трансформується, відповідаючи запитам сьогодення. Тому слід звертати увагу студентів на той факт, що цей вид хореографічного мистецтва не є закритою системою, оскільки з плином часу його напрями та стилі отримують нові лексичні ознаки. Отже, режисер має розуміти, що йому доведеться постійно слідкувати за розвитком сучасної хореографії. Завданням викладача є формування базових знань та закладення основ, на яких ґрунтуються провідні напрями сучасного танцю з огляду на те, що є затребуваним в драматичному театрі. Якщо в хореографічному просторі сьогодні найактивніше розвиваються контемпорарі та хіп-хоп, то митці драматичного театру найчастіше використовують контемпорарі, частково – джазові стилі (бродвей, свінг, рок-н-рол), і лише іноді – вуличні та клубні стилі. Окремо слід сказати про танго, яке час від часу присутнє в драматичних виставах. Воно не належить до стилів та напрямів сучасного танцю, на драматичній сцені не потребує суворих вимог танцювального спорту, тому набуває трансформацій, поєднуючи елементи свого соціального та сценічного варіантів, а також запозичуючи рухи та підтримки з сучасної хореографії.

Опановуючи базові рухи того чи іншого напрямку або стилю, режисер має, в першу чергу, зрозуміти характер їх виконання, щоб під



час реалізації власних творчих задумів, за необхідності, влучно та професійно використовувати розмаїття сучасного танцю як самостійно, так і під час співпраці з балетмейстером.

Вивчаючи будь-який вид хореографії, доцільно виховувати у студентів здатність до імпровізації або пропонувати їм скласти невеликий танцювальний фрагмент, вимагаючи діяти в запропонованих обставинах: «...режисерові треба бути готовим до імпровізації. Взагалі, якщо режисер може імпровізувати і створює всі умови для цього на сценічному майданчику, актори завжди потягнуться за ним. <...> Треба надати режисерові можливість, почувши музику, імпровізувати і творити. При цьому педагог повинен підказувати основні рухи танцю» [11: 103–104].

Істотну увагу слід приділяти музичному супроводу уроку, аналізу музичного матеріалу, поясненню темпоритмічних особливостей різних за стилем творів, а також привчати студентів самостійно підбирати музичне оформлення власних танцювальних комбінацій або пластичних етюдів. Необхідність цього зумовлена тим фактом, що музика у виставі повинна відповідати подіям, характеру та емоційному стану персонажів, знаходитися в гармонійній єдності з хореографією та повністю залежати від режисерського задуму. Також слід зазначати на уроках, що можливим є і танцювання без музичного супроводу, якщо цього вимагає певний фрагмент вистави.

Зважаючи на істотний об'єм навчального матеріалу з танцю та, як правило, недостатню кількість годин, передбачених для вивчення цієї дисципліни, слід частково використовувати лекційну форму проведення занять, зокрема, використовувати відео-лекції, які наочно репрезентують характер та манеру виконання різних видів хореографії, знайомлять з танцями, що не входять до практичного опанування. Це мають бути танцювальні фрагменти вистав драматичних театрів, які є гідним прикладом гармонійного поєднання дії вистави з її пластичним рішенням, та відеозаписи виступів видатних професійних хореографічних колективів, труп, окремих виконавців, що репрезентують високий виконавський рівень та формують повноцінну уяву про вид танцю, його національні риси, напрям, стиль. Також є сенс провести порівняльний аналіз відеоматеріалів різного спрямування.



Слід ретельно організувати і самостійну роботу студентів, завдання якої повинні включати не тільки закріплення практичних навичок та складання власних танцювальних фрагментів, а й обов'язкове ознайомлення з історією виникнення та розвитку хореографічного мистецтва, зокрема, в межах драматичного театру.

Необхідність практичної та лекційної підготовки, а також самостійної роботи зумовлена, по-перше, багатогранністю режисерської професії. По-друге, якщо режисер працює у співавторстві з балетмейстером, він завжди має чітко усвідомлювати, яку саме хореографічну мову використовуватиме в тій чи іншій виставі або її фрагменті, розуміти смислове навантаження танцю та його зумовленість, а потім доносити свій задум до балетмейстера. З приводу цього О. Роєнко зазначає: «Завдання режисера – зорієнтувати балетмейстера й переконати його в тому, що саме в танці вигідніше, виразніше для розвитку драматичної дії. Інакше вийде мистецтво в мистецтві ... вирішальним має стати психологічний стан героя, його дія, мета, спонукальні мотиви дії ..., тоді танець може вийти на перший план, посилюючи радість чи печаль, може стати контрастуючим тлом дії. Усього цього може спромогтися режисер, ставлячи конкретні завдання в роботі з балетмейстером» [11: 103–105].

Взагалі дисципліна «Танець» повинна викладатися у взаємодії з дисципліною «Робота режисера з балетмейстером», яка включає послідовні, логічно обумовлені задачі, а опанований хореографічний матеріал має використовуватися під час реалізації практичних та самостійних завдань предмета «Робота режисера з балетмейстером».

Слід пояснювати студентам, що режисер може опинитися в таких умовах, за яких він не матиме можливості співпраці з балетмейстером, отже, доведеться самостійно створювати танцювальні фрагменти для вистави. Тому слід врахувати це під час викладання курсу «Танець», дбаючи про обізнаність майбутнього фахівця не тільки в основах хореографічного мистецтва, а й формуючи в ньому здатність без допомоги балетмейстера створювати на гідному рівні пластичну складову вистав.

Висновки. Таким чином, танець посідає важливе місце в системі освіти режисера драматичного театру, особливо на сучасному етапі,



коли пластична мова є одним з найважливіших компонентів вистави. Це зумовлює необхідність обізнаності режисера в різних видах хореографії, уміння використовувати набуті знання й навички у творчій роботі.

На заняттях з танцю необхідно сформуванати загальне уявлення про кожний з його видів: пояснити роль класичного тренажу; з огляду на затребувану драматургію та літературні твори, зацентрувати увагу на відповідних часові дії салонних та селянських танцях різних епох, найбільш уживаних національних різновидах народно-сценічного танцю, напрямках та стилях сучасної хореографії. Будь-який матеріал, що пропонується на уроці, має бути технічно нескладним, але таким, що чітко окреслює характер і манеру виконання танцю. Необхідно вимагати ритмічності виконання, його відповідності характеру і стилю музичного супроводу. Також слід виховувати в студентів здатність до імпровізації. Доцільно чергувати у навчальному процесі практичні і лекційні заняття (з обов'язковим переглядом фото- та відеоматеріалів), давати завдання для самостійної роботи не тільки зі створення танцювальних фрагментів, але й з підбору до них музичного супроводу, а також – ознайомлення з історією виникнення та розвитку хореографічного мистецтва.

Усі набуті знання мають бути спрямовані на формування у майбутніх режисерів навичок роботи з акторами та вміння грамотно співпрацювати з балетмейстером, для чого необхідно виховати в студентів відчуття форми, стилю, простору, часу, ритму в танці, партнерства й ансамблевості виконання, навчити їх основним законам сценічної виразності.

У подальших наукових розробках зазначеної теми доцільно виокремити та більш детально проаналізувати специфіку викладання історичного танцю, як бального, так і народного. Окрему увагу варто приділити обґрунтуванню необхідності викладання сучасного танцю в системі освіти як студентів-режисерів, так і акторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Благова Т. О. Хореографічна підготовка в системі театральної освіти України. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2014. Вип. 8. С. 100–110.



2. Громов Ю. И. Воспитание пластической культуры актёра средствами танца. М. : Профиздат, 1976. 135 с.

3. Ершова Е. В. Логика танца в сценическом пространстве. *Педагогика искусства* : электронный науч. журнал учреждения Российской академии образования «Институт художественного образования». 2010. № 3. URL : <http://www.art-education.ru/electronic-journal/logika-tanca-v-scenicheskom-prostranstve>

4. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М. : Искусство, 1976. 351 с.

5. Звёздочкин В. А. Пластика актёра в современном драматическом спектакле (интерпретация классики в режиссуре Г. А. Товстоногова 1970–80-х годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 «Театральное искусство» / ЛГИМТиК. Ленинград, 1987. 25 с.

6. Зыков А. И. Практический курс преподавания современного танца : учеб. пособ. для студ. театр. ин-тов. Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2002. URL : <https://www.twirpx.com/file/315263/>

7. Кох И. Э. Основы сценического движения. М. : Просвещение, 1976. 222 с.

8. Кристерсон Х. Х. Танцевальное образование драматического актёра : учеб. пособ. [для реж. ф-тов театр. ин-тов]. Ленинград : Искусство, 1957. 176 с.

9. Лещинский А. А. Танец в системе профессионального становления актёра драматического театра в России : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 «Театральное искусство» / Гос. ин-т театр. искусства. Москва, 2011. 29 с.

10. Манзарханов Э. Е. Особенности пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Улан-Удэ, 2006. 22 с.

11. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец в системе хореографического воспитания актёров музыкального и драматического театров : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 1996. 232 с.



12. Пузырёва И. А. Пластическое воспитание (танец в драматическом театре) : учеб. пособ. [для студ. вузов искусств и культуры]. Кемерово : Гос. ун-т культуры и искусств, 2012. 82 с.

13. Роєнко О. О. Режисер – балетмейсер. Балетмейстер – режисер. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2007. Вип. 3. С. 102–107.

REFERENCES

1. Blahova, T. O. (2014). Khoreorafichna pidhotovka v systemi teatralnoi osvity Ukrainy [Choreographic Training in the System of Theatre Education of Ukraine]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and Ethics of Pedagogical Action*, 8, 100–110 [in Ukrainian].

2. Gromov, Yu. I. (1976). *Vospitaniye plasticheskoy kultury aktera sredstvami tantsa [Training of an actor's plastic culture by means of a dance]*. Moscow : Profizdat, 135 [in Russian].

3. Yershova, E. V. (2010). Logika tantsa v stsenicheskom prostranstve [Logics of a dance in the scenic space]. *Pedagogika iskusstva – Pedagogy of Art*. Electronic Scientific Journal of the Institute of Art Education of the Russian Academy of Education “The Institute of Art Education”, 3. Retrieved from <http://www.art-education.ru/electronic-journal/logika-tantsa-v-scenicheskom-prostranstve> [in Russian].

4. Zakharov, R. V. (1976). *Zapiski baletmeystera [Choreographer's notes]*. Moscow : Iskusstvo, 351 [in Russian].

5. Zvezdochkin, V. A. (1987). *Plastika aktera v sovremennom dramaticheskom spektakle (interpretatsiya klassiki v rezhissure G. A. Tovstonogova 1970–80-h godov) [Actor's plastics in a contemporary drama performance (Interpretation of classics in the stage direction of G. A. Tovstonogov of the 1970–80s)]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Leningrad : Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography. 25 [in Russian].

6. Zykov, A. I. (2002). *Prakticheskiy kurs prepodavaniya sovremenogo tantsa [Practical course of teaching a contemporary dance]* : a study guide for students of theater institutes. Saratov : Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. Retrieved from <https://www.twirpx.com/file/315263/> [in Russian].



7. Kokh, I. E. (1976). *Osnovy stsenicheskogo dvizheniya [Fundamentals of scenic movement]*. Moscow : Prosveshcheniye, 220 [in Russian].
8. Kristerson, Kh. Kh. (1957). *Tantsevalnoe obrazovaniye dramaticheskogo aktera [Dance education of a drama actor]* : tutorial. Leningrad : Iskusstvo, 176 [in Russian].
9. Leshchinskiy, A. A. (2011). *Tanets v sisteme professionalnogo stanovleniya aktera dramaticheskogo teatra v Rossii [Dance in the system of professional becoming of an actor of drama theater in Russia]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow : State Institute of Theatre Arts, 29 [in Russian].
10. Manzarkhanov, E. E. (2006). *Osobennosti plasticheskogo iskusstva v dramaticheskome teatre Zapada i Vostoka [Features of plastic art in the drama theater of the West and the East]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Ulan-Ude : The East Siberian State Academy of Culture and Arts, 22 [in Russian].
11. Nikitin, V. Yu. (1996). *Modern-dzhaz tanets v sisteme khorograficheskogo vospitaniya akterov muzyikalnogo i dramaticheskogo teatrov [Modern-jazz dance in the system of choreographic education of actors of music and drama theaters]* (Candidate's thesis). Moscow, 232 [in Russian].
12. Puzyreva, I. A. (2012). *Plasticheskoe vospitaniye (tanets v dramaticheskome teatre) [Training of plastics (a dance in the drama theater)]* : tutorial. Kemerovo : State University of Culture and Arts, 82 [in Russian].
13. Roienko, O. O. (2007). Rezhyser – baletmeiser. Baletmeister – rezhyser [Stage director – Choreographer. Choreographer – Stage director]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini – Contemporary problems of Art Education in Ukraine*, 3, 102–107 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.11.2018 р.



УДК 793.322

ORCID 0000-0001-7881-773X

DOI 10.34064/khnum1-5116

Полянська І. М.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Специфіка і функції танцю як складової синкретичної «мусичної» творчості стародавнього світу

АНОТАЦІЯ

Полянська І. М. Специфіка і функції танцю як складової синкретичної «мусичної» творчості стародавнього світу.

Розглянуто особливості формування танцювального мистецтва стародавнього світу та вплив танцю на розвиток «мусичної» творчості Античності. Визначено, що передача танцювальних форм як спадщини проходила в усній формі, тому наука на сьогодні не має достовірних джерел вивчення функцій та виражальних засобів танцювального мистецтва стародавнього світу, на відміну від інших класичних зразків мистецтва. Зазначено, що єднальним елементом, основою синкретизму всіх видів художньої творчості – слова, танцю, інструментальної музики, співу та драматичного дійства – був ритм, який найбільш досконало виражався у рухах. Доведено, що синкретизм стародавнього мистецтва відбивався і в основних мистецьких поняттях у різних країнах світу того часу. З'ясовано, що танець мав різноманітні аспекти функціонування в «мусичних» формах творчості стародавнього світу – від ритуально-обрядових та магічних до естетично-розважальних.

Ключові слова: стародавній світ, «мусичні» форми творчості, художньо-обрядовий синкретизм, танець, ритм.

АННОТАЦИЯ

Полянская И. Н. Специфика и функции танца как составляющей синкретического «мусического» творчества древнего мира.

Рассмотрены особенности формирования танцевального искусства Древнего мира и влияние танца на развитие «мусического» творчества Ан-



тичности. Определено, что передача танцевальных форм как наследия проходила в устной форме, поэтому наука на сегодняшний день не имеет достоверных источников изучения функций и выразительных средств танцевального искусства античного мира, в отличие от других классических образцов искусства. Отмечено, что объединяющей основой синкретизма всех видов художественного творчества – слова, танца, инструментальной музыки, пения и драматического действия – был ритм, который наиболее совершенно выражался в движениях. Доказано, что синкретизм древнего искусства отражался и в основных художественных понятиях в разных странах мира того времени. Определено, что танец имел различные аспекты функционирования в «мусических» формах творчества древнего мира – от ритуально-обрядовых и магических до эстетико-развлекательных.

Ключевые слова: древний мир, «мусические» формы творчества, художественно-обрядовый синкретизм, танец, ритм.

ABSTRACT

Polianska I. M. Specificity and functions of a dance as a component of syncretic “mousikē” art of the Ancient world.

Background. The rapid development of contemporary art has intensified the scientific thought in relation to the theory and history of dancing art. Domestic art criticism pays much attention to the problems of dancing functioning in contemporary culture; periodicals publish theoretical and methodological works, general critical reviews of ballet performances. In historical plane, the majority of publications contain information about outstanding artists – performers and choreographers of various times and stylistic trends. However, the evolution of a dance as a socio-cultural and artistic phenomenon, the specifics of its functioning in different epochs and in different regions to a great extent remains unknown.

Objectives. The purpose of this study is to identify the peculiarities of dancing art development in the ancient world, its functions and the influence of dancing on the development of “mousikē” creativity of the Antiquity.

Methods. The research uses the following methods: the analytical method, which directed on consideration of individual elements of “mousikē” art, expressive means of dancing and its interaction with all parts of artistic-syncretic action, characteristic features of ancient art; the method of classification applied for definition of functions of a dance in the syncretic art of the ancient world; the method



of generalization consumed to analyze the facts collected and the logical transition from a singular to general judgment, knowledge, and evaluation.

Results. Art as a socio-cultural phenomenon in various cultural-historical periods reflects the specifics of the spiritual sphere of social life. In this regard, the art of the ancient world can be a vivid example. Unlike other types of art, ancient dancing did not leave behind so many artifacts as the classic examples of ancient art – monuments of sculpture, architecture and literature did. Even when methods of fixing language and music were found, dancing as a language of movements remained within the “oral tradition” for quite a long time.

It is proved that the art of the ancient world was artistically syncretic. It is a well-known fact that music and dancing are based on rhythm. Rhythm contributed to the interconnection of “mousikē” arts, it was a core that combined words, singing, music, dancing and dramatic action. The implementation of monotonous movements in a single rhythm contributed to uniting the community together to achieve a collective goal. The great social significance of dancing is also confirmed by the fact that almost all-important events in the life of an ancient man were accompanied by dancing: birth and death, war, hunting, etc. In his treatises, the great philosopher, Plato, prescribed all the sacred songs and dances that, in his opinion, were the means of real implementation of the law, that is, they had a specific social function. For a long time dancing was an indispensable component and obligatory attribute of ceremonial and religious rituals. Such celebrations were characterized by magical significance, which in turn formed a magical function of dancing.

Also, ancient philosophers had a special attitude to “mousikē” forms of creativity as a means of education. Confucian doctrine put forward the issue of moral and ethical perfection of the individual, whose one of the effective means was considered “mousikē” creativity. Confucius developed the forms of “mousikē” influence not only theoretically, but also applied them in practice. The greatest justification and great importance of the educational function of dancing as an integral element of “mousikē” art was in ancient Greece. Since the VIIth century B. C. the upbringing by the way of “mousikē” art was widely cultivated in Sparta. It is known that the Spartans provided “mousikē” creativity a great state and educational value. Teaching the skills of “mousikē” creativity was part of the general youth education system.

In addition, in ancient culture, dancing was an integral part of tragedy and comedy, the then contemporary genres of theatrical art, and had an entertaining aesthetic function.



Conclusions. Based on the foregoing, one can conclude that dancing was of great importance in the art of the ancient world. Dances were the object of discussions of writers, philosophers and religious leaders of that time; the rhetoric of that period about the art of dancing were either of ethical-applied or theoretical character and often used dance images as metaphors. The source of dancing art development were ritual dances of magical character, which eventually turned into an important part of artistic and syncretic creativity of the “mousikē” art of Antiquity. Dancing as a reflection of an emotional state of the ancient man through rhythmic moves traditionally got special magic meaning, it was a mandatory attribute of ceremonial and religious rituals. By dancing marked all the significant events in the life of an individual and society of the ancient time. Dancing in the ancient world was an integral part of the spatial-temporal action, but it had a variety of functions. Great social significance of dancing is confirmed by the fact that the teaching the skills of “mousikē” creativity was part of the general education system of the youth of Greece, Sparta and China. In ancient culture, dancing was an integral part of the then genres of theatrical art – tragedy and comedy, had an entertaining aesthetic function. The professionalization of music and dancing art led to the emergence of dancing genres that were theatrical and stage-oriented; as a result, the aesthetic function of dancing in the art of the ancient world was reinforcing gradually. Thus, the dancing had various aspects of functioning in “mousikē” forms of creativity in the ancient world from ritual and magic to aesthetically entertaining ones.

Key words. Ancient world, “mousikē” art, creativity, artistic ritual syncretism, functions, dancing, dance.



Постановка проблеми. Стрімкий розвиток сучасного мистецтва активізував наукову думку у галузі теорії та історії танцювального мистецтва, що призвело до формування самостійного напрямку – хореології (термін О. Чепалова) [14]. Зокрема, вітчизняні мистецтвознавці значну увагу приділяють проблемам функціонування танцю в сучасній культурі; в періодичних виданнях публікуються праці теоретичного та методичного характеру, загальні критичні огляди балетних вистав. В історичному плані більшість публікацій стосується



постатей видатних митців – виконавців та хореографів різних стилістичних напрямків та часів. Утім, еволюція танцю як соціокультурного та мистецького феномену, специфіка його функціонування в різні епохи та в різних регіонах залишається донині маловивченою.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Процес виникнення та розвитку танцю в історико-культурному контексті аналізувався Л. Блок [1], Г. Добровольською [4], В. Красовською [8], С. Худековим [13], в працях цих дослідників частково розглянуто сутність виражальних засобів танцю як невід’ємної частини театрального мистецтва та пантоміми. Також цю тему у своїх статтях підіймав сучасний науковець Д. І. Шаріков [15]. *Специфіка функціонування танцю в стародавньому світі* не досліджувалася окремо, тому її аналіз і є **метою даної публікації**. Джерела, які звертаються до теми специфіки і функцій танцю як синкретичної складової «мусичної» творчості стародавнього світу, нечисельні, тому тема є актуальною для спеціального розгляду.

Викладення основного змісту дослідження. Мистецтво як соціокультурний феномен в різні культурно-історичні періоди відбиває специфіку духовної сфери суспільного життя. У цьому відношенні яскравим прикладом може бути мистецтво античної доби – періоду в історії людства між доісторичною епохою та початком Середньовіччя в Європі.

Танець як елемент синкретичного мистецтва стародавнього світу привертая значну увагу античних мислителів. Свідчення щодо функціонування танцю в літературі та зразках образотворчого мистецтва Античності уможливають висновок про те, що танець, з одного боку, посідав значне місце в античній культурі, з іншого – що самі судження про нього виходили не з оцінки його образного або емоційного значення, а швидше, з дидактичного або науково-систематичного розуміння танцю як важливого засобу виховання гармонійної людини. Утім, на відміну від інших видів мистецтва, стародавній танець не залишив по собі в історії такої кількості артефактів, як, наприклад, класична антична скульптура, архітектура й література. Перш за все, це зумовлено тим фактом, що танок, за визначенням М. Кагана, належить до «мусичних» форм художнього осягнення навколишнього



світу, яким притаманне використання можливостей самої людини – жестів, рухів тіла, міміки, звучання голосу, мови [6: 183]. Навіть коли були віднайдені способи фіксації мови та музики, танок як мова рухів ще тривалий час залишався в межах «усної традиції».

Тісний взаємозв'язок різних видів мистецтв в стародавньому світі мав синкретичний характер та відображався в «мусичних» формах творчості. Цей взаємозв'язок відбивався в термінології, що існувала на той час. Так, у Стародавньому Китаї слово «юе» (музика) виражало досить широке за своїм змістом поняття, включаючи танок, поезію, живопис, гравюру, архітектуру й навіть сервіровку столу. Деякі історики вважають, що термін «юе» за своїм змістом дорівнював терміну «ле» (радість) та означав все те, що приносило насолоду людині. Центральним поняттям стародавньої індійської естетики був термін «раса», який означав естетичне сприйняття або переживання під впливом мистецтва – танцю, поезії чи музики [11: 25]. Індійський же термін «сангіт» (музика) означає єдність танцю зі співом та інструментальною музикою [3: 72]. З часів давньогрецької Архаїки (VIII–VI ст. до н. е.) танець, поезія та музика як різновиди творчості, де ритм є формоутворюючою основою, склали так зване «мусичне мистецтво».

Оскільки «мусичні» форми творчості мають просторово-часовий характер, головним об'єднуючим їх елементом є ритм, який найбільш яскраво виразняється в рухах. На думку окремих дослідників, оскільки головним елементом архаїчного танцю, як і музики, був ритм [3 : 47], танець являв собою джерело подальшого розвитку емоційно-чуттєвої складової мистецтва. Так, відомий австрійський вчений, основоположник віденської школи порівняльного музикознавства Р. Валлашек у книзі «Примітивна музика: вивчення витоків і розвитку музики, пісень, музичних інструментів, танцю й пантоміми у первинних рас» [16] наголошував, що музика походить з «магічних» танців пантомімічного характеру. Ще в Месопотамії та Стародавньому Єгипті танець, якому традиційно приділялося особливе магічне значення, був обов'язковим атрибутом релігійних ритуалів. Подібна магічна функція художньо-синкретичної творчості була притаманна танцям, які супроводжували серйозні урочистості. Так, на острові Крит побутував пеан



(цілюща пісня-танець) – різновид хорового співу, поєднаний з пластичними рухами й танком, який відігравав магічну роль.

Велике значення танцю підтверджує і той факт, що майже всі важливі події в житті стародавньої людини відмічалися танцями: народження та смерть, війна, полювання тощо; тривалий час танок був неодмінною складовою релігійних відправлень. В цьому контексті танок виконував соціальну функцію, оскільки однакові колективні рухи у єдиному ритмі сприяли тому, щоб згуртувати колектив воедино для досягнення ним спільної мети. У трактатах Платона (427–347 до н. е.) знаходимо тлумачення соціальної і моральної сутності танцю, що її мислитель, як, значною мірою, і вся антична філософія, розумів невідокремленою від слова й самого танцю. В трактаті «Закони» Платон наголошував: «... той, хто не вправлявся в хороводах, людина невихована, а хто досить вправлявся, той вихований»¹ [12: 654]. Філософ обумовлював законодавством усі священні співи та танці, які, на його думку, є засобом реального здійснення закону, тобто мали виражену соціальну функцію: «Законодавець повинен на прикладах розтлумачити характер цих танців. І вартівний законів повинен їх придумувати, а придумавши, сполучати з іншими видами мусичного мистецтва і розподіляти між усіма святковими жертвопринесеннями, на користь кожному святу» [12 : 816].

Соціальна функція «мусичної» творчості мала своє відображення і у філософській думці того часу, зокрема, в творчості учня Платона Аристотеля (384–322 до н. е.). Аристотель також був адептом соціальної ролі «мусичної» творчості; спостерігаючи її розвиток, він вважав, що його необхідно регламентувати [10: 142]. Подібна точка зору була зумовлена саме ставленням до «мусичної» творчості як засобу соціального та морального виховання публіки. Платон стосовно цього висловлювався: «...справжній суддя не повинен судити під впливом театральних глядачів, не повинен бути приголомшений галасом юрби і власною невихованістю» [12: 659]. Тобто, філософ наполягав на тому, що не можна керуватися низькопробними смаками юрби. Втопить йому і Аристотель [10: 121].

¹ Переклад з російської тут і далі належить авторові статті.



У витоків грецького громадського життя лежав родовий лад, землеробська релігія, культура пастухів, орачів і винарів, що справляли свята на честь божеств природи. Певні обрядові урочистості були пов'язані з культом Діоніса – бога вина, виноробства та виноградарства – і являли собою єдність релігії, слова, драматичного жесту, співу та обрядового танцю. Ритуальною основою цих урочистостей було жертвоприношення козла (по-грецьки *tragos*, звідки і виникла назва «трагедія», «цапова пісня», «пісня на честь козла»), що супроводжувалося виконанням казання про Діоніса. Хор, що виконував дифірамби, вбирався в шкури козлів, співаки приставляли собі цапові роги, зображуючи божеств-сатирів, за міфами, супутників Діоніса. В рамках урочистостей відбувалася хода хорів – вільна обрядова гра з танцями, жартівливими непристойними пісеньками, суперечками та рядженими. Подібні урочистості були єдністю слова, драматичного жесту, співу та обрядового танцю, тобто мали художньо-синкретичний характер. При цьому найбільш значимим вважався навіть не безпосередній вплив синкретичного мистецтва, а його післядія, коли засвоєний людиною чуттєво-емоційний досвід стає мотивом поведінки. Подібне розуміння зумовило особливу увагу стародавніх філософів до «мусичних» форм творчості як засобу виховання, з чого випливає й виховна функція танцю.

Зокрема, конфуціанська доктрина висувала питання морально-етичного вдосконалення особистості, одним з ефективних засобів якого вважалася «мусична» творчість. З ім'ям Конфуція (551–479 рр. до н. е.) пов'язані становлення й розвиток провідного напрямку в історії філософської думки Китаю («конфуціанство»). Конфуцій розробляв форми «мусичного» впливу не тільки теоретично, а й застосовував їх на практиці. Так, противники дорікали Конфуцію тим, що він, аби привернути до себе увагу, грав на струнних інструментах та барабанах, співав і танцював. «Він займався правилами, що застосовуються під час танців, щоб спонукати натовп» [3: 69]. Але найдетальніше обґрунтування величезного значення виховної функції танцю як невід'ємного елементу «мусичного» мистецтва ми знаходимо все ж в стародавній Греції. Легендарний поет-оповідач Гомер, який жив приблизно в VIII ст. до н. е., докладно описував



в епічній поемі «Одіссея» танці, які виконували молоді юнаки та дівчата [2: 113]. Міркування щодо ролі танцю у житті суспільства та його класифікацію на «еммелію» (мирні танці) та «пірриху» (войовничі, що імітували бойові дії) наводить і Платон у «Законах» (обминаючи вакхічні танці як ті, що не мають відношення до життя держави і громадського виховання) [12: 814–816].

З VII ст. до н. е. художньо-синкретична «мусична» творчість широко культивувалися в Спарті. Зокрема, відомим представником спартанської школи був творець військових хорових пісень Тиртей. Відомо, що спартанці надавали «мусичній» творчості велике державне та виховне значення. Прищеплення навичок «мусичної» творчості входило в систему загального виховання юнацтва. Звідси виросла у результаті теорія етоса, обґрунтована пізніше грецькими мислителями [8: 8].

Обумовлюючи необхідність застосування «мусичної» творчості в процесі виховання, Платон зауважував: «той, хто хоче мати правильну думку про кожний твір образотворчого, мусичного або якого іншого мистецтва, повинен мати такі три властивості: насамперед, знання, що саме зображене, далі – чи правильно зображене, і, по-третє, чи добре будь-яке зображення виконано словами, наспівом, ритмами» [6: 105]. Цей постулат філософ обґрунтовував ідеалістичною настановою: «Боги <...> дали нам почуття ритму й гармонії, поєднані з насолодою. За допомогою цього почуття вони керують нами... Отже, вихована людина повинна вміти добре співати й танцювати» [6: 114]. На морально-виховній ролі «мусичної» творчості Платон продовжив наголошувати в трактаті «Держава»: «належно вихована на мусичному мистецтві людина дуже гостро відчуває усяке занедбання, погану якість роботи і тому <...> виховання має ґрунтуватися на мусичному мистецтві» [6: 113].

Лукіан у трактаті, що присвячений виключно танцю («Про танець»), в діалозі називає його «найбільшим із життєвих благ». Зокрема, щодо танцю «пірриха» Лукіан повідомляє, що «не лише прості громадяни, але і люди царственного походження вважали за честь бути першими в танці». Стосовно виховної функції танцю Лукіан зазначав: «Скажу про те, що танець не лише тішить, але також приносить користь глядачам, добре їх виховує, багато чому навчає. Танець вно-



силь лад і міру в душу глядача, витончуючи погляди найкрасивішими видовищами, захоплюючи слух самими прекрасними звуками і виявляючи прекрасну єдність душевної і тілесної краси. А якщо в союзі з музикою і ритмом танець усього цього досягає, то за це вона заслуговує не осуду, а швидше хвали» [9: 30–32].

В античній культурі танець був невід'ємною складовою тогочасних жанрів театрального мистецтва – трагедії та комедії, мав розважально-естетичну функцію. Так, складником трагедії, яка на ранньому етапі свого розвитку зберігала тісний зв'язок з міфом про Діоніса, були ходи хорів; розважальні ж ходи призвели до виникнення «староаттичної комедії». Визначна роль хорових ходів у давньогрецькому театрі V ст. до н. е. дала підстави авторам навчального посібника «Історія музичного та театрального мистецтва» назвати ці жанри «хороводна трагедія та хороводна комедія» [5: 11].

Синкретизм не заважав розвитку танцювальної мови в деяких регіонах стародавнього світу, зокрема, в Індії. Прикладом цьому може слугувати один з найдавніших стилів індійського класичного танцю «Бхарата Нат'ям», який виник близько двох тисяч років до н. е. Наприкінці своєї рідної хореографічної поеми з семи частин співак читає класичні дворядкові вірші, під час чого жести й рухи танцівниці ілюструють їх зміст. Для цієї дії суворо відбиралися необхідні «рага» і «тала» (типи зв'язку ритмічних співвідношень). Подібна специфіка зумовила прискіпливе ставлення до пластики. Так, в одному з давньоіндійських трактатів наводиться 57 варіантів рухів рук та 24 варіанти поворотів голови, які відповідають проявам співчуття, здивування, страху, байдужості, крижаній холодності, полум'яної пристрасті, нетерпіння та ін. [3: 72]; як зазначає М. Каган, на перших східцях антропогенезу емоційна форма психічних процесів була набагато розвиненіша, ніж інтелектуальна [7: 128].

В процесі розвитку давньогрецький театр ввібрав у себе різноманітні музично-поетичні та музично-пластичні чинники: по суті, і епос, і хорова пісня-танець, і сольна лірика знайшли тут своє втілення. Окрім того, особливого значення набуває зображення на сцені особистості з її духовним світом та складними переживаннями. Таке ускладнення художньо-образного змісту стимулювало прагнення ак-



торів до самовдосконалення. Якщо за старих часів актор був універсалом, співаючи й танцюючи водночас, то з ускладненням чинників театральної дії відбувалася поступова диференціація ролей на танцівників і співаків [10: 42], тобто розпочався процес професіоналізації з розподілом на театральні амплуа. Професіоналізація музичного і танцювального мистецтва зумовила виникнення танцювальних жанрів, що театралізувалися та стали сценічними; таким чином, посилилась естетична функція танцю в мистецтві стародавнього світу. Для виконання таких танців і їх музичного супроводу були потрібні танцівники і музиканти високого професійного рівня. Вже на початку IV ст. до н. е. в Афінах створюються особливі спілки – так звані союзи діонісійських художників, куди входили танцівники, поети та музиканти, які, зокрема, передавали свої професійні традиції великій групі учнів [8: 14].

Отже, професіоналізація «мусичної» творчості, яка відбувалася в реальному житті, входила в протиріччя з морально-виховними настановами античних філософів, які, перш за все в теорії, створювали ідеальну модель ідеальної держави. Ймовірно, саме з цих причин професійне танцювальне мистецтво залишилося на периферії основних напрямів античної науки. Так, тогочасні письменники залишили поза увагою процес професіоналізації танцювального мистецтва, хоча класифікація та опис основних різновидів танцю і були цікавою темою для видатних мислителів Античності, зокрема, Платона.

Висновки. Танець відігравав значну роль в мистецтві стародавнього світу. Танці були змістом дискусій письменників, філософів і релігійних лідерів того часу, їх висловлювання про танцювальне мистецтво носили або етико-прикладний, або теоретичний характер, танцювальні образи часто використовувались як метафори. Танцю як відображенню емоційного стану людини через ритмічні рухи традиційно надавалося особливе магічне значення, він був обов'язковим атрибутом обрядових дійств та релігійних ритуалів. Обрядово-ритуальні танці магічного характеру, які з часом перетворились на важливу частину синкретичного «мусикійського» мистецтва античності, стали джерелом становлення танцювального мистецтва. Взаємозв'язок «мусикійських мистецтв» проявлявся у основополож-



ному для них значенні ритму. Танці, якими відзначалися майже усі урочисті життєві події, були єдністю слова, драматичного жесту, співу та руху, тобто мали художньо-синкретичний характер. Танець був невід'ємною частиною часопростору стародавнього світу та мав різноманітні функції, перш за все, соціально-виховну, згуртовуючи людей задля досягнення певної мети. Прищеплення навичок «мусичної» творчості входило в систему загального виховання юнацтва Греції та Китаю. Як невід'ємна складова жанрів античного театрального мистецтва – трагедії та комедії, танець виконував розважально-естетичну функцію, яка помітно підсилилась із професіоналізацією музичного і танцювального мистецтва. Таким чином, танець мав різні аспекти функціонування в «мусичних» формах творчості давнього світу, від ритуальних і магічних до естетично-розважальних.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М. : Искусство, 1987. 556 с.
2. Гомер. Одиссея: Эпическая поэма / сокращ. пер. с древнегреч. В. А. Жуковского ; вступ. ст. и коммент. И. Нахова. М. : Дет. лит., 1987. 336с.
3. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки : учебник. 3-е изд. Ч. 1. М. : Музыка, 1965. 485 с.
4. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Л. : Искусство, 1975. 28 с.
5. История музыкального и театрального искусства / Разраб. О. Этовой и М. Курашовой. М. : Современный гуманитарный университет, 1999. 67 с.
6. Каган М. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1972. 440 с.
7. Каган М. С. Музыка в мире искусств : учебник. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Издательство Юрайт, 2018. 230 с.
8. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века: Очерки истории. М. : Искусство, 1979. 295 с.
9. Лукиан Самосатский. Сочинения в 2 т. Т. 2. Под общ. ред. А. И. Зайцева. СПб. : Алетейя, 2001. 538 с.

10. Музична естетика античного світу / Вступний нарис і зібрання текстів проф. О. Ф. Лосєва. К. : Муз. Україна, 1974. 221 с.
11. Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред., вступ. ст. В. П. Шестакова / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. М. : Музыка, 1967. 414 с.
12. Платон. Законы. М. : Мысль, 1999. 832 с.
13. Худеков С. Н. История танцев. Т. 1–3. СПб., 1913. Т. 1. 308 с.; Т. 2. 370 с.; Т. 3. 400 с.
14. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : Харків. держ. академія культури, 2007. 344 с.
15. Шариков Д. І. Хореографія давніх Еллади і Риму – стилістика та виражальні форми. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка* : зб. наук. праць. 2013. № 12. С. 227–233.
16. Wallaschek, R. Primitive music: an inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races. London : Longmans, Green, and Co. ; New York : 15 East 16th Street, 1893, 380 p. URL : <https://archive.org/details/primitivemusicin00wall/page/n25> (дата звернення 5.10.2018).

REFERENCES

1. Blok, L. D. (1987). *Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost [Classical dance: History and modern times]*. Moscow : Iskusstvo, 556 [in Russian].
2. Homer (1987). *Odisseya: Epicheskaia poema [Odyssey: an epic poem]*. V. A. Zhukovskiy (Trans.). Moscow : Detskaya literatura, 336 [in Russian].
3. Gruber, R. I. (1965). *Vseobshchaya istoriya muzyki [General history of music]* : tutorial. Part 1. (3th ed.). Moscow : Muzyka, 485 [in Russian].
4. Dobrovolskaya, G. N. (1975). *Tanets. Pantomima. Balet [Dance. Pantomime. Ballet]*. Leningrad : Iskusstvo, 28 [in Russian].
5. *Istoriya muzykalnogo i teatralnogo iskusstva [History of musical and theatrical art]* (1999). O. Etova, M. Kurashova (Eds.). Moscow : Sovremennyyi gumanitarnyy universitet, 67 [in Russian].
6. Kagan, M. (1972). *Morfologiya iskusstva [Art morphology]*. Leningrad : Iskusstvo, 440 [in Russian].



7. Kagan, M. S. (2018). *Muzyka v mire iskusstv [Music in the World of Arts]* : tutorial. (2nd ed., rev.). Moscow : Yurayt, 230 [in Russian].
8. Krasovskaya, V. M. (1979). *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: Ot istokov do serediny XVIII veka : ocherki istorii [Western European Ballet Theater: from the beginnings to the middle of 18th century: the essays of history]*. Moscow : Iskustvo, 295 [in Russian].
9. Lucian of Samosata (2001). *Sochineniya [Works]*. (Vols. 1–2). Vol. 2. A. I. Zaytsev (Ed.). St.-Petersburg : Aleteyya, 538 [in Russian].
10. *Muzichna estetika antichnogo svitu [Musical aesthetics of the ancient world]* (1974). Prof. O. F. Losev (Introduction and collection of texts). Kyiv : Muzychna Ukraina, 221 [in Ukrainian].
11. *Muzykalnaya estetika stran Vostoka [Musical aesthetics of the East countries]* (1967). V. P. Shestakov (Ed., introduct.). Moscow : Muzyka, 414 [in Russian].
12. Platon [Plato] (1999). *Zakony [Laws]*. M. : Mysl, 832 [in Russian].
13. Hudekov, S. N. (1913) *Istoriya tantsev [History of the dances]*. (Vols. 1–3). St.-Petersburg. Vol. 1, 308 p. ; Vol. 2, 370 p. ; Vol. 3, 400 p. [in Russian].
14. Chepalov, O. I. (2007). *Horeografichniy teatr Zahidnoi Evropy XX st. [Choreographic theater of Western Europe of the XXth century]* : monograph. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture, 344 [in Ukrainian].
15. Sharikov, D. I. (2013). Horeografia davnih Ellady I Rymu – stylstyka ta vyrazhalni zasoby [Choreography of Ancient Hellas and Rome: stylistics and expressive forms]. *Visnyk Lvivskoho Universitetu – The Bulletin of Lviv National University named after I. Franko*, No. 12, 227–233 [in Ukrainian].
16. Wallaschek, R. (1893). *Primitive music: an inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*. London : Longmans, Green, and Co. ; New York : 15 East 16th Street, 380 p. <https://archive.org/details/primitivemusicin00wall/page/n25>.



Про авторів

Аннічев Олександр Єгорович – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Бортник Катерина Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури драматичного театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ботунова Галина Яківна – заслужений працівник культури України, доцент, професор кафедри, завідувач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Вашкель Галина (Waszkiel Halina) – доктор філологічних наук та мистецтвознавства, професор Варшавської театральної академії імені О. Зельверовича.

Вашкель Марек (Waszkiel Marek) – доктор філософії, професор Варшавської театральної академії імені О. Зельверовича.

Вірченко Олександр Миколайович – заслужений артист України, старший викладач кафедри майстерності актора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Дорофєєва Ольга Юріївна – викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Євсюков Юрій Степанович – народний артист України, доцент кафедри майстерності актора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Каленіченко Ольга Миколаївна – доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Либо Олена Леонідівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Партола Яна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, декан театрального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Полякова Юліана Юріївна – театрознавець, головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Полянська Ірина Миколаївна – заступник декана театрального факультету, старший викладач кафедри майстерності актора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Сгібнєва Сніжана Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Фесенко Світлана Яківна – доцент кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Щукіна Юлія Петрівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Об авторах

Анничев Александр Егорович – старший преподаватель кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Бортник Екатерина Витальевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры драматического театра Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Ботунова Галина Яковлевна – заслуженный работник культуры Украины, доцент, профессор кафедры, заведующая кафедрой театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Вашкель Галина (Waszkiel Halina) – доктор филологических наук и искусствоведения, профессор Варшавской театральной академии имени А. Зельверовича.

Вашкель Марек (Waszkiel Marek) – доктор философии, профессор Варшавской театральной академии имени А. Зельверовича.

Вирченко Александр Николаевич – заслуженный артист Украины, старший преподаватель кафедры мастерства актёра Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Дорофеева Ольга Юрьевна – преподаватель кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Евсюков Юрий Степанович – народный артист Украины, доцент кафедры мастерства актёра Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Калениченко Ольга Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лыбо Елена Леонидовна – старший преподаватель кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Партола Яна Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, декан театрального факультета Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



Полякова Юлиана Юрьевна – театровед, главный библиограф Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина.

Полянская Ирина Николаевна – заместитель декана театрального факультета, старший преподаватель кафедры мастерства актёра Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Сгибнева Снежана Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценической речи Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Фесенко Светлана Яковлевна – доцент кафедры мастерства актёра и режиссуры театра анимации Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Щукина Юлия Петровна – старший преподаватель кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



About authors

Annichev Oleksandr Yehorovich – Senior Lecturer, Theater Science Department, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Bortnyk Kateryna Vitaliivna – Candidate (Ph. D.) of Art Science, Associate Professor of the Department of Drama Theater Directing of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Botunova Halyna Yakivna – Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Professor and Head of the Theater Science Department of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Dorofieieva Olha Yuriivna – Lecturer, Theater Science Department, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Fesenko Svitlana Yakivna – Associate Professor of the Department of Actor's Skills and Directing of the Theater of Animation, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Kalenichenko Olha Mykolaivna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Theater Science at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Lybo Olena Leonidivna – Senior Lecturer, Theater Science Department, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Partola Yana Viktorivna – Candidate (Ph. D.) of Art Science, Associate Professor, Dean of the Theater Faculty of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Poliakova Yuliana Yuriivna – theater expert, chief bibliographer of the Central Scientific Library of V. N. Karazin Kharkiv National University.

Polianska Iryna Mykolaivna – Deputy Dean of the Faculty of Theater, Senior Lecturer of the Department of Actor Skill at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Schukina Yuliya Petrivna – Senior Lecturer, Theater Science Department, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.



Shibnieva Snizhana Serhiivna – Candidate (Ph. D.) of Art Science, Associate Professor at the Department of Stage Speech of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Virchenko Oleksandr Mykolaievich – Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer of the Department of Actor’s Skills at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Waszkiel [Vashkel] Halina – Doctor of Philology and Art History, professor of the Warsaw Theater Academy named after A. Zelverovich.

Waszkiel [Vashkel] Marek – Ph. D., professor of the Warsaw Theater Academy named after A. Zelverovich.

Yeysiukov Yurii Stepanovich – People’s Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Actor’s Skill of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Для нотаток

Для нотаток

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Внесене наказом Міністерства освіти і науки України № 1609 від 22.12.2016 р.
у перелік наукових фахових видань України для публікації основного змісту
дисертаційних робіт (галузь «Мистецтвознавство»)

Виходить з 1995 року

**Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти**

Збірник наукових статей
Вип. 51

Театр: історія, теорія, практика

Відповідальний за випуск – канд. мистецтвознавства, професор А. М. Жданько

Упорядник – канд. мистецтвознавства, доцент Я. В. Партола

Редактори – Л. В. Русакова, канд. мистецтвознавства Я. О. Сердюк

Технічна редакція, коректура – Л. В. Русакова,
канд. мистецтвознавства Я. О. Сердюк

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 28.12.2018. Формат 60х84 1/16.

Умов. др. арк. 17,2. Об. вид арк. 17,4.

Зам. № ЕП-1812251. Тираж 300 прим.

Видавництво «Естет Прінт»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6381 від 3.09.2018

тел.: +38 (050) 831-58-36

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*