

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М.Т.РИЛЬСЬКОГО

На правах рукопису

Липова Галина Володимирівна

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 70—80-х РОКІВ
(структурно-композиційні принципи, художні моделі,
семантика прийомів)

Спеціальність 17.00.02 — театральне мистецтво

А в т о р е ф е р а т
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ—1997

334.3 (24r) 6

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00761773 (V)

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України.

Науковий керівник — доктор мистецтвознавства, професор
Станішевський Юрій Олександрович

Офіційні опоненти: член-кореспондент НАН України,
доктор філософських наук, професор
Попович Мирослав Володимирович;
кандидат мистецтвознавства, професор
Поляков Анатолій Васильович

Провідна установа — Київський державний інститут культури

Захист відбудеться 25 вересня 1997 р. о 12 год. на засіданні спеціалізованої вченої Ради К 01.57.02 по захисту дисертацій в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України (252001, Київ-1, вул.М.Грушевського, 4).

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотечі Інституту.

Автореферат розіслано “ _____ ” липня 1997 р.

Вчений секретар

спеціалізованої Ради

кандидат мистецтвознавства

Барабан Л.І.

Загальна характеристика роботи

Дисертація є теоретичним дослідженням мови театру, зокрема художніх новацій в українському театрі 70—80-х років.

Автор визначає художні засоби і напрямки їх еволюції, що викристалізувалися у це двадцятиріччя, структурує їх у певну систему.

Він робить спробу застосувати більш визначену і об'єктивну наукову мову.

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності розробки фундаментальних проблем теорії і відповідного осмислення розвитку українського театру. Одним з принципово важливих, але мало досліджених його етапів є 70—80-ті роки. Без створення наукової концепції зміни поетики театру в цей період невирішеними залишаються питання класифікації мистецьких явищ у театрі цих і наступних років — оскільки неможливо визначити місце окремого явища в системі за відсутністю самої системи.

Тривалий час у радянському театрознавстві основна увага приділялася проблемам, пов'язаним із змістом сценічного твору а процеси, що відбувалися з його формою, структура форми досліджувалися мало. В зв'язку з чим назріла необхідність вивчення театру як мистецтва форми, створення методології такого дослідження і подальшої розробки в цьому напрямку теорії театру взагалі, а також теорії вітчизняного театру.

Ступінь дослідженості проблеми. Питань театральної естетики саме 70—80-х років та режисури як мистецтва створення вистави торкалися у своїх працях, присвячених історії українського театру

та дослідженню театрального процесу, Ю.Станішевський, Л.Білецька, Л.Дашківська, Л.Барабан, Ю.Бобошко, Н.Корнієнко.

Образність театру 50—80-х років досліджував В.Фіалко. Але у нього свій аспект аналізу — образність мізансцени, що народжується у співпраці режисера і сценографа.

Ряд явищ театрального мистецтва цих років, вистав, постатей розглядали у своїх розвідках О.Красильникова, В.Гайдабура, А.Поляков, Р.Єсипенко.

Однак структура художньої форми, типологія структур, прийомів та елементів форми не була ні метою, ні засобом їхніх досліджень.

Осмислення театрального процесу здійснювалося і в публікаціях у періодичній пресі цього періоду, в статтях вищезгаданих театрознавців, а також А.Спиридонової, С.Веселки, Ю.Богдашевського, А.Драка, В.Заболотної, О.Тарасенка, А.Сулименка та багатьох інших.

Поряд з дослідженнями сучасного українського театру науковою базою дисертації стали праці істориків театру, теоретиків і театральних діячів — Л.Курбаса, В.Василька, М.Терещенка, Я.Мамонтова, Н.Кузякіної та Р.Пилипчака на Україні; Є.Вахтангова, О.Попова, Б.Захави, Г.Товстоногова, А.Михайлової, Т.Суріної та інших — у Росії.

Автор спирається на досягнення сучасної наукової думки в інших дисциплінах і напрямках теорії художньої творчості — мистецтвознавстві, філології, а також семіології, структуралізмі, культурології, етнології — в працях Р.Барта, К.Леві-Строса, Ф. де Соссюра, М.Бахтіна, Ю.Лотмана та філософів, естетиків — Ю.Борева, Г.Гачева, Л.Левчук, А.Лосева, М.Поповича.

Аналіз окремих вистав цього періоду міститься в різних театрознавчих публікаціях, особливо — в періодичній пресі. Проте в основному він здійснений у традиційному критично-аналітичному плані. Але всі дотичні міркування в дисертації гідно поціновані.

Метою роботи є встановлення напрямків художніх пошуків в українському театрі 70—80-х років, які були насамперед формальними шуканнями.

Розв'язання цієї проблеми передбачало вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати театральний процес 70—80-х років і визначити формотворчі прийоми театральної мови;
- окреслити їх систематику та еволюцію;
- визначити відповідні теоретико-методологічні засади роботи;
- розробити методику дослідження;
- розширити науковий термінологічний інструментарій за рахунок адаптації термінології інших галузей дослідження мистецтва і культури взагалі.

Наукова новизна полягає в постановці та вирішенні ряду теоретичних проблем. Вперше об'єктом дослідження стає насамперед художня форма.

Встановлено основні естетичні принципи українського театру 70—80-х років та художні закономірності його еволюції. Визначено його місце й роль як переломного для українського театру другої половини ХХ століття.

Автором запропоновано відповідну методику дослідження, в якій структурно-семантичний аналіз поєднується з мистецтвознавчим.

В науковий обіг введено ряд понять, які характеризують сферу художніх засобів і форм.

Автор пропонує свій підхід до структурування театральної мови. Визначає і аналізує окремі прийоми.

Теоретичне значення, по суті, — в тому ж, у чому і новизна дисертації. В ній визначені та схарактеризовані основні напрямки еволюції мови театру 70—80-х років. Започатковано спеціальне цілісне дослідження художньої мови українського театру. В дисертації зроблено крок до формалізації елементів театральної мови взагалі і сучасного театру зокрема, класифікації художніх засобів і прийомів. Крім того, зроблено спробу окреслення словника сучасної театральної лексики, якою послуговувалось українське театральне мистецтво у 70—80-ті роки.

Запропоновано власну методику аналізу вистави і театрального процесу на основі адаптації наукового інструментарію та аналітичних принципів структуралізму та семіології до потреб і завдань мистецтвознавчого дослідження.

Практична цінність роботи. Дисертація є певним внеском у розробку фундаментальних проблем теорії театру. А всяка теорія, як відомо, служить практиці.

Крім того, дослідження, як таке, що містить аналіз театрального мистецтва 70—80-х років, є складовою вивчення історії українського театру цього періоду.

Праця може бути використана в якості ілюстрованої антології прийомів сучасного театру, такої необхідної для професійної діяльності режисерів, а також як посібник з театральної поетики, граматики, прагматики. Знання законів побудови, комунікативних механізмів і принципів функціонування сучасної театральної

вистави буде корисне для фахової освіти й творчої діяльності практиків і дослідників театру, а також — інших видів мистецтва і культури.

Застосована методика й категоріально-понятійний апарат дозволяють збільшити об'єктивність театрознавства як науки.

Методологія. Методологічною основою роботи є синтез театрознавчого, структурного і семіотичного аналізу.

Предметом дослідження є театральний процес 70—80-х років в українському театрі.

Об'єкт аналізу — сценічні моделі та прийоми, зміни в мові, структурі, формі вистав, які визначають художні напрямки та їх специфіку.

Дисертація пройшла апробацію на відділі театрознавства ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України. Результати дослідження було викладено у доповіді на науковій конференції “Мистецтво та народна творчість ХХ століття” (К., 1990). Основні ідеї роботи знайшли відображення у ряді публікацій, а також апробовані у виступах перед практиками театру.

Положення, які виносяться на захист:

1. У 70—80-ті роки в українському театрі відбулося оновлення засобів художньої мови.

2. Це оновлення полягало в появі художніх принципів нереалістичного, чи нежиттєподібного зображення дійсності, згідно з яким застосовувалися і відповідні умовні прийоми.

3. Зростає роль умовних знаків у процесі театральної комунікації.

4. Основні структуротворчі принципи театру цього періоду — реалізм, концептуалізм, театральність, умовність. Вони зумовлюють

поширення відповідних типів театрального видовища і взаємодіють у сценічних творах.

Структура роботи визначається логікою розкриття теми. Дисертація складається із вступу, двох розділів (кожен — з трьох частин), висновків і списку використаної літератури.

У **Вступі** обгрунтовано вибір теми, визначено стан дослідженості проблеми, цілі та завдання роботи. Запропоновано відповідну методологію, розкрито її зміст, аргументовано доцільність та дефініції.

У першому розділі — **“Концептуалізація сценічного твору та пов’язані з нею художні прийоми в українському театрі 70-х років”** — автор вважав за доцільне показати витoki мистецьких феноменів в українському театрі 70—80-х років. І тому логічною була характеристика особливостей процесів, які передували цьому двадцятиріччю, показ їх динаміки. Визначальними для мистецтва стали зміни з кінця 50-х в суспільно-політичній ситуації: розвінчання “культу особи”, хрущовська “відлига”, після якої знову прийшов період утисків і репресій у сфері художньої творчості, відомий під назвою “брежневського застою”.

Автор розкриває значення цих факторів для українського театру, який у даний період існував під впливом суперечливих чинників: з одного боку — “відродження”, а з другого — обмеження його суворим партійним контролем і каральними акціями: заборонами вистав, цензуруванням і т.п. Ці чинники зумовили і неоднозначність художньої ситуації: піднесення театрального новаторства і водночас вимушене обмеження творчих шукань рамками методу “соцреалізму” та комуністичної ідеології.

Процеси демократизації суспільства породжували зміни на

рівні тем, сюжетів, жанрів, активізували творчі пошуки. Постановники використовували прийоми, що належали до забороненого свого часу театрального авангарду 20-х років — вітчизняного та західноєвропейського.

Для театру 70-х років характерне тяжіння до підкреслення умовності театрального видовища. Однак творчі пошуки в ці роки не завжди приводять до високих художніх результатів.

Перший розділ присвячений мистецтву 70-х років. У ньому йдеться про прийоми, з якими пов'язані зміни в художній формі театральної вистави. Вони є елементами структури вистави. Прийоми об'єднані в дисертації згідно з їхньою приналежністю до певної художньої концепції, що викристалізовується у театральні моделі. Автор називає їх типом сценічного видовища. Тип характеризується певним комплексом прийомів.

Один з нових принципів був пов'язаний з *інтелектуалізацією театру*, оскільки структурною основою вистави стає не сюжет чи інтрига, а думка. На ній тримаються як на композиційному стрижні нерідко не пов'язані між собою фрагменти сценічної тканини — епізоди тощо. Процес перебудови форми сценічного твору згідно з цим принципом ми назвали "*концептуалізацією*", оскільки такий тип видовища відомий під назвою "*вистава-концепція*".

Саме з концептуалізацією здебільшого пов'язане оновлення художньої мови українського театру 70-х років. У розділі йдеться про зміни, які відбувалися в художніх засобах театральної мови. Показано, як у творах, що не були за своєю структурою виставами-концепціями, втілювалися принципи концептуалізації, використовувалися окремі концептуальні прийоми і засоби. Це

прийоми, пов'язані з іншим, не менш важливим принципом театрального мистецтва — відмовою від життєподібності на сцені.

Автор характеризує основні ознаки вистави-концепції. На конкретних прикладах показано, як сукупність засобів, що детермінують структуру такої вистави, по-різному використовується у сценічних творах. Виставі-концепції властиві такі конструктивні принципи, як фрагментарність, або епізодна побудова, неоднорідність поєднаних фрагментів, різних за стилем, стилістикою, жанром та засобами виразності (музика, танець або пантоміма), монтаж епізодів, що належать до різних часових і історичних шарів, їх відрізняє місце та природа дії. Так побудовані “Планета Сперанта” О.Коломійця (реж.М.Мерзликін) у Київському ТЮГу, “Безсмертя” О.Довженка (реж.В.Грипич) у Запорізькому театрі ім.Щорса, “Прапорonosці” О.Гончара (реж.С.Данченко) у Львівському театрі ім.М.Заньковецької.

Функції розділового знаку для відокремлення епізодів у таких виставах виконують пісні та танці, пряма мова оповідача, що включаються між епізодами. Разом з тим ці включення об'єднують фрагменти, виконують роль з'єднуючої смислової ланки.

Інший комплекс прийомів, що розглядаються у розділі, виступає як засоби руйнування сценічної ілюзії.

Окрема увага приділяється *втіленню на українській сцені художніх прийомів “епічної драми” Б.Брехта*, яка за структурою близька до вистави-концепції і є одним з її різновидів. Тут йдеться також про втілення творів самого Б.Брехта: “Кавказьке крейдяне коло”, “Тригрошова опера”, “Кар'єра Артуро Уї”.

Процеси асиміляції брехтівської естетики на українській сцені неоднозначні — на них позначилися невідповідність між

художніми й політичними завданнями епічного театру Брехта і завданнями української режисури цього періоду, опір стереотипів, традицій.

Художні принципи і прийоми епічної драми Б.Брехта — епізодна композиція, зонги, руйнування ілюзії, очуднення і сценічні алюзії, — знайшли втілення у виставах досліджуваного періоду як одна із складових художньої структури поряд з елементами інших художніх систем. Це явище спостерігалось у ряді вистав 70-х років, де режисери відмовилися від ідеї стилістичної “чистоти” — наприклад, в “Енеїді” І.Котляревського (реж.В.Грипич) у Запорізькому театрі ім.М.Щорса. Постановник об’єднав прийоми Б.Брехта з українською театральною традицією та засобами театру-гри. Ця вистава продемонструвала один з найбільш продуктивних шляхів модернізації української сцени — шлях синтезу. Причому, український театр, збагачуючись засобами інших театральних культур, не втрачав самототожності.

Помітним явищем театру 70-х років було використання засобів, притаманних мюзиклу, і самої форми мюзиклу виставах “Вестсайдська історія” (А.Лорентса і Л.Бернстайна), поставлених Я.Бабієм в Рівному і В.Грипичем у Чернівцях, та інших.

Художні засоби театру — це засоби театральної мови. Автор відмічає *знакову природу цієї мови*, запозичуючи з семіології поняття *знаку* як одиниці інформації, та робить висновок про зростання знаковості, характеризує цей спосіб художнього мислення і показує роль і структуру театрального символу.

На прикладах з вистав 70-х років проілюстровано знакову природу таких елементів театральної мови, як символи і тропи. Важливим художнім принципом і прийомом театру досліджуваного

періоду є принцип деформації. Мова йде також про засоби руйнування “четвертої стіни” та перенесення дії в зал.

Одночасно поряд з шуканнями умовного театру досліджуються ті зміни, які відбуваються у *художній формі та засобах виразності реалістичної вистави*. Цей напрямок також досить поширений, кількісно він переважає, проте складається з неоднорідних явищ. Художні твори, що належать до нього, мають різні градації реалістичності: від ілюзорних, цілковито натуроподібних вистав або окремих натуралістичних прийомів — типу справжньої води, дощу чи землі на сцені — до вистав, в основі яких лежить досить жорстка концепція і в яких застосовуються моделюючі прийоми, тропи, умовні знаки та деформації.

До психологічно- чи побутово-реалістичних вистав належать “Молода господиня Ніскавуорі” Х.Вуолійокі (В.Аносова) у Харківському театрі ім.Т.Г.Шевченка, “Ярослав Мудрий” І.Кочерги (С.Сміяна) в Запорізькому театрі ім.М.Щорса. Хоча і в таких виставах спостерігаються спроби не обмежуватися зображенням аморфного потоку життя, вводити знакові елементи, прийоми концептуалізації. Одним із найтиповіших прийомів є включення у життєподібну виставу концептуально навантаженого метафоричного чи символічного знаку.

Такі включення не завжди органічні — нерідко виникає суперечність між засобами, що належать до різних систем. Вдалими прикладами такого синтезу стали вистави С.Данченка “Камінний господар” Л.Українки, “Річард III” У.Шекспіра, “Украдене щастя” І.Франка у Львівському театрі ім.М.Заньковецької. В роботі аналізуються шляхи цього синтезу в структурі художньої форми

вищезгаданих та інших вистав. Показано, як концептуалізація сценічної дії поєднується з засобами психологічного театру, коли прийоми художнього узагальнення підтримуються високим рівнем узагальнення акторської гри і все разом підпорядковується розвиткові думки. Тому й знаки відверто штучної природи, що вводяться у виставу, стають не дисонансом, а ще одним повідомленням на задану тему.

Крім поповнення лексики реалістичного напрямку моделюючими прийомами, деформаціями, умовними знаками, розглядаються й інші шляхи її оновлення: поглиблення життєподібності, створення специфічної атмосфери, натуралістичні прийоми та зміни в акторській манері. Трапляється, що ці процеси породжують і випадки художньої еkleктики, яка виникає внаслідок поєднання в одній виставі життєподібності, умовних знакових конструкцій та умовності етнографічно-побутового театру. Засоби етнографічно-побутового театру притаманні багатьом виставам, що відображають сучасне життя, тому що політичні обставини не дозволяли піддавати його глибокому аналізу засобами мистецтва і нерідко постановники обмежувалися його змалюванням.

У висновках до розділу підсумовується процес появи ряду нових художніх прийомів і типів сценічних моделей. Змістом концептуальної вистави стає авторське повідомлення. Проте в ряді випадків сам формальний експеримент є головною художньою цінністю твору.

Такий експеримент виявляється корисним навіть тоді, коли художній ефект від нього незначний, оскільки сам процес опанування новою художньою лексикою розширює виражальні можливості театральної мови. Так відбувається освоєння

українською сценою художньої системи епічного театру: залучення його засобів у вистави інших сценічних моделей поповнює арсенал художніх прийомів.

Ці зміни ведуть театр до більшого суб'єктивізму в художній творчості, витворення нової художньої концепції, згідно з якою “реальність, яку малює художник, завжди є його внутрішньою реальністю” (Л.Курбас). В цілому в українському театральному мистецтві 70-х років відбувається перехід від одного способу мислення, який полягав у відтворенні життєвого процесу, до іншого — аналітично-моделюючого.

У другому розділі дисертації розглядаються “Структурно-композиційні принципи та художні засоби театру 80-х років”.

Однією з основних ознак цього періоду стало зникнення протистояння (як ідеологічного, так і психологічного) між життєподібним та умовним театром, утвердження позицій умовного мистецтва, синтез засобів різних театральних систем.

Спостерігається подальша трансформація “реалістичної”, ілюзорної вистави в напрямку її концептуалізації. Це показано на відповідному аналізі вистав “Візит старої дами” Ф.Дюрренматта у Київському театрі ім.І.Франка в постановці С.Данченка та “Житейське море” І.Карпенка-Карого — А.Бабенко у Львівському театрі ім.М.Заньковецької.

Одним з найбільш помітних явищ театральної естетики 80-х років став *феномен авторського театру*. Його основний принцип полягає в тому, що зміст вистави визначається художньою концепцією не стільки об'єктивного, скільки суб'єктивного характеру. Вона може суперечити змістові, передбаченому першоджерелом, а саме першоджерело використовується як

матеріал, на якому реалізується самовияв постановника. Постановник стає одноосібним автором вистави.

Отже, мета режисера не поставити п'єсу, а самовиразитися. На відміну від попередніх років, у 80-ті така ситуація з точки зору естетичних нормативів — припустима. Тому в ці роки в театрі широко використовуються недраматичні літературні твори — поеми, повісті, літературні композиції. Іноді вистава ставиться за всім доробком того чи іншого автора, як-от: “Сон” (“Шлях”) О.Біляцького і З.Сагалова, “Шлях на Берестечко” Я.Маланчука за творами Т.Шевченка, “Моменти” А.Жолдака за В.Винниченком.

Форми вияву авторської режисури та художні прийоми в дисертації розглядаються на прикладах вистав 80-х років, у яких режисери вносять істотні зміни в зміст першооснови. Схарактеризовані основні засоби авторської режисури — режисерські акценти, доповнення дії певними фактами, обставинами, словесними текстами, несловесними повідомленнями, піснями, що надають подіям нового смислового забарвлення. Постановники використовують такий прийом, як “гра за актора”, моделюють специфічне, не схоже на реальне, сценічне середовище. Ці прийоми зустрічаються у виставах “За двома зайцями” В.Шулакова в Київському молодіжному театрі, “Павлінка” В.Раєвського у Київському театрі ім.І.Франка, в “Гамлеті” П.Ластівки в Тернопільському театрі ім.Т.Шевченка та В.Козьменка-Делінде — у Львівському ТЮГу.

Характеризуючи структуру вистави-концепції як феномену авторської режисури, автор показує шляхи і специфіку її реалізації у 80-ті роки, засоби і прийоми створення такого типу видовища: поєднання неоднорідних фрагментів, зміна засобів сценічної

оповіді, руйнування сюжету і створення надсюжетної семантичної структури.

Ще один тип сценічного видовища, близький за побудовою до вистави-концепції і який є її певною модифікацією, — це **вистава-роздум**. Їй притаманний свій специфічний комплекс виражальних засобів і прийомів, що спрямовують хід міркувань глядача у задане річище. Але в ній порівняно з виставою-концепцією стосунки з глядачем більш діалогічні, — йому не диктують готову концепцію, а ніби запрошують до співроздумів, спільного пошуку не заданої наперед істини. Знакова мова такої вистави позбавлена декларативності, навальної безапеляційності гасла, активності в утвердженні чи доведенні тієї чи іншої думки.

Для вистави-роздуму характерна епізодна побудова, нерідко фрагменти її сюжетно не пов'язані між собою. Включаються концертні номери, сторонні міні-сюжети, режисерські фантазії, ліричні роздуми і потік свідомості, пісні, пантоміми, танці, що об'єднані і підпорядковані одній меті і являють собою театралізовану авторську думку, яка вільно рухається в просторі і часі.

В дисертації розглядаються принципи і прийоми фрагментації сценічного тексту. Таким є структурно-композиційний принцип двошарової реальності. Йдеться про два рівня реальності — “розшарування” дії за принципом: реальне — ірреальне, сучасне — минуле (або майбутнє), дійсність — фантазії. Зіставлення сюжетно або в якомусь іншому відношенні віддалених епізодів підкреслює їх надсюжетну — концептуальну єдність. Існують різні типи такого розшарування дії. За таким принципом побудовані “Енеїда” І.Котляревського (реж.С.Данченко) в Київському театрі

ім.І.Франка, “Діти Арбату” А.Рибаківа (реж.А.Горчинський) в Тернопільському театрі ім.Т.Шевченка, “Старик” Ю.Трифоновіва (реж.І.Равицький) — у Сумському театрі ім.Щепкіна.

Авторське начало у виставі-роздумі присутнє буквально — його втілює особа “від автора”. Авторську позицію передають і “тексти від себе” — епізоди, які не передбачені в п’єсі чи літературному творі і які виступають у ролі “повідомлення”, що містить інформацію, яку автор вистави вважає за необхідне передати глядачеві поза сюжетом.

У виставі-роздумі втілюється принцип “все у всьому”: все однаково реальне й імовірне — уява і реальність переплітаються в цілісній континуум сценічного твору, в усіх шарах якого однаково певнено існують персонажі. Це спектаклі “Гайдамаки” за Т.Шевченком і “Маруся Чурай” Л.Костенко — Ф.Стригуна, “Сон” і “Вікторина” Ф.Метлінга — П.Ластівки, “Шлях” О.Біляцького та й інші вищенаведені сценічні твори, в яких втілені принципи і прийоми вистави-роздуму.

Унаочненням аналітичної роботи режисерської думки стає прийом “розщеплення” одного героя на декілька дійових осіб.

На межі 80—90-х років концептуалізм переживає кризу, хоча й досі цей спосіб художнього мислення освоєний не всіма.

У спеціальному підрозділі розглядаються такі *складові театральної мови, як метафора, образ, символ і знак* та їх роль у процесі комунікації між сценою і залом. Аналіз дефініцій та мистецьких явищ, що відповідають їм у театрі, дозволяє зробити висновок, що одне й те ж зображення на сцені має ознаки метафори і є образом і знаком водночас. У реальному сценічному тексті може бути образ-символ знакової природи.

У такій якості в театрі можуть виступати й окремі предмети, і дії, і події, і персонажі, й елементи оформлення. Вони відрізняються між собою за масштабом і за роллю, яку виконують у структурі сценічного повідомлення.

Характерними особливостями структури театрального образу, метафори, символу, знаку є поділ на матеріальний об'єкт і його значення, знакова природа цих прийомів. На сцені в образних узагальненнях може превалювати метафоричність чи символічність у тих чи інших зображеннях. У дисертації автор торкається питань семантики сценічного простору, специфіки театральних знаків і знакових властивостей сценічного костюму і кольору.

В українському театрі 80-х років виразно простежуються тенденції підкреслення штучності, “рукотворності” видовища. Символи, метафори, інші тропи, умовні знакові конструкції використовуються не лише заради підвищення інформативної місткості тексту, концентрації інформації, а й для підкреслення штучності, оскільки вони мають демонстративно не натуроподібний вигляд. Тому поширюється використання тропів.

Не менш важливу роль у театрі цього десятиріччя відіграє такий структуротворчий принцип, як “*театралізація театру*”. Він означає звернення до прийомів театральності і “висуває на перший план правила і умовність гри, представляючи спектакль в його єдиній реальності ігрової вигадки” (П.Паві, Словарь театра, с.288). Цей процес стає можливим внаслідок усвідомлення і визнання того факту, що театр — це театр, а не життя чи його подоба. Одним із засобів дезавування та *акцентування театральної-ігрової природи дії* стало перевтілення, удавання, лицедійство, розігрування. Вони в різних формах присутні у виставах, здійснених згідно з цією

моделлю. Це — В.Оглобліна — “Благочестива Марта” Тірсо де Моліна в Київському театрі ім.І.Франка, П.Ластівки — “Вікторина” в Тернополі, В.Денисенка — “Королівський особняк” М.Верещака у Запорізькому ТЮГу, вистави В.Шулакова у Київському молодіжному театрі.

Іншим не менш важливим засобом театралізації в цей час є стилізація. У виставах вона стосується насамперед пластики актора, манери говорити, костюмів. Постановники стилізують сценічну дію не абстрактно, а згідно з різними джерелами, з яких запозичується форма, що стилізується. Це може бути, наприклад, ляльковий театр чи спортивна гімнастика. Театралізація вистави здійснюється не тільки за рахунок видовишних ресурсів театру, а й за рахунок естрадного чи рок-концерту, спортивного змагання, фольклорного обряду, виступу етнографічного ансамблю. Джерелом театралізації може бути суд, партійні збори, цирк, німе або документальне кіно, виробництво і т.п. Танець і пісня також виступають як засоби театралізації. Стилiзація властива таким виставам, як “Млин щастя” В.Мережка (реж.В.Петров) у Харківському театрі ім.Т.Шевченка, “Сон літньої ночі” У.Шекспіра (реж.В.Козьменко-Делінде) в Київському театрі ім.І.Франка, “Отак загинув Гуска” М.Куліша (реж.О.Добряк) в Івано-Франківську.

Усі ці процеси свідчать про те, що на українській сцені на зміну театру, в якому домінувало слово, приходить театр, в якому зростає роль акції, дії, гри як такої. Простежується тенденція збільшення концентрації емоцій та художніх ефектів.

Інший тип театральності, який існував у 80-ті роки, у дисертації названий “театральністю традиційного українського театру”. (Його характеристику знаходимо у В.Василька в книзі

“Театру віддане життя”, К., 1984, с.399.) Для цього типу театральності принциповою художньою концепцією стає модель театру-свята. Вона зумовлює ряд правил і прийомів такої вистави, за антитезою свято — будні.

Досліджений сценічний матеріал дає підставу твердити, що театралізація другого типу у 80-ті роки посідає у сценічній практиці помітне місце і її ознаки притаманні багатьом кращим спектаклям, хоча й не вся палітра прийомів присутня у кожному з них. Її ілюструють приклади з вистав: “У неділю рано зілля копала” О.Кобилянської (реж.К.Пивоваров) у Чернівцях, “Безталанна” І.Карпенка-Карого і “Маруся Чурай” Л.Костенко (реж.Ф.Стригун) — у Львові та інших. Одним з основних чинників театралізації тут стає естетизація. Вона охоплює і музику, й спів, і танці, зумовлює їх наявність у спектаклі. Виявляється у пластиці і мові актора, костюмах героїв. Стосується і самих подій — краса постає як етична категорія. Цей тип сценічного видовища передбачає наявність театральних ефектів, що включають ефектні жести, відкриту патетику, мальовничі пластику та мізансцени, а також художнє перебільшення: концентрацію потужних емоцій, яскраву виразну форму.

Окремо кожна з цих ознак зустрічається і властива й іншим моделям сценічного видовища. Однак саме їх сукупність становить певний мистецький код. Поєднання цих засобів і прийомів в одній виставі зумовило існування того типу спектаклю, який репрезентує традиційну для українського театру театральність.

Традиційними і тому естетично нормативними виступають засоби реалістичної життєподібності. Вони сприймаються як естетично нейтральні, переносючи акцент із форми на зміст або з

режисури на психологічні відтінки акторського виконання.

Одним з поширених джерел театралізації стає етнографізм. Його глибинні можливості використовує І.Борис у “Тінях забутих предків” М.Коцюбинського в Івано-Франківську.

У **Висновках** формулюються основні результати дослідження. Так, визначено основну концепцію художнього розвитку українського театру в 70—80-ті роки як зустріч реалізму з “антиреалізмом”. Антиреалістичні художні шукання європейського і вітчизняного театру початку ХХ століття породили нові художні принципи і прийоми, які після багаторічних заборон стали застосовуватися й українською сценою. Зустріч цих мистецьких напрямків з реалістичним театром та художніми традиціями української сцени відбувалася на тлі часткового занепаду реалізму і зазнавала адміністративних обмежень щодо так званих нереалістичних засобів театру мистецтва.

Театральна мова переходить (але це ще не завершений процес) від описовості до аналітичного абстрагування і узагальнення.

Режисер стає автором сценічного твору. Модель тотального театру виявляє себе у все більшій кількості елементів художньої форми театру вистави. Відбувається активізація комунікативного процесу між сценою і залом. Театральна мова стає більш знаковою.

Спостерігається зміна мистецької парадигми. Нові художні засоби пропонують нову модель світу. Утверджується художній принцип, сформульований ще Л.Курбасом: “Дійсність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю”, втілення якого

в українському мистецтві у 30-ті роки було перерване внаслідок репресій.

Основні структуротворчі принципи театру 70—80-х років — реалізм, концептуалізм, театральність, умовність та підпорядковані їм прийоми об'єднуються у виставах у різних пропорціях, численні варіанти їх комбінацій зумовлюють розмаїття художніх форм українського театру 70—80-х років.

Основні положення дисертації викладено у таких публікаціях:

1. Основні тенденції еволюції художніх засобів в українському театрі 70-х років // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. — К.: Наукова думка, 1991. — С.245—268. — 1,5 др. арк.

2. Художня мова народного театру як компонент етнокультурної традиції // Українська художня культура. Учебний посібник. — К.: Либідь, 1996. — гл. 7. — С. 133—148. — 1 др. арк.

3. Живе мистецтво чернівчан // Український театр. — 1987. — № 1. — С. 16—17. — 0,4 др. арк.

4. Театральна мова і сучасна театральна лексика // Український театр. — 1988. — № 5. — С. 5—6. — 0,4 др. арк.

5. Марат чи Сад // Український театр. — 1991. — № 2. — С. 14—15. — 0,5 др. арк.

6. Основні тенденції розвитку виражальних засобів в українському театрі 80-х років: Тези доп. Конференції молодих вчених “Мистецтво і народна творчість кінця ХХ століття”. Київ, квітень 1990 р. — К., 1990. — С. 33—34. — 0,1 др. арк.

Lylova G.V. The artistic means of the Ukrainian theatre of 70—80-es (structural-compositional principles, art models, semantics of the methods).

The thesis presented for the scientific degree of the Candidate of sciences, speciality — 17.00.02 — Theatre Art. M.Rylsky Institute for Art Studies, Folclore and Ethnology National Academy of Science of Ukraine, Kyiv, 1997.

In the thesis tendencies of the development of the Ukrainian theatre aesthetics in 70—80-es are analyzed. The period in question which embraces twenty years is characterized with the changes in the field of art form and its constructional principles.

These processes are considered on the basis of investigation of the prevailing art models such as theatre — “real life”, theatre — “holiday”, theatre — “game”, conceptional theatre and of their structural-compositional principles and stage action form-building methods.

Липова Г.В. Художественные средства украинского театра 70—80-х годов (структурно-композиционные принципы, художественные модели, семантика приемов).

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — театральное искусство. Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им.М.Ф.Рыльского Национальной академии наук Украины, Киев, 1997.

В работе анализируются тенденции развития эстетики украинского театра 70—80-х годов. Исследуемое двадцатилетие характеризуется изменениями в области художественной формы и принципов ее построения. Эти процессы рассматриваются на

основании доминирующих художественных моделей — таких, как театр-“жизнь”, театр-“праздник”, театр-“игра”, концептуальный театр, и присущих им структурно-композиционных принципов и приемов организации сценического действия.

Ключові слова: український театр, форма, структура, знакова мова, художні прийоми.



Підписано до друку 1.07.97р. Формат 60x84/16.
Ум. друк. арк.1,0. Обл.-вид. арк. 1,0.
Наклад 100. Зам. 231.

Відділ оперативної поліграфії
Центру Міжнародної освіти
227-12-75, 227-37-86

484635

АВ 38.281

Мист.

NO 316

Мист