

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЇ АКТОРА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ ТЕАТРІ ТА КІНО

Виконав

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Валерій ЛАНЕЦЬКИЙ

Науковий керівник:

Декан факультету сценічного мистецтва
ХДАК, заслужений діяч мистецтв України,
доцент
Ігор БОРИС

Наукові рецензенти:

1. Заслужений діяч мистецтв України
Євген КУРМАН;
2. Кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри майстерності актора
ХДАК
Віталій МІЗЯК

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
«18» січня 2021 року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

_____ / Сергій ГОРДЕЄВ /

25 вересня 2019 року

ЗАВДАННЯ на виконання кваліфікаційної роботи магістранта Валерія ЛАНЕЦЬКОГО

1. Тема: **«Формування та розвиток професії актора в українському поетичному театрі та кіно»**

Науковий керівник: Декан факультету сценічного мистецтва ХДАК,
заслужений діяч мистецтв України, доцент Ігор БОРИС

затверджені рішенням кафедри режисури від 25 вересня 2019 року.

2. Строк подання роботи – «18» січня 2021 року

3. Вихідні дані до роботи – досліджується особливість української поетичності та її вплив на професію актора.

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ТА
СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОСТІ

РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ АКТОРІВ СЬОГОДЕННЯ НА ОСНОВІ
УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Завідувач кафедри майстерності актора, доктор культурології, професор Антоніна Кікоть	15.10.19	
Розділ 1	Завідувач кафедри майстерності актора, доктор культурології, професор Антоніна Кікоть	11.01.20	
Розділ 2	Завідувач кафедри майстерності актора, доктор культурології, професор Антоніна Кікоть	20.03.20	
Розділ 3	Завідувач кафедри майстерності актора, доктор культурології, професор Антоніна Кікоть	26.05.20	
Висновки	Завідувач кафедри майстерності актора, доктор культурології, професор Антоніна Кікоть	05.09.20	
Список використаних джерел	Завідувач кафедри майстерності актора, доктор культурології, професор Антоніна Кікоть	21.10.20	
Додатки	Завідувач кафедри майстерності актора, доктор культурології, професор Антоніна Кікоть	12.11.20	

6. Дата видачі завдання – 25 вересня 2019 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	25.11.19	
2.	Розділ 1	13.02.20	
3.	Розділ 2	19.04.20	
4.	Розділ 3	10.07.20	
5.	Висновки	15.10.20	

6.	Список використаних джерел	23.11.20	
7.	Додатки	20.11.20	
8.	Редагування тексту	25.12.20	
9.	Збір рецензій	04.01.21	

Магістрант

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Зміст

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. Теоретичні основи і методи дослідження	11
1.1. Аналіз наукових джерел (або історіографія дослідження).....	11
1.2. Методи дослідження.....	13
1.3. Визначення понять та термінології.....	16
Висновки.....	18
РОЗДІЛ 2. Соціокультурні чинники розвитку та становлення української поетичності	19
2.1. Язичництво та християнство як фундаментальна база українського поетичного спрямування.....	19
2.2. Аматорський театр в Україні – етап формування театральної справи.....	27
2.3. Театр «Корифеїв» та його роль у формуванні самобутньої української акторської школи.....	34
2.4. Українське поетичне кіно.....	41
Висновки.....	49
РОЗДІЛ 3. Формування акторів сьогодення на основі українського поетичного театру та кіно.....	50
3.1. Система характерних ознак української поетичності на прикладі «Тіні забутих предків», режисер С. Параджанов	50
3.2. Вистава «Украдене щастя», режисер І. Борис – як система образно-метафоричного існування.....	56
3.3. Збереження традицій української поетичності в кінофільмі «Той, хто пройшов крізь вогонь», режисер М. Іллєнко	60
Висновки.....	65
ВИСНОВКИ.....	66
ЛІТЕРАТУРА.....	67
ДОДАТКИ.....	73

Вступ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Визначено в зв'язку з потребами сучасних театрознавчих, культурологічних та мистецтвознавчих досліджень, спрямованих на формування інноваційних технологій в сценічному та кіномистецтві, театральній педагогіці, на основі поетичних напрямів та методів в українському театральному мистецтві.

Українська поетичність є невід'ємною частиною становлення театального мистецтва в Україні, тому проведення аналізу та систематизації зумовить можливість відродити характерні, унікальні напрацьовані здобутки, що ми отримали як спадщину, для використання елементів техніки та технології в роботі актора сьогодення.

Підняття національної самосвідомості суспільства, загострена зацікавленість до витоку традиційної культури, національної та етнічної історії змушує звертатися до цієї проблеми. Процес, який було розпочато по національному відродженні України можна пришвидшити, приміром, через прийняття духовних скарбів народу, нажитий предками.

В сучасних театрознавчих та мистецтвознавчих дослідженнях почалося висвітлення теми етнічної автентичності в сценічному мистецтві, проте відсутня постановка проблеми дослідження особливостей природи існування актора в українському поетичному театрі та кіно, для театального і педагогічного втілення. Таким чином актуальність обраної теми підтверджує необхідність подальших наукових розробок в напрямку відновлення і використання національних здобутків в роботі актора сучасного театального мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури та плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Проблеми

методологічного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури».

Мета – виділити особливість способу мислення, логіки поведінки та природи почуттів актора властиві українській поетичній театральній школі, вводити техніку і технологію в сучасний освітній та театральний процес, що сприятиме розвитку театральної системи неповторної української акторської школи.

Відповідно до мети сформовані основні *завдання*:

- Визначити категоріально – понятійний апарат;
- Віднайти елементи української національної поетичності;
- Систематизувати отриманні данні;
- Обґрунтувати та виділити специфіку способу мислення, логіки поведінки та природи почуттів актора поетичного спрямування;
- Визначити фактори впливу української поетичності на формування актора сьогодення;
- Підготувати науково обґрунтовані методичні рекомендації щодо поширення отриманих даних.

Об'єкт дослідження: українське поетичне спрямування у виставах класичної національної драматургії та кінофільмів.

Предмет дослідження: робота актора драматичного театру та кіно в системі поетичного існування як способу мислення, логіки поведінки та природи почуттів.

Методи дослідження. Відповідно до мети магістерська робота має міждисциплінарну спрямованість. Головною ідеєю є розуміння специфіки акторської роботи в поетичному театрі та кіно як суперечливого мистецтвознавчого явища, що віддзеркалюється у релігієзнавстві, літературі, культурології і його традиційних і інноваційних формах.

У руслі мистецтвознавчого підходу доречно стало використання наступних методів:

- системно-структурний, для здобуття знань про акторську роботу в поетичному театрі та кіно з точки зору його специфічних характеристик;
- історичний – полягає у знаходженні історичних свідчень, що дозволяє вивчення появи і розвитку об'єкта дослідження;
- хронологічний – для відтворення історично розвитку української акторської школи поетичного напрямку;
- герменевтичний – щоб дослідити, пояснити та роз'яснити рукописи діячів які працювали в системі поетичного сценічного існування;
- біографічний – для тлумачення специфічних характеристик акторської техніки через відображення біографії Корифеїв українського театру та діячів кіномистецтва;
- семіотичний – для розкодування інформації закладеної в символах, знаках.

Мистецтвознавчий підхід використовується для визначення художніх особливостей акторського спрямування українського театру та кіно в різних театральних практиках досліджуваного періоду.

Загальнонаукові методи:

- компаративний (порівняння) пов'язаний з порівнянням аматорських театрів, театру «Корифеїв» та виявленням їх провідних особливостей;
- аналіз літературно - історичних джерел, культурних текстів;
- узагальнення для підведення підсумків дослідження.

Наукова новизна. На сьогоднішній день у вивченні Української культури мало уваги приділяється дослідженню саме техніки і технології роботи актора в національному театральному мистецтві. Розгляд явища специфіки роботи актора в театрі та кіно майже не піднімається в сучасних наукових працях. Можна віднайти дослідження життєвих і творчих надбань визначних постатей сценічного мистецтва, але жодного слова про їх методи роботи над створенням кіно та сценічного образу. Відомо, що українська територія в своєму багатстві має ліси, степи, гори і у всі ці природні зони

мають вплив на світосприйняття людей які там проживають. Також питання віри та релігії має свою історію. Різні історичні події які відбувалися на території сучасної України, локація проживання впливали на розвиток унікальної етнонаціональної поетичності. Це лише маленький пласт обставин які на генетичному рівні мають відбиватися на становленні сучасного актора. Дослідження саме з такого ракурсу і є новизною визначеної проблеми.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалу дослідження в практичній діяльності як професіональних так аматорських театрів та кіно. Теоретичні положення магістерської роботи можуть бути використанні в науковій та творчій діяльності. Матеріали праці сприятимуть подальшим дослідженням у галузі вітчизняної культури та мистецтва. Результати і висновки магістерської роботи можна використовувати для підготовки спецкурсів та методичних посібників для студентів мистецьких навчальних закладів; викладання курсів «Режисура та акторська майстерність», «Сценарна майстерність», а також для практичної підготовки режисерів – постановників відповідного напрямку.

Апробація. Результати магістерського дослідження було обговорено на кафедрі режисури Харківської державної академії культури та всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття».

Публікації. 1. Ланецький В. В. Український поетичний театр та кіно як національний здобуток / В. В. Ланецький // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.- теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2020. — 147 с

2. Ланецький В. В. Елементи етнонаціональної української поетичності в сучасному сценічному мистецтві / В. В. Ланецький // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : за матеріалами XIX Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів, 57-58

березня 2020 р. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; [відп. за випуск А. М. Жданько]. – Харків : ХНУМ, 2020. – 84 с.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів з десятьма підрозділами, висновками, списку літератури та додатків. Загальний обсяг роботи становить 87 ст.. Основний зміст викладено на 66 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз наукових джерел

Перш ніж приступити до розробки даної магістерської роботи увагу приділили дослідженню та вивченню вже напрацьованого матеріалу по цій темі, а саме було проаналізовано: дисертації, монографії, наукові статті, підручники, електронні ресурси тощо.

Беручи до уваги те, що український поетичний театр та кіно існує як унікальне явище в кіно та театральному світі, в науковому дискурсі тема витоків етнонаціональних елементів, що відповідають даному спрямуванню, факторів які впливали на розвиток унікальної української акторської техніки та технології майже не обговорювалася. Тому тема « Етнонаціональні надбання української поетичності та їх вплив на формування сучасного актора» - є актуальною. Щоб повноцінно розкрити це питання було вирішено шукати відповіді в таких спеціальностях як «Сценічне мистецтво», «Релігієзнавство», «Культурологія».

Щоб виявити елементи театрального дійства у слов'янських язичників було досліджено роботи таких авторів як О. Тупик, Я. Андруцька, О. Яковенко. Н. Мандрик. Праці цих авторів зачіпають питання язичництва та його духовного світу, питання формування способу життя та мислення, питання щодо уявлення проблеми життя та смерті. А. Колодний розповідає про вірування, обряди слов'янських язичників, появою двовір'я з приходом християнства і що ми маємо сьогодні.

Ю. Злобін в своїй праці « Кріпацькі театри на Полтавщині кінця XVIII – початку XIX ст..» розглядав діяльність кріпацьких театрів на Полтавщині в контексті розвитку аматорського театального мистецтва наприкінці XVIII – на початку XIX ст.; висвітлив вплив акторських труп, з якими пов'язана творчість В. Гоголя-Яновського та І. Котляревського, на формування

українського професійного театру. О. Матола висвітлює процес розвитку аматорського театру як першооснови стаціонарного професійного театру.

Думка про необхідність вивчення творчості якнайбільшої кількості високоталановитих акторів для об'єктивного розкриття історії розвитку театру взагалі і українського професійного зокрема, простежується в багатьох працях учених і практиків театру. Видатний український театрознавець Д. Антонович наголошував на необхідності вивчення “практичної школи” М.Кропивницького, через яку пройшло кілька поколінь українських акторів. Інший видатний історик українського театру – О.Кисіль у своєму нарисі “Український театр” писав, що сценічна творчість, художній напрям і манера гри українських акторів 80-х років XIX ст. – корифеїв українського театру у періоді відновлення українських вистав після категоричної їх заборони Емським актом 1876 р. до кінця 1881 р. – “вплинули на весь сучасний їм театр український і утвердили певну школу. Головні ролі, що вони утворили, як і гра їх, зробилися зразковими; молодші актори багато чого запозичили в них, і з цього боку їх можна вважати за учнів наших корифеїв. У 80-х і на початку 90-х рр. розпочало свою діяльність і багато інших артистів”. (Кисіль О. Український театр.– К., 1925.– С.96-97.)

Н. Є. Крижановська в статті «Феномен «Театру Корифеїв» в культурному житті південноукраїнського регіону» присвятила увагу дослідженню діяльності представників українського театрального мистецтва другої половини XIX – початку XX ст. на території Півдня України. Особлива увага надається видатним діячам, уродженцям Миколаївщини – Тобілевичам. На основі архівних джерел простежено творчі стосунки театральних корифеїв з місцевими аматорами.

А. В. Мудренко в статті «Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності» розкриває особливості мовно-сценічного мистецтва українського театру корифеїв. А у статті «Пісенно – танцювальний фольклор у виставах корифеїв українського театру (друга половина XIX - перша третина XX)» розкриває особливості використання пісенно-

танцювального фольклору М.Кропивницьким, М.Садовським, М.Старицьким як драматургічного принципу, що у подальшому визначив розвиток українського театру як музично-драматичного, що можна віднести до одного з багатьох частин існування актора в українському поетичному театрі та кіно.

Дуже вагомий вклад в дослідження і популяризації українського поетичного кіно зробила Л. Брюховецька. Вона видала велику кількість книг, статей, збірників які присвячені цій темі. Також цим питанням займалися В. Грицук, А. Погрібна, Л. Лемешева, О. Брюховецька, І Дзюба.

Знахідкою, у дослідженні української національної поетичності та представника українського поетичного театру, є інтерв'ю В. Фоміна з І. Миколайчуком.

Серед великої кількості досліджень, статей, критики Чепалова А., Корнієнка Н., Заболотної В., Липнівської Г., можна віднайти публікації присвячені режисерській справі, періоду роботи в Харківському театрі «Березіль», І. Бориса. Історію становлення режисера і роботи в різних Українських театрах описує Мізяк В.

1.2. Методи дослідження

Сучасна наука оснащує наукового дослідника великим арсеналом методів, коло яких усе розширюється.

За визначенням Б.І Кононенка «метод» (греч. *methodos* – шлях, спосіб дослідження, викладу) – система правил і прийомів підходу до вивчення явищ і закономірностей природи, суспільства, мислення; планомірний шлях, спосіб досягнення певних результатів у науковому пізнанні й практичній діяльності; взагалі прийом, спосіб або спосіб дії.

Багатовимірність об'єкта й предмета дослідження зумовили застосування комплексного міждисциплінарного підходу, що базується на

поєднані фундаментальних загальнонаукових, а також спеціальних мистецтвознавчих методів та підходів, спрямованих на досягнення явища українського поетичного театру та кіно як національний здобуток в формуванні акторів сьогодення. Концептуальною методологією основного дослідження є системно – структурний підхід. Системно-структурний підхід – напрям методології досліджень, що полягає у вивченні об'єкта як цілісної множини елементів у сукупності відношень і зв'язків між ними, тобто розгляд об'єкта як системи. Даний підхід дозволив розглядати українську поетичність в театрі та кіно як явище, що утворилося в процесі поєднання багатьох елементів таких як існування язичницької та християнської культури на території сучасної України, появою аматорських колективів як предтечею до утворення професійного театру Корифеїв та діяльністю С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики, І. Миколайчука та ін..

Хронологічний метод полягає в тому, щоб події та явища історичного процесу у всій їх конкретності та різноманітності викладалися чітко у часовій (хронологічній) послідовності. Він дозволяє відтворити процес розвитку з його єдиними, специфічними та загальними рисами. Цей метод дозволив вивчати утворення українського поетичного театру та кіно, виявлення особливостей існування актора в даному спрямуванні послідовно.

Для герменевтичної методології характерні виділення знаково-символічної сторони пізнавальної діяльності та перенесення лінгвістичних та літературознавчих методів дослідження в загальну методологію гуманітарних наук. Предметною основою герменевтичної методології є текст як знаково-символічна система в її соціокультурному та історичному контексті. Засобом аналізу гуманітарних явищ є мова. В процесі пошуку інформації по темі роботи, були знайдені листи М. Л. Кропивницького, М. К. Садовського, І. П. Котляревського, І. Мар'яненка тому даний метод дозволив працювати з цими матеріалами.

Бібліографічний метод – метод дослідження спрямований на вивчення особливостей життєвого шляху особи в певному макро- та мікросоціальному

оточенні. Вивчаючи український поетичний театр та кіно одне з головних джерел інформації це життя та творчість таких діячів таких як М. Л. Кропивницький, М. К. Садовський, І. П. Котляревський, С. Пруджанова, І. Миколайчука, Ю. Ілленка. Адже саме ця база надає нам багато відповідей стосовного того як саме вони працювали, як думали, як існували. В результаті отримання цих даних можна виявити елементи які в ходять в систему українського поетичного театру та кіно.

Абстрагування (від лат. *abstrahere* – відвертати) – метод відволікання, який дозволяє переходити від конкретних предметів до загальних понять і законів розвитку, тобто дозволяє відійти від другорядних факторів з метою зосередитись на важливих особливостях предмета або явища, що вивчається.

Таким чином стає можливим розгляд етнонаціональної української поетичності в театрі та кіно в загальному світовому культурному, мистецькому потоці.

В руслі театрознавчого підходу був використаний метод аналізу драматургічного твору, вистави та кінострічок «Тіні забутих предків», «Украдене Щастя», «Той хто пройшов крізь вогонь» щоб виявити і систематизувати найтипівіші риси поетичності українського театру та кіно.

Також було використано метод інтерв'ю з експертами, дослідниками, які змогли дати змістовний виклад сучасного бачення досліджуваної проблеми – становлення української поетичності в театрі та кіно.

1.3. Визначення понять та термінології

На сьогоднішній день в українському театральному середовищі, ознаки національного та етнічного характеру мало роздільні. Навіть серед учених, науковців триває дискусія про характер української нації та українського етносу. Тому для визначення етнонаціональної приналежності потрібно ці поняття розділити.

«Нація» та «етнос», хоча і близькі поняття, проте мають різну природу і значення. Зважаючи на те, що терміни «етнос» і «нація» відносно «молоді» визначення їх дещо різняться в різних авторів. Тому готуючи дослідження, ми стикаємося з проблемою термінології. Ця проблема стає ще більшою з огляду на різні наукові напрямки в трактуванні цих понять.

В сучасному науковому світі існує дуже багато визначень поняття «нація». Утворилися теорії генезу нації. Г. Гроція спирався на політичну основу; Ф. Вольтер, Ш. Монтеск'є – атомістичну; І. Франко – культурну; К. Маркс, Ф. Енгельс – історико-економічну; Е. Сміт, М. Новак – етнічну; Е. Ренан – психологічну.

В контексті нашої магістерської роботи найбільш вдале визначення дав Межуєв В. М. Він пояснює термін «нація» так: «Нація – це насамперед, державна, соціальна, культурна належність індивіда, а не його антропологічна чи етнічна належність.». [44, с. 16]. Тобто, нація – те, що отримує людина в наслідок індивідуального вибору, а не як даність.

Дослідження і визначення слова «етнос» також приваблювало багатьох вчених, таких як: С. Широкогорова, Л. Гумільов, Ю. Бромлей і т.д. Всі вони керуючись схожими чи подібними за змістом прикметами, по-різному метикують природу «етносу». Утворилося два напрямлення до тлумачення природи етносу. Перший це біологічний, другий соціальний. Дослідники які пояснюють «етнос» через біологічний підхід дають наступне визначення: «етнос – біологічна спільнота, пов'язана спільним походженням, має спільну

генетику і співвідноситься з расою як вид з родом або різновид (порода) з видом» [54, с. 53]. Представники соціального підходу висувують наступне визначення: «Етнос – це соціальна спільнота, що будується на соціокультурній інтерпретації популяційної єдності» [59, с. 6]. На нашу думку ці визначення понять не є достатньо повними і відповідають лише деяким аспектам.

Більш розгорнуте визначення поняття «етнос» знаходимо в енциклопедичному довіднику В. Євтуха: «етнос (від грець. - народ) – це особливий вид спільності людей, яка утворилася історично й є особливою формою їхнього колективного існування. Ця спільнота формується й розвивається об'єктивним історичним шляхом, вона не залежить від волі окремих людей, які до неї входять, і здатна до стійкого багатовікового існування за рахунок самовідтворення. Основні якісні характеристики етносу – мова, специфічні елементи матеріальної та духовної культури (звичаї, обряди, норми поведінки), релігія, самосвідомість.» [21, с. 127].

Також варто звернути увагу на різницю між національним і етнічним процесами. Етнічні процеси відбуваються несвідомо, за рахунок певних асиміляцій, вкраплень, поєднань, інтеграцій. А національні процеси це свідомі дії які чиняться в політичній галузі громадського життя.

Отже, можемо зробити висновок, що «етнос» і «нація» мають різне значення і вживання таких понять як: «етнонаціональний», «національний», «етнічний», в контексті нашої роботи, є доречним.

Висновки

1. За темою магістерського дослідження було зібрано та проаналізовано науково-теоретичну, методичну та мистецтвознавчу літературу. В ході написання роботи ми зверталися до наукових праць О. Тупик, Я. Андруцька, О. Матола, Є Крижановської, І. Бориса. Окреме значення в дослідженні мають популярний нарис історії українського театру «Український театр» О. Кисіля та книга «Триста років українського театру» Д. Антоновича, в яких автори описують процес становлення і розвиток театрального мистецтва в Україні.

2. Для досягнення мети дослідження були комплексно використані наступні методи: системно-структурний метод дослідження, хронологічний, герменевтичний, біографічний, компаративний методи, що дали можливість автору даної роботи реалізувати поставлені цілі та задачі: побудувати хронологію становлення, розвитку українського театру, розглянути її історичну еволюцію та виявити елементи поетичності.

3. На основі мистецтвознавчих праць, словників, сучасних Інтернет-джерел було дано тлумачення наступним поняттям: «етнос», «нація».

РОЗДІЛ 2

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОСТІ

1.1. Язичництво та християнство як фундаментальна база українського поетичного спрямування

Український театр має свою не просту історію. Так склалося, що театр в Україні виник не природно з плином часу, в наслідок еволюціонування національних драматичних елементів обрядової поезії, а прийшов у готовій формі. За інших історичних подій, український театр міг би утворитися з народної поезії наших предків – язичників. Язичницькі свята, обряди, ритуали які пов'язані з різними станами природи і сонця мали в своїй формі елементи гри, хоча всі дійства відбувалися з чітким баченням світу і устроєм життя.

Людина в своєму погляді на світ завжди мала релігійну основу. Віра – велика мотивуюча сила, що безперервно впливає на усі сфери життєдіяльності і служить постійним направляючим і контролюючим механізмом.

Світоглядна система язичництва поступово змінювалася з приходом християнства, але не змогла повністю щезнути. Ті елементи які в процесі переходу від язичництва до християнства все ж таки залишилися, «вижили» остаточно вплелися в українську культуру.

Саме слово «язичництво» не має чіткого, визначеного терміну. В давньослов'янській культурі «язичництво походить від слова «язики», що означає «народи». В християнському світі розуміють це явище, як релігійно – міфологічні уявлення, спеціальні обряди, вірування, шанування, поклоніння всьому, що не вписується в світоглядні процеси вищих релігійних форм.

Точно визначити коли саме з'явилося слов'янське язичництво важко, адже початок тягнеться ще з кам'яного віку і сьогодні ми можемо

спостерігати прояв елементів цього вірування. Також неможливо назвати слов'янське язичництво самотнім так як, утворилося воно в процесі поєднання багатьох самотійних релігійних пластів.

Я. В. Андруцька виділяє наступні пласти які вплинули на сприйняття світу. Перший пласт, який сягає VI тисячоліття до н. е (кам'яний вік) і належить до населення який перебував на території лісостепової лінії України, це вірування та обряди, які пов'язані з тим, що душею наділені різні предмети, тварини, рослини, природні явища. Це вірування і стало головним напрямом релігійного спрямування цього періоду. Також важливим аспектом вірування лежав ще й страх. Люди боялися розгнівати духів природи. Частіше за все зустрічаються такі образи як: домовик, русалка, мавка, вампір, упир, вовкулака, змії, відьма, злидні, берегиня, лісовик, дідько. Культ істот, так само як і культ природи (культ лісів, культ грози, культ дерев, культ води, культ вогню...) достатньо туго входив в свідомість народу і діяв достатньо самотійно відносно культу богів які виникли пізніше. Віра людей в сили зла, природи, явищ пов'язана з їх уявленнями про світ, що їх оточував і формував світоглядну систему.

Наступний пласт припадає на IV – III тисячоліття до н. е а саме на трипільську культуру яку, до речі, вважають однією з найрозвиненіший культур того часу. В цей період релігійні вірування, культу і обряди відносять до раннього землеробського господарства. Існували божества які охороняли посіви від стад диких і свійських тварин. Люди того періоду поклонялися божествам родючості і врожаю і персоніфікували природні явища, які як вони вважали, відповідають, контролюють, курують, їхні долі і життя. Цей пласт складався із шанування жіночого божества родючості й врожаю, богині Матері-Землі (пізнє ім'я – Макош–Мокош), в якій відображалися уявлення про репродуктивні функції жінки, землі і в цілому всієї природи. Також вшановували чоловічий початок природи батька Бога – Бика якого ще називали Тур. [2, с. 42].

Дослідники простежують присутність у трипільській культурі еротичний культ, який відображається в шлюбі Бога-Батька й Богині-Матері. Це говорить про те, що в трипільців був дуалістичний погляд. Тобто існування двох початків (чоловічого й жіночого) та їхні взаємини між собою.

Вшановувалося також таке божество як «Богиня води», окремо існувала «Богиня народжуваності», поважали «Божество гаїв і лісів», існувало «Божество грому». Деякі учені припускали, що у трипільців у їх погляді на світ існувало переконання в тому, що природа вмирала та воскресала. «Богиня родючості» сходила в підземне царство. [17, с. 104]

Ще один шар язичництва приходить на індоєвропейців (III–II тисячоліття до н.е.) які заселяли південну степову територію сучасної України. У цього народу склався огульний світогляд; з'явилися жертвоприношення; почав розвиватися культ предків; поховання набуло ритуального характеру. [2, с. 42]

Можна сказати, що язичництво народів які проживали на території сучасної України має свою давню і довгу історію. Простеживши еволюційних рух язичництва слов'ян, можна з впевненістю сказати, що різні вірування не витісняли один одного, а навпаки, змішувалися, розвивалися, взаємодіяли один з одним. Перед хрещенням Русі одночасно існували пантеон богів як віра в існування багатьох різних богів (політеїзм), так і пантеон нижчих духів, що свідчить про віру в існування великої кількості демонів, які керують рядом природних явищ і впливають на різні галузі діяльності і життя людини.

Більш досконально нам потрібно вивчати світогляд язичників східнослов'янських племен, особливо в період створення ними власної держави. У писемних джерелах, датованими I – II ст. н. е., давньоримські історики згадують про існування слов'янських племен. Розселення предків в декількох напрямках призвело до утворення 3 груп народів: східної (анти), західної (венеди), та південної (склавини). Починаючи з VII ст. н. е. на території України утворилося кілька племен, назви яких походили від місця

їх проживання: Поляни – середня течія Дніпра; Деревляни – понад річкою Прип'ять; Дуліби на Волині; Сіверяни на Десні; Бужани на західному Бузі; Тиверці на Дністрі; Уличі на південному Бузі, біля Чорного моря; Суличі на р. Сулі; Білі хорвати у Карпатах. [45, с. 98]

Саме ці племена склали основу давнього українського народу, світоглядна система яких ґрунтувалася на спорідненості з землею, природою і явищами. Тобто невичерпна любов і повага до землі, що дає життя і годує, вірність традиціям предків, дотримання звичаїв та обрядів, поклоніння явищам навколишнього світу. Устрій людини будувався на декількох основних базисах: боротьбі за самовиживання та подяці природнім явищам за можливість свого існування. Складнощі в побуті не давали змоги розвитку духовності. Міжусобна (людська) боротьба ускладнювалась боротьбою із силами природних стихій. Одяг, їжа, місце життя, це те що потребувало надскладних потужностей для людей тих часів. При умовах постійного виживання - великого значення набувала подяка (вклоніння) явищам, що допомагали в щоденній боротьбі. Саме цим обумовлювались перші ритуали та обряди, що дали змогу говорити про рівень духовних цінностей та рівень культурного розвитку наших предків.

Велику роль у побуті грало тваринництво та рослинництво. Що звичайно, не могло не вплинути на художнє оздоблення всіх віх побуту: дім, одяг, символіка, поклоніння.

Місця ритуальних зборів, де віддавали шану природнім стихіям та тваринному оточенню називалися «Капищами».

Кожне капище було унікальне за своїм місцем розташування, символікою та напрямом поклоніння. Ритуали здійснювались залежно від сезону та від місця розташування племені. Язичницькі церемонії мали певні сюжетні лінії, персоніфікування, пластичні дієства, звукове, музичне, голосове оформлення та засоби візуалізації: святковий одяг, прикраси, розмальовування обличчя відповідно до зніми образу. [39, с. 104]

Для кожного учасника такого ритуалу були притаманні різні риси та характери образу. Саме це й стало базою, ще за дохристиянських часів, відношенням до життя як до священного та вищого дару. Комбінації в обрядах: відтворення манери поведінки тварин, птахів, наслідування рухів стихій, (таких як вогонь, вода...), що передані людьми фізично та емоційно, назавжди заклали інформаційну пам'ять поколінь. Не слід забувати і про пісні, наспіви, відтворення звуків природи засобами (інструментами) з глини та дерева, шкіри і кісток які доповнювали ритуали та дії наших предків.

Кожен учасник такого ритуалу був виконавцем певних сюжетних образів. Вся драматургія такого дійства полягала в поєднаності всіх засобів. Тобто і звуку, і візуальної частини, і емоційної складової, а найголовніше віри, що дане дійство стане достатньою дякою «Богам» за щоденне існування. [2, с. 41]

Можна сказати, що ще в дохристиянський період почали зароджуватися елементи театралізації. Танець, пісня, зображення стихії, божества все це вже існувало у наших пращурів. Нюанс полягав в тому, що люди того часу, відтворюючи явище чи персонажа, вірили в силу своїх дій а не в запропоновані обставини. Адже подібні дії входили в стиль їхнього існування. Кожна людина могла почати говорити з водою, деревом, вітром, вогнем, твариною і бути впевненим в тому, що їх буде почуто.

Оточені природою, люди розуміли закономірність та взаємозалежність багатьох явищ. Раціональні знання перепліталися із системою переконань та вірувань. Все це створювало особливе середовище, в якому було організовано існування людини.

Нашими предками світ сприймався цільно. Тобто, люди, природа, явища поєднані і існування чогось окремо не можливо.

З появою християнства на Русі і прийняття його як значно розвиненішу релігію, мало б спонукати до повного знищення язичницьких вірувань, культів, обрядів. Але не зважаючи на це, християнство просто нашарувалося і в наслідок цього утворилося таке явище «двовір'я». Двовір'я об'єднало

язичницьку картину природи і християнську картину людини, язичницький побут українців і християнське наповнення. Звідси й впливає своєрідність християнства українців. Двовір'я залишило досить вагомий слід як в суспільстві так і в мистецтві.

Так як християнство, на ранніх етапах, не давало нашим прародителям задовільного розуміння буденного життя, сприйняття природного навколишнього оточення, то люди сприймали християнство через призму свого язичницького світобачення, культу традиційних богів, яких плавно підмінили християнськими святими, з тими самими функціями, але змінивши імена. На сьогоднішній день збереглася віра у різну чортовинну таких як русалку, домовика, відьму, лісовика. Також можемо спостерігати елементи анімізму, тотемізму, фетишизму які переплелися з привнесеними християнськими засадами. Обряди язичницького періоду в сучасному світі носять більш розважальний, ігровий характер ніж виконує свою магічну функцію.

Всупереч всім пориванням церкви перенести обрядові прояви релігійності наших пращурів у храм, на перших етапах, цьому так і не судилося бути, адже наша святкова обрядовість направлена на родину, господа, господарство.

Поступово таке явище як «двовір'я» починає зникати і утворюється чітка межа між християнським існуванням людей і старожитністю, яке зберегло елементи язичницького світосприйняття тільки в певних календарних святах.

Після сполучення України з Польщею (кінець XVI і початок XVII століть) на нашу територію прийшла католицька віра. Елементи театралізованого дійства в католицькій церкві, які стрімко розповсюджувалися на Польській території і як наслідок на підвладній її території України просочується і до світу українського православ'я у вигляді пасійних містері. На відміну від країн західної Європи шкільний театр в Польщі був досить спрощений і обмежений в своїй формі. Влада католицької

церкви на початку XVII ст.. почала забороняти виконувати містерії в храмах, але ще наприкінці XVI ст.. єзуїтський орден, котрий з'явився в Польщі для боротьби з протестантською і православною вірою, такий вид театрального дійства використовував в ідейному характері. Єзуїти почали відкривати школи де театр мав досить значну і важливу функцію в навчальному процесі. В цих школах викладали такі предмети як поетику та риторику. [64, с. 56]

Декламації поділялися на класні та святкові. Виконання було без задіяння сценічних аксесуарів, але інколи використовували костюми, елементи декорацій.

Сьогодні відомо, що починаючи з XVI ст. були п'єси пасійного спрямування написані священиком львівської школи І. Волковичем. Також є данні про те, що в XVII ст. відбувалися вистави в Києво-Могилянській Колегії і лєвова частина п'єс була написана саме в цій школі. [15, с. 23].

Драматургія українського шкільного театру перейняла такі жанри як містерія, міраклє, мораліте. Перейняла лише сюжетність, образну систему, тематику, але наповнення носило інший стильовий характер.

Містерія в Європі вбирала в себе літургічну драму, тобто відбувалася певна реконструкція біблійного сюжету. Народження Ісуса Христа – різдвяна містерія, а його смерть та воскресіння – великодня. В українській шкільній драмі містеріальна сутність реалізовувалася в діалогах та декламаціях. Ніяких розігрувань не було, навіть діалоги виконувалися виголошуванням.

Для розквіту української шкільної драми вагомими були писання про святих. Іншими словами міраклі що перекладається з латинської як «чудо». В міраклєх описувалося життя святих, чималі дива, жертовність Ісуса Христа.

Головною функцією мораліте було направити людину на усвідомлення своїх діянь в системі християнського учіння.

Починаючи з середини XVII ст.. вихованці Львівської братської школи та Києво-Могилянської колегії приймали участь в вертепах. Вистави вертепного жанру відрізнялися від народних хороводів і дійств тим, що мали послідовний розвиток євангельської лінії сюжету. Музиці надавалось вагоме

значення. Розподілялися ролі між дійовими особами. Також значимим елементом було те, що вистава відбувалася вже в спеціально відведеному місці – сцені, з використанням декорацій та костюмів. [31, с. 171].

В вільний від навчання час учні мандрували селами і містами малими групами зі скриньками, ляльками та різними театральними атрибутами. Крім ляльковиків були ще й хорові та інструментальні гурти. З часом ляльку замінили люди які стали самі виконувати ролі.

Провідним фактором української драми певного періоду стояло слово і аж ніяк не дія. Шкільний спектакль був направлений скоріш на показування через слово, ніж через оволодіння акторською професією. Виконавець ролі з'являвся на сцені скоріш для розповіді, роздумів, а не для гри. З часом в шкільній виставі починає з'являтися елемент видовища. Тобто на сцені вже не школярі, не юнаки, а актори, а в залі - глядачі, а не слухачі.

В період шкільного драми ми спостерігаємо, що театральна справа починає розвиватися і на території сучасної України. Виконавці розвивають ораторську майстерність, тобто уміння впливу на глядачів. З'являються справжні вистави, які виконувалися на Різдво, Великдень, або на певну урочисту подію. Твори носили релігійний характер. З часом почали з'являтися твори і на побутову тематику. Виконавці оволодівали різними техніками та прийомами відтворення і показу це декламація, спів, гра на муз інструментах, роботою з лялькою. [57, с. 285]

Як ми бачимо і думка набуває іншого характеру. Якщо язичники виконуючи певні дієства театралізованого наповнення вірили в певний магічний вплив на зовнішній світ, то люди християнської доби перебудували свої думки на людей.

1.2. Аматорський театр в Україні – етап формування театральної справи

Наприкінці XVIII ст. існування шкільного театру було припинено. В цей період територія України зазнавала великих втрат. Землі переходили під владу Російської імперії, Польщі, Австро-Угорщини. Російська імперія почала масову русифікацію підвладній собі лівобережної частини України. Тому про подальший розвиток як українського театру так і літератури не йшлося навіть і мови. Ще більш несприятливим становище було на Правобережній частині України, що відійшла до Польщі. Галичина, яка була приєднана до Австрійської монархії боролася тепер не лише з польським гнітом, а й з насадженням німецькомовної австрійської реформи. Геополітичний стан, що утворився на території України віддзеркалювався і в театральному житті. [4, с. 92].

З кінця XVIII ст.. козацькі старшини почали отримувати права «благородного російського дворянства» і як наслідок земельні ділянки та кріпаків. Це означало, що український феодал на законних підставах міг встановлювати власні правила та порядки на своїх територіях. Але фактично це було лише наслідуванням стилю правління російського дворянства. Існування кріпацької театральної трупи, якою володів поміщик, стає як показник заможності. Кріпацькі театри створювалися панами лише задля забавки, розваги, щоб похизуватися один перед одним, також для власного прибутку.

Останній гетьман війська запорізького Кирило Розумовський мав власний театр, капелу та оркестр. Театральна трупа Д. Ширая складалася з найманих оперних співаків, артистів балету та оркестру, хоровиків та більш ніж 200 кріпаків. Свої театри мали генерал Зорич, граф Завадський, Д. Трощинський. Перший вихід на сцену М. Щепкіна відбувся в театрі графа Волькенштейна.

Багато поміщиків наймали в свої театри професійних співаків, диригентів, музикантів, танцюристів, балетмейстерів, композиторів з Німеччини, Італії, Франції.

Поміщик з Полтавщини Василь Афанасійович Гоголь-Яновський (батько Миколи Гоголя) опікувався трупою Д. Трошинського. Часто сам В. Гоголь-Яновський ставив вистави. Написав близько 20-ти п'єс, з яких збереглася одна. В театрі гралися вистави по п'єсам І. Крилова, І Котляревського, В. Озерова. По мотивам їх п'єс писалися нові твори. [24, с. 30].

В кріпацькому театрі були вистави різних жанрів: драма, комедія, водевіль, опера, інтермедія, балет. Таке різноманіття в репертуарі давало можливість дворянству похизуватися перед сусідами своїм багатством, адже для вистав виготовлялися дуже розкішні декорації та помпезні костюми для артистів. Сам репертуарний план формувався на основі популярності тих чи інших вистав на сценах театрів як столичного так і європейського рівня. Відомо, що М. Щепкін був зайнятий в опері «Рідкісна річ» композитор Мартін-і-Солер Вісент. Також власники театрів намагалися писати власні твори для постановок. [28, с. 79].

Функцію сценографів та костюмерів виконували місцеві майстри. Їм подекуди вдавалося виготовляти неймовірно складні декорації щоб вирішити певні візуальні рішення вистав. Не рідко і композиторами виступали самі кріпаки. Найуспішніші театри володіли постійною акторською трупою. Дворяни, котрим не вистачало коштів для того, щоб утримувати власний театр, організовували гастролі, виїзди в повіти та губернії. Часто давали вистави на різноманітних ярмарках. Також влаштовували гастрольну діяльність для того, щоб прославити свій театр і як наслідок себе самих.

Поміщики, які мали власні театри, відкривали додатково, так звані мистецькі школи, в яких навчали акторській майстерності, співу, грі на музичних інструментах, хореографії навіть іншим мовам. Викладали в цих школах переважно закордонні діячі мистецтва. Відомі випадки коли здібних

кріпаків звільняли від господарської праці, як наприклад в театрі під керівництвом Д. Ширая.

Коли в 1861 р. було скасоване кріпацьке право і фінансова становище власників кріпацьких театрів зазнавало краху актори почали переходити до приватних антреприз, професійних мандрівних труп, міських театрів. Д. Антонович писав, що кріпацький театр в Україні не міг відігравати важливої ролі, адже з'явився в селі, в дворянському обійсті в готовому вигляді. А от справжнім початком розвитку українського театру було місто, в якому згасав шкільний театр тому був запит на сценічне мистецтво. [41, с. 164].

На мою думку кріпацький театр зробив вагомий внесок в розповсюдження української тематики, написання української драматургії яка стала класикою української літератури. Також вплинуло на відточення акторської майстерності, що дало поштовх до утворення професійних театрів XIX ст. Також в період кріпацького театру з'являються оркестрові, балетні, хорові групи.

В кінці XVIII ст.. в Українських містах починаються з'являтися аматорські вистави. Тяжіння до знайомства з театром та інтерес до нього заохотив різні гуртки в містах, в яких певний час не було професійних акторських труп, самотужки ставити вистави. Відомо, що в Харкові в кінці XVIII ст.. місцеві урядовці влаштовували вистави. У Ніжині на початку XIX ст.. аматорські вистави створювали студенти ліцею в яких свого часу приймав участь і М. В. Гоголь. Також подібні вистави відбувалися і у Полтаві за участю І. П. Котляревського. Спочатку вистави йшли російською мовою, а згодом і українською коли був дозвіл на україномовні вистави.

З XIX століття на Наддніпрянщині почалось національне відродження, що проявлялось, в більшості своїй, в культурних аспектах, зокрема в вигляді літератури українською народною простою мовою. А як наслідок оживає також і театральне життя. Збережено великі списки п'єс початку XIX століття, які за своїм виглядом та змістом говорять про режисерську роботу над ними. [62, с. 203].

Починаючи з 50-х років аматорські вистави набирають популярності в багатьох містах України. Організацією їх стають переважно колишні учасники Кирило - Мефодіївського братства, українські письменники. Найактивнішою була молодь, яка переймалася принципом народництва, котре носило національний підтекст. О. Маркович організовував вистави з гімназистами спочатку в Немирові, а потім з аматорськими колективами в Чернігові. Його вистави користувалися попитом і мали високий рівень.

В 60-х роках утворився аматорський гурток у Бобринці Херсонської губернії. Хоч цей колектив не мав спеціального приміщення, дорогих декорацій і костюмів, належного освітлення і т. п. проте мав успіх серед місцевого населення. З цього колективу почали свою професійну діяльність М. Кропивницький та І. Тобілевський (Карпенко-Карий). В цей час утворився аматорський колектив і в Єлисаветі до складу якого входила місцева інтелігенція. Вони дуже активно почали культурно-просвітницьку та благодійну діяльність. Також було велике прагнення пропагувати український театр не лише серед культурної еліти міста але і зробити його досяжним і для «простих людей». Ціни на вистави були низькими тому зали завжди були заповнені. Цей театр існував декілька років. Через сцену Єлисаветського театру пройшли корифеї українського театру. [60, с. 121].

В 1872 р. в Києві, в якому вирувало українське громадське життя об'єднався аматорський гурток коло сімейства Ліндфорсів. М. П. Старицький, М. В. Лисенко очолювали його. Спочатку вистави гралися в помешканні сімейства, а з часом в міському театрі. Саме в цей період були написані М. П. Старицьким оперета «Різдвяна ніч» та водевіль «Як ковбаса та чарка». М. В. Лисенко написав музику до цих творів.

Патріотично налаштована молодь тай загалом вся публіка з великою любов'ю та симпатією приймала вистави. Крім новий творів в репертуарі колективу, чудової музики, акторське виконання показувало новий рівень. Успіх акторів аматорів стимулював їх до відточення та удосконалення своєї виконавської майстерності, а М. П. Старицького та М. В. Лисенка до

розширення українського репертуару. Після того як були заборонені україномовні вистави в 1876 р. існування театру припинилося. [6, с. 208].

У першій половині XIX століття спостерігається відродження театру на Галичині.

Галичина, як нам відомо, протягом довгого часу була під впливом культурного життя Польщі. Виняток складає лише період в XVI - XVII століттях - тоді, вона була спільною зі всією Україною. Але коли Україна приєдналась до Москви, Галицькі землі залишились під Польщею і культурні українські зв'язки ставали що раз слабшими і слабшими. Негативно впливала і несприятлива соціальна політика Польщі адже це призвело до культурного розпаду та «спольщення» території. Українські вистави зникали з репертуару, зникали і шкільні театри.

Європейська революція 1848 року внесла новий подих в українське соціальне життя на Галичині, саме в цей час на цій території настав початок українського театру. В червні 1848 року І. Озаркевич в Коломиї поставив аматорські вистави по п'єсам Котляревського у власній інтерпретації. Зокрема ставилася «Наталка-Полтавка» під назвою «На милування нема силювання». Ця вистава мала надзвичайний успіх під час з'їзду «Руських учених». Успіх вистави має завдячувати талановитій грі аматора Руд. Мох.

Проте через політичні репресування, такі українські вистави, на території Галичини, були більше виключенням ніж правилом. І лише 1864 року була створена постійна трупа Галицького українського театру. [4, с. 169].

В 70-х роках українські і так нечисленні театральні сили розбились на дві трупи: Бачинського і Моленецького. Це призвело до того, що український театр переживав чи не найгірші свої часи, особливо це проявилось в матеріальному плані. Наприклад, Моленецькому прийшлося віддавати під заставу своє театральне майно

через борги. Викупивши майно Моленецького - «Руська Бесіда» передала трупу Теофілі Романовичевій. Хоча це мало чим покращило становище театру, за свідченням самого Кропивницького, який був запрошений в трупу Романовичевої на гастролі. Про скрутне становище свідчать ті факти, що грати вистави приходилось в самих різноманітних і непристосованих місцях, наприклад в стайнях, де паралельно з артистами хору іржали коні.

За браком добротного матеріалу та режисури - трупа Романовичевої розпалася в 1879 році.

Після цього «Руська Бесіда» ще раз звернулася до Бачинського, але за відсутності розвитку трупи, посаду дирекції театральної трупи отримали І. Біберович та І. Гриневський. [12, с. 252].

Аматорські вистави театральних колективів виконували важливу для України роль, адже це були перші намагання створити національний український театр з ідеологічним репертуаром. М. П. Старицький переклав на українську мову Шекспірівського «Гамлета», але на жаль оприлюднити твір не можна було, тому в будинку Лисенків був лише приватний показ вистави. Також аматорські україномовні вистави чинили великий вплив і на суспільство показуючи, що український рух набирає швидких обертів а українська мова потужний інструмент в культурному розвитку всього українського народу. Явище «український аматорський театр», для уряду тих часів, носив небезпечний характер, адже його розцінювали як серйозний і неконтрольований агітаційний апарат.

Емський указ, який був направлений на гноблення української культури, лише відстрочив успіх нашого театру. Українська інтелігенція постійно працювала над тим щоб послабити ці утиски. Починаючи з 1881 р. в українського театру та письменників з'явилася можливість працювати над власним національним продуктом в сфері сценічного мистецтва, хоча і не без проблемно. Стремління та запал наших театральних діячів все ж подолали ці труднощі і український театр швидко набув ознак художності, поетичності

і як наслідок признання. Але це вже інший етап розвитку українського національного театру.

Як ми вже бачимо становлення української театральної справи має свою не легку історію. Період кріпацьких і аматорських театрів залишив свій важливий слід. В це період актори починають оволодівати професією, завдячуючи тому, деякі поміщики наймають як акторів, режисерів, балетмейстерів з різних країн, так і викладачів. З'являється сценічна гра, спроби перевтілення в персонажа. Набуває розвиток музичне оформлення. Гадаю, що музична властивість яка притаманна українському національному театру починає набувати своєї форми саме з цього періоду. Не дарма наші театри носять статус «...академічний український музично-драматичний...». Зрозуміло, що театр в Україні не виник самостійно, а прибув в готовому вигляді. Але поступово починає набувати унікальних етнонаціональних рис, які становлять загрозу для тодішньої влади.

1.3. Театр «Корифеїв» та його роль у формуванні самобутньої української акторської школи

Кінець XIX ст. це визначний період для становлення українського національного театрального мистецтва.

1876 року, українське культурне суспільство, відстоювало зменшення заборон та репресій проти української мови та театру і нарешті їм вдалося добитись певних змін. Коли сенатор Половцев перебував в Києві 1880 р. громадськість знову подала прохання щодо зменшення обмежень. Позитивний результат клопотань, разом з заявами генерал-губернаторів Дундукова-Корсакова та Черткова поклала початок, що сприяла українізованості і як результат зумовило низку заяв з інших міст України на право постановки вистав українською мовою. Саме з таким посланням до Лоріс-Мелікова прийшов колектив Ашкаренка де, на той час, служили М. Л. Кропивницький і М. К. Садовський. Дозвіл був наданий, що не аби як підбадьорило артистів. З Кременчука трупа поїхала до Харкова, потім до Києва, де українські вистави гралися в період з Різдва до посту. Неймовірний успіх дав засади для подальшої творчості. А вже восени 1882 року Кропивницький організовує в Єлисаветі - повністю українську трупу, де збирає талановитих аматорів на ряду з професійними акторами російських театрів. До складу тієї трупи входили Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Вірина, Маркова і інші. Акторська трупа почала давати українські вистави, по великих містах України та мала великий попит. Незабаром в цей колектив увійшли: Максимович і Садовська. З осені 1883 р. керівником трупи став М. Старицький, тоді до нього перейшли ще й О. Саксаганський. І. Карпенко-Карий та Г. Затиркевич-Карпинська. Режисером театрального колективу став М. Кропивницький. [28, с. 124].

М. Старицький був захоплений можливістю створити постійну українську трупу та не скупився ні коштами ні енергією задля цієї мрії. Щоб

стати незалежним - він створив власний великий хор і оркестр, а також повністю обнови декорації та костюми. Все це разом з талантом акторів сприяло небувалому успіхові.

Після, М. Старицький розпочав роботу у Одесі. Взяв в оренду театр, проте зустрів супротив в лиці генерал-губернатора Дрентельна, який не дозволяв українській трупі давати вистави в границях свого губернаторства (Волинь, Поділля, Київщина, Полтавщина і Чернігівщина)

Це звісно зменшило вплив трупи і позначилося на матеріальній стороні. Фінансові складнощі призвели до непорозуміння між учасниками трупи, і як наслідок в 1885 р. більшість талановитих акторів покинула трупу. Старицький залишився з молоддю працювати далі, але в жє через пару років передав справу Грицію, а сам працював в театрі як драматург. [35, с. 86].

Актори ж які пішли від Старицького - згрупувалися в окремий театральний колектив під керівництвом Кропивницького. Трупа складалася з таких талантів як сам Кропивницький, Заньковецька, Затиревич-Карпинська, Садовський, Саксаганський, Максимович. Трупа досить швидко склала вражаючий репертуар та взимку 1886-1887 роках поїхала підкорювати Петербург. Вистави театру користувалися неочікуваним успіхом та стали великою перемогою українського театру. Театр запрошували грати у різні салони, дворянські будинки та навіть до царя. Такий самий успіх чекав трупу і в Україні

Причиною такого успіху українського театру в Україні був звичайно і талант, але одну з ключових ролей зіграв внутрішній політичний стан країни. Після ряду заборон, коли знову була дана змога почути українську мову з різних театральних сцен - це сприймалось як деяка перемога над урядом. І служило приводом до національних демонстрацій. Революційна молодь вбачала в грі акторів - опозиційних дух та бачила їх як передвісників революції. Саме цим можна було пояснити небувалий взліт та успіх, що міг конкурувати з успіхом європейських акторів. Специфіка репертуару, що

змальовував сільське життя та народні мотиви, захоплювали не лише простий люд, а й інтелігенцію українську та російську.

Успіх трупи в Петербурзі зумовлювався тим, що багато можновладців, урядовців та студентства були родом з України або в тісних родинних зв'язках з нашими співвітчизниками. З боку не українців інтерес пояснювався новизною та сільською екзотичністю вистав. І безперечно, чудова режисура та талановита гра прибільшувала популярність трупи. [48, с. 42].

Загалом, сам факт того, що одна трупа зібрала в собі стільки талантів вже забезпечувало успіх. Але ще однією з причин успішності можна назвати новий напрям опрацювання ролі: коли актори на сцені змальовували якусь конкретну людину з її характером та психологічним переживанням. Благо типажів в українському селі не бракувало, а актори вміло цим користувались, беручи до себе в арсенал не лише «шаржові» персонажі, але й впізнаванні характери різних селянських типів.

Не відставала від гри акторської і робота режисерська. Саме тут себе проявив М. Л. Кропивницький, особливо в постановці масових сцен, які самі по собі тоді були новиною. Навіть відомий критик Суворин, видавництва «новий час» признав у ряді статей геніальність постановок Кропивницького. Він пише позитивний відгук та висловлює захоплення такими масовими сценами. Як вечорниці у виставі «Назар Стодоля», де дівчата сидячи біля кобзаря, кожна по-своєму виявляє участь: мімікою, поглядом, рухом. Суворин писав, що Кропивницький не лише надзвичайний актор, але й не менш талановитий режисер. Його вистави вирізняються продуманістю до найменших дрібниць. [63, с. 138].

Сукупність багатьох факторів, як зовнішніх: голос, врода, виразне обличчя, так і внутрішніх: темперамент. Знання психологічного портрету героя, давало надзвичайний результат. Кропивницький, Затиркевич-Карпинська, Заньковецька, брати Тобілевичі, Карпенко-Карий, Садовський і Саксаганський викликали фурор, як серед української публіки, так і

російської, яка не була знайома з українським життям та його побутом, саме тому вона (ця публіка) виявляла великий інтерес до вистав української трупи.

Марко Кропивницький по праву вважається засновником театру нового покоління. Він був режисер, драматург, талановитий актор та театральний художник. Його доробок, як драматурга носить досить традиційний характер «етнічної драми»: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Дай серцю волю», «Титарівна», «Дві сім'ї». Разом з І. Карпенко-Карим заснував аматорський драматичний театр, в якому ж і грав, виконував функцію хормейстера, займався написанням музики, робив аранжування, виготовляв декорації та парики, і робив постановки в якості режисера. [37, с. 102]

Важливим етапом в його житті став жовтень 1882 року, коли Кропивницький створив у Єлисаветграді першу українську професійну акторську трупу в складі якої були: брати Тобілевичі, Заньковецька, Садовська, драматург Старицький. Анна Затиревич та інші. Цим складом колектив об'їздив майже всю Україну. Вони створили репертуарну класику українського театру. 1885 року трупа поділилася на дві частини керівником однієї залишився Кропивницький, а іншої - Старицький. Завдячуючи успіху театру корифеїв в Україні в подальші роки було створено біля 30 мандрівних театрів.

Цей період не був дуже сприятливим до українського театру. Не було спеціальних приміщень, прикладів наслідкової режисури, та оригінального репертуару. З 1876 р.- діяв Ємський акт, що забороняв україномовні виступи, в поясненні до нього говорилося, що українські куплети та сцени можуть виконуватися рідною мовою лише з дозволу генерал - губернаторів. Проте згодом україномовні активісти добилися дозволу давати вистави українською мовою, при умові, що кожна українська п'єса буде передуватися з російською. Це стало початком українського театального Відродження. [28, с. 146]

На початку 20 ст. - український театр за своїм посилом мав досить етнічний та побутовий напрям, що мав великий успіх та неабияку популярність

Завдячуючи своїй гастрольній діяльності, труппа познайомила глядачів з багатьма зараз відомими іменами. Серед них: І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, та інші. Щодо жанру постановок - це були і комедії («За двома зайцями»), і драми («Наймичка»), водевілі, оперти - і як результат - побутова реалістична драма.

Це був театр, що першим поєднав в собі народне слово, сільський побут, музику, рухи, обряди (весілля, сватання), традиційну українську хореографію (повзунці, стрибки, дрібушки) з пафосом театрального дійства, що захопило публіку.

Оригінальне музичне оформлення вистав - стало невід'ємною родзинкою національного українського театру. Актори, в українському театрі, грали не лише ролі, а й були чудовими співаками, музикантами наприклад сам Кропивницький мав талант до гри на бандурі. Також він був композитором та автором пісень, акомпаніатором до вистав. Гарний голос мали і Саксаганський, Садовський. А акторку та співачку Садовську-Барілотті взагалі називали «українським соловейком». [35, с. 124]

На прикладі М. Л. Кропивницького розглянемо специфіку роботи актора в театрі корифеїв.

В своїх задка про М. Л. Кропивницького Федір Левицький писав наступне: «Багато уваги звертав М. Л. на реальність виставлення й загальний тон. Це була школа, вища школа мовознавства; не було помилки в наголосах не тільки в слові, а навіть і на цілій фразі. Це був дійсний показчик правильної української мови. Не було зайвого руху, не було фальшивої мізансцени, фальшивого тону. Я пригадую, як М. Л. примушував неуків по 20-30 разів повторювати фразу з визначеним наголосом на слові; і зрештою актор не пізнавав себе, до того красиво й правильно освітлювалася та чи інша фраза.» [63, с. 85]. Даний підхід скидається на дресуру, але потрібно

уточнити, що Ф. Левицький потрапив в трупу М. Л. Кропивницького будучи аматором. Звісно, що належних знань і вмінь не вистачало. Тому подібна робота над собою була виправданою. Щодо специфіки роботи на сцені Ф. Левицький писав наступне: «Характерна риса щодо виконання ролі була у М. Л. Він краще грав, як виходив на сцену схвильованим, роздратованим. Роздратованість давала М. Л. і натхнення, і патос, і ... що хочеш...» [63, с. 86]. Тобто М. Л. Кропивницький перед виходом на сцену вже знаходився в певному емоційному напруженні, що забезпечувало його активною поведінкою на сцені. Також можна зробити висновок, що працюючи в системі «театру корифеїв» актор першочергово віддається емоційній складовій.

Такий підхід мав сильний вплив на глядачів. І. Мар'яненко писав: «Кожна дія і навіть ціла п'єса у нього будувалася так, щоб тримати глядача у поступовому емоційному наростанні, роблячи, де потрібно, розрядки...» [40, с. 110]. Ще на початковому етапі роботи над виставою М. Л. Кропивницький задавався питанням впливу на глядача, пошуком думок персонажу та правди життя. Підтвердження цьому можна знайти в згадка І. Мар'яненка: «Робота над п'єсою проводилася у такий спосіб: перш за все читали п'єсу, обмірковували, що хотів сказати автор цієї п'єсою і як вона мусить вплинути на глядача... Особливо ретельно працювали над текстом, над розкриттям внутрішнього рисунка ролі – сокровений думок, бажань образу, а в вияві акторському – над інтонацією... В грі акторів Марко Лукич завжди робив наголос на «життєву правду». Не вживаючи такого терміну, як ритм, Марко Лукич в своїй сценічній практиці завжди ураховував відповідність внутрішнього психо-почуттєвого стану персонажа і зовнішнього виявлення його в найтонших змінностях.» [40, с. 112].

Потрібно звернути увагу на те, що М. Л. Кропивницький в роботі над створенням образу, займався не пошуком внутрішнього монологу, а задавався питанням про що думає герой в тій чи іншій ситуації. Я вважаю, що пошук думок, надає більше можливостей для розкриття і підкреслення

індивідуальності, характеру персонажа. Адже актор акцентує свою увагу не на тому, що відбувається «тут і зараз», а може існувати в певному поетичній, емоційній, образній системі.

Ще І. Мар'яненко писав: «... крім глибини мислі, великої емоціональної насиченості, виблискували віртуозною технікою, багатством фарб, чіткістю побудови, взаємозв'язком між партнерами, тотальними змінами.» [40, с. 112]. В цій цитаті ми бачимо підтвердження того, що емоційна складова в роботі актора має важливе значення. В сучасному театральному мистецтві ми не рідко бачимо, що актори на сцені існують самі по собі. М. Л. Кропивницький боровся з таким явищем. Відчуття партнера на сцені, тісний акторський контакт набував неабиякого значення.

Северин Паньківський писав про М. Л. Кропивницького: «Сама натура, поєднана з акторською майстерністю, давала поетичний яскравий, високомистецький образ.» [63, с. 118]. На жаль, М. Л. Кропивницький не залишив нам повноцінної школи, про яку постійно говорив. Доводиться відшукувати елементи роботи актора за його методикою в різних споминах про нього. Варто зазначити, що М. Л. Кропивницький працював в реалістичному а інколи навіть в натуралістичному спрямуванні. Артисти, які пройшли через його сцену, гарно співали, танцювали, їздили верхи, вправно володіли різною зброєю. Все те, що сьогодні уособлює в себе синтетичний актор.

1.4. Українське поетичне кіно

Українське поетичне кіно та театр зберігає статус носія традиції української культури. При цьому важливим виміром напрямку – як стилістичним, так і суспільним – є його «етнонаціональне» забарвлення, що перетворюється на своєрідне втілення «українськості» в кінематографі та виставі.

Таким чином, на прикладі українського поетичного театру та кіно можна простежити, як проблема національного, етнічного актуалізується у суспільній рецепції продуктів культури. Варто розглянути також питання, які маркери сприяють сприйняттю твору як «етнонаціонального», якими є умови і підстави обрання тих чи інших компонентів культури як «самобутніх», «національних», як вони відображені та обіграні у фільмі та на сцені.

Кіно в Україні з'явилося раніше ніж у Франції. Точніше, 1893 року, науковець Йосип Тимченко в Одесі показав перший проекційний апарат-кінематограф. Проте винахід не було запатентовано.

В кінці XIX ст. на початку XXст. популярності набували фільми власного виробництва на українську тематику: «Відхід потягу від Харківського вокзалу», «Джигітування козаків». Відомими кінорежисерами того часу були: Д.Сахненко, Д. Байда-Суховій, А. Олексієнко. [56, с. 254].

На ряду з кіно розвивалося також і мистецтво театру. Відомий театральний новатор та режисер Л.Курбас в 1924 році зняв декілька фільмів: «Сон Товстопузенка» й «Арсенальці», «Вендетта», «Макдональд». На жаль всі ці стрічки не збереглися. [22, с. 58].

Були екранізовані такі українські літературні твори як: «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького та «Дорогою ціною» М. Коцюбинського. [56, с. 255].

В 1920 роках Україна зайняла почесне високе місце в індустрії кіновиробництва. Потужності та технічні можливості вражали: виготовлення кіноплівок та кіноапаратури на весь СРСР набували неабияких масштабів

1926 року в індустрії кіномистецтва з'явився талановитий газетний карикатурист Олександр Довженко. В нього вже був стаж роботи з кіноплакатами-агітками, написання дитячого сценарію до кіно але мріяв О. Довженко про зйомки комедії. Його дебютом в кіно став короткий метр «Ягідки кохання». Після, були більш серйозні картини на революційну тематику, такі як «Сумка дипкур'єра», де він зіграв одну з ролей. А. Бучма говорив про О. Довженка, що його запал граничить з пристрастю. Працьовитість, творча непоступливість, привертала до себе увагу. Довженка видавав оригінальний талант. [53, с. 24].

Поставивши фільм «Звенигора» (1927) О. Довженко досягнув успіху та визнання. Вперше, в образній формі, були порушені проблеми та історичний шлях України, життя українського народу. В той час цей фільм зрозуміли не всі але авторитетні постаті в кіномистецтві, такі як Сергій Ейзенштейн визнавала обдарованість О. Довженка. Сам того не розуміючи, він почав зароджувати новий жанр в кіномистецтві під назвою «поетичне кіно».

Дуже поетичним та метафоричним за своїм змістом був наступний фільм О. Довженка «Арсенал». Окрім сюжету в кінострічці спостерігається глибока образність, поетичний виклад, властивий О. Довженку пейзажний ряд, що зібравши воєдино, підносить картину на унікальну мистецьку площину. Він відійшов від звичного ілюстрування в жанрі психологічної драми. О. Довженко в кінострічці «Арсенал» на перше місце поставив соціальні проблеми а не особисті почуття і інтереси. Фільм має національний колорит. Бездоганна відеофіксація української природи оператором Д. Демущким викликає особливий трепет. [56, с. 384].

Найбільшим вкладом в зародження українського поетичного кіно стала поява стрічки «Земля» в 1930 р. Фільм, який відноситься до жанру німого кіно, насичений різним звуковим рядом, музикою, співами. «Земля»

справедливо носить статус найкращої української кінострічки. В ній автор підіймає питання проблеми життя та смерті, народження та кохання. Стрічка наповнена асоціаціями, багатим символічним рядом, поетичністю. О.Довженко відкрив шлях до створення образних систем та вмінні правильно формулювати та висловлювати світогляд українського народу. [12, с. 200].

З 60-х років XIX ст.. в Україні розвивається кіновиробництво. Успішно працюють різні кіностудії, відкриваються кіно-факультети, починає свою діяльність Держкіно, з'являється відділ по створенню фільмів анімаційного напрямлення, створюється спілка кінематографістів України, формується організація по рекламі українського кіно-продукту. Виробниче об'єднання «Свема», що знаходиться в м. Шості, випускають кінофотоматеріали, магнітні стрічки, світлочутливі продукти. [53, с. 35].

Проте якість стрічок залишає бажати кращого. Українське кіно виглядало стереотипним, поверхневим, схематичним.

Довга ізоляція від зовнішнього світу, необізнаність в нових тенденціях в кіно, давала про себе знати. Робота української кіностудії, що отримала в 1956 році ім'я О. Довженка, не знаходила відклику в глядачів та не могла створити нічого гідного, щоб могло конкурувати з шедеврами класика. Прірва між кіниматографом світовим та українським ставала більшою і більшою. Однією з причин занепаду було державне замовлення єдиними вимогами яких було прославлення сучасності та революційного минулого. [49, с. 198].

Кіномистецтво, як сильний та впливовий механізм, дуже сильно контролювалася органами влади. Фільми повинні були виховувати комуністичні погляди та ідеї. Єдиним методом, яким творці повинні були керуватися при створенні фільмів, був реалізм. Якщо говорити про сюжетність, то обов'язковою умовою було прославляти досягнення радянського народу і комуністичної системи. В зв'язку з цим, відчувався низький рівень кінорежисури, відсутність творчих особистостей. Для зйомки кіно не вистачало сценаріїв, хоча українські автори з радістю пропонували як

власні твори, так і сценарії класичні, проте їх активність і стала гальмівним механізмом розвитку українського кіно. В 1960 роках утворилася така собі «гільдія» авторів, які стали монополістами сценарної галузі. Ними пропагувалася теза, що головне в кіно це сценарій, знецінюючи роботу режисера, що було небезпечним, зважаючи на відсутність свободи вираження. Тим самим придушуючи інший погляд на початку.

Хоча активна участь письменників в кіноіндустрії мало і гарний вплив. Наприклад, в поширенні українських тем, адже починаючи з 30-х років ці теми викорінювались. Українське кіно майже повністю зрусіфікувалось. [10, с. 20].

Діяльність же українських письменників, незалежно від рівня їх таланту, з кінця 50-х початку 60-х років, підняла українську свідомість. Саме їх творчість, свідомо і несвідомо, стала тим трампліном, що призвела до національного кіно-відродження та появи таких шедеврів як: «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Вечір на Івана Купала», «Білій птах з чорною ознакою» Юрія Іллєнка, «Камінний хрест», «Захар Беркут» Леоніда Осики, основою яких була українська класична література. Успіх та зацікавленість до цих стрічок породило низку молодих кінорежисерів, які обирали для наслідування українське мистецтво. Так почалося відродження, що було започатковане ще О.Довженком, чиї роботи класифікуються, як поетичні.

1961- 1970 роки були самими продуктивними для українського кіно за всю його історію. Над фільмами працювало близько 80 режисерів, значна частина яких були новачками (Олександр Муратов, Анатолій Буковський, Микола Вінграновський, Віктор Говяда, Борис Івченко, Ролан Сергієнко, Кіра Муратова, Микола Ільїнський, Вадим Іллєнко, Євген Шерстобитов та інші). З'явилися перші київські кіно школи. Кіно-факультет випускав перших акторів та режисерів. Серед них були такі відомі актори як Іван Миколайчук, Борислав Брондуков, Раїса Недашківська. Серед режисерів з'явилися такі постаті як Борис Івченко, Роман Балаян, В'ячеслав Криштофович. [53, с. 25].

Фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова за повістю Михайла Коцюбинського став можливим завдяки появі незалежного (від нагород) мистецького сузір'я письменників, художників і поетів. А відтак, границі культурного збагачення розширювались. Ріс рівень пізнаваності «українського» в світі. Кінострічка «Тіні забутих предків» стала носієм творчого джерела та пізнання українського національного колориту для боротьби за образотворчу унікальність. Молодими авторами та творцями фільму були: Юрій Ілленко - оператор-експериментатор, Георгій Якутович - художник, завдяки якому так багатогранно передана гуцульські традиції в картині, Мирослав Скорик- композитор, чия музика зачаровує, актори - Іван Миколайчук та Лариса Кадочникова... [10, с. 93].

«Криниця для спраглих» чи не єдиний український кіно-продукт, який через форму притчі показує нам реалії українського села. Юрій Ілленко філігранно зображає гірку, неприємну реальність через систему образів. Викриває людський егоїзм, системність принципів людських діянь одне до одного та навколишнього світу, байдужість та ігнорування традицій прародителів. З відси впливає і неувага до природи і її ресурсів. Пустеля виступає символом загибелі. Автор показує результат жорстокості, безсердечності в ставленні до світу природи та до соціуму.

Так як «Криниця для спраглих» не відповідала радянській ідеології і міг підірвати авторитетність влади, фільм був заборонений до показу на 20 років.

В «Вечір на Івана Купала» Юрій Ілленко через метафоричний світ виділив загрозу всеохоплюючого зла, яке може згубити людину. Персоніфікуючи таке явище як зло, автор показую всю палітру прагнень винищити добро. Людські душі це поле бою. Юрій Ілленко не лише користується, але й примножує розуміння гріха. В картині ми бачимо культи сил природи, що було невід'ємним елементом світосприйняття наших предків. Особливі дієства пов'язані з переодяганням в специфічний одяг, для

виконання обряду, певні перекази про нечисту силу все це є унікальною специфікою духовності наших прародителів.

Важливим надбанням в українському поетичному кіно стала картина Леоніда Осики «Камінний хрест». Кожна кінострічка режисера наповнена білю та філософським зануренням в буття людини. За основу «Камінного хреста» взятий реальний факт еміграції до Канади галицького селянина Івана Ахтемійчука. Л. Осика виділив, в своїй картині, здібність героїв фільму бути відданим своїй землі в найскладніших ситуаціях. Він мав думку, яка полягала в тому, що любов до рідної землі чи не найважливіше в духовному розвитку. Пізнати істинне в житті можна лише через цінування культури, традицій, надбань свого народу, рідного краю. В «Камінному хресті» режисер показує не лише трагізм бідних селян, які змушені емігрувати до іншої країни, але й нападсть через примусове відлучення від землі. [11, с. 111].

Пісня в стрічці також має значну роль. Вона звучить тоді коли вже нічого говорити, ніби то підводить підсумок. Часто лунає на заміну монологу, який просто виключний для режисера.

Дуже важливою ознакою поетичності вважається музика, спів, танець. Так наприклад танець – пластичний відповідник вербальної мови. Це культурне явище, є одним з вагомих елементів вираження людини. Також танець це не тільки відображення усієї палітри емоцій та почуттів, але й дещо більше. В пластичних рухах, українського народу, генетично закладені коди, які в давні часи відігравали значиму роль в ритуалах, обрядах та діях. Майже в кожному українському поетичному кіно-творі ми бачимо танець, який вартує окремого дослідження.

Завдяки своїй метафоричності, українське кіно 70-х років дістало назву поетичне. Режисери, автори та актори знайшли свою течію і нею стала українська народна творчість - в кіно, в музиці, в театрі...і.т.д.

Сьогодні мало що чути про термін «поетичне кіно»,а дехто і взагалі його заперечує, але фільм, який в своїй основі має образність, паралелі, асоціації, метафоричність, гіперболізованість почуттів та дій засобами

навколишнього середовища, може називатися лише поетичним. Термін «поетичне кіно» можна ще застосовувати як протиставлення до реалістично-побутового кіно. Термін узвичаївся, не тільки тому що був заборонений, а й тому що фільми, що його складають,— «Тіні забутих предків», «Та, що входить в море», «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Анничка», «Камінний хрест», «Совість», «Білий птах з чорною ознакою», «Захар Беркут», «Пропала грамота», «Вавилон XX» були просякнуті українською поезією та прозою. Безумовним носієм цього духу, в кіно, був-актор, сценарист та режисер - Іван Миколайчук. Саме завдяки його органічності та індивідуальності, в будь яких її проявах чи то акторська гра, чи то написання сценарію, підбір музики і була сформована та українська характерність до якої потім схилялися кінорежисери. Саме ця ознака і формувала в майбутньому зображення образів, не лише реалістичне а й умовні, поетичні образи. Почався пошук як в звичайному, побутовому житті відобразити інший, невидимий світ.

Між тим, кожен з представників поетичного кіно приносив в нього щось своє. Наприклад Параджанов в своїх «Тінях» відокремлює нас від дійсності, роблячи її настільки естетичною і мелодичною, що будь яка фантазія програє реальності. А «Вечір на Купала» Ілленка є настільки етнічно точно відтворений, що являє собою надзвичайну стилізацію, як окремий жанр мистецтва.

Шлях українського кіно був правильним. Але влада штучно перекривала «дихання» та вихід на глядача. Перебільшувалися труднощі сприйняття фільмів кінцевим користувачем. Західними критиками фільми сприймалися легко і з захопленням, можливо через багатство фольклорно-національної атрибутики, чого ніяк не могла допустити радянська влада. Партія робила все, щоб з екранів зникли такі фільми як: «Тіні забутих предків», «Криниця для спраглих» і «Вечір на Івана Купала», «Хто помре сьогодні» Віктора Греся, і «Совість» Володимира Денисенка. Але «залізну завісу» все ж таки вдалося прорвати. Українські фільми поетичного

спрямування побачили в різних країнах світу: Італії, Канаді, Мюнхені, США, Сан-Франциско. На різних світових кінофестивалях вони були відзначені високими нагородами.

Висновки до II розділу

1. В розділі детально досліджено і проаналізовано становлення актора від давніх історичних джерел до сучасного відтворення професійного театрального мистецтва. Починаючи з дохристиянської доби, а саме східнослов'янських племен, і переходом в християнське бачення світу, появою перших аматорських театрів і як наслідок утворення першого професійного театру, виникнення українського поетичного кіно.

2. Визначено принцип театрального втілення образів акторами національного емоційно-образного спрямування, який базується на роботі акторів другої половини XIX ст. в українському Театрі Корифеїв. На основі книги «Сцена. Актори. Ролі» І. О. Мар'яненка та збірки «Спогади про Марка Кропивницького» були виявленні основи техніки та технології роботи актора в Театрі Корифеїв.

3. Проаналізовано етапи зародження та розвиток українського поетичного кіно.

4. Виявленні унікальні елементи які є базисними в середовищі української поетичності. До цих елементів можна віднести символізм, мелодійність, образність, асоціації, чуттєвість, емоційність.

РОЗДІЛ 3

ФОРМУВАННЯ АКТОРІВ СЬОГОДЕННЯ НА ОСНОВІ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО

3.1. Система характерних ознак української поетичності на прикладі «Тіні забутих предків», режисер С. Параджанов

Михайло Коцюбинський народився не на галицькій землі, не в Гуцульщині. Але він часто їздив туди відпочивати, спілкуватися з тодішніми друзями по перу, по гуманітарній сфері, по духовності. Для нього було важливо не лише спілкування з людьми які оточують його, а зрозуміти внутрішній світ гуцулів – етно-народу який проживає в Карпатах. М. Коцюбинський намагався зрозуміти, що керує ними під час їхнього реального життя. Кохання, зрада, боротьба за виживання в соціумі, страждання від природних умов, зовнішнє середовище, що їх оточувало(полонини, марджанки, гори) все це було головною темою в дослідженні і спостереженні. Найголовнішим об'єктом вивчення були люди, які дуже любили календарність, ритуальність свята. Люди які жили на перехресті язичества та християнства. Коцюбинський перебуваючи в ауру-системному спілкуванні з гуцульським краєм, з ментальністю гірських людей зміг створити «Тіні забутих предків».

По істину «Тіні забутих предків» являється прозовою поемою, адже М. Коцюбинський прославляє непоборну силу кохання, широчінь та привабу Карпат, користуючись фольклором, відтворює романтичний світ гуцульського народу. Цей світ повен надзвичайними повір'ями, обрядами наших предків язичників, етнонаціональними піснями. Ось завдячуючи такому наповненню Сергій Параджанов і вирішив зняти за цим твором кінофільм.

Твір М. Коцюбинського служив хорошим починанням в розвитку українського кінематографу поетичного спрямування. Від повноти

протилежностей та глибокими асоціаціями які присутні в творі, «Тіні забутих предків» набуло поетичне спрямування в кіно-форматі. Глибочинь психологічного дослідження, що визначає фіксацію почуттів в побудові відповідних малюнків напруженої психіки, до пронизливості поетичних символів і символіки, котра беззаперечно оголює чутливість, душевну безпорадність головних героїв.

Безсумнівно специфіка українського поетичного кіно, налаштовують на процес єдиного відчуття – розвиток взаємин міжпочуттєвого характеру. Поєднання різних художніх прийомів збагачує ставлення індивідів до реальності. М. Коцюбинському, перебуваючи безліч раз на Гуцульщині, вдалося достеменно відобразити психіку цих людей, адже діти гір вбачають містичні сили в тому, що їх оточує – природа, робота, пісня, кохання. Здержаний в вираженні власних емоцій, так як переживає все в собі, сприйнятливий та чутливий, з однієї сторони і жорсткий, з іншої, він різниться глибиною внутрішнього духовного світу від навколишнього люду. Кохання такої людини дуже величає, міцне, єдине і здатне побороти не тільки родове протистояння але й чинити супротив смерті.

Трагічна історія, яку дослідники порівнюють з Шекспірівським «Ромео та Джульєта», забезпечила С. Параджанову визнання. «Тіні забутих предків» відноситься до тієї категорії фільмів які створенні за класичним твором і цілком відбиває дух вкладений автором. Тому фільм не займається детальним слідуванням сюжетності першоджерела, а концентрує увагу на роздумах про життя. Кінострічка приголомшує досконалістю відтворення загального порядку життя, культури, звичаїв, почуттів. Унікальне українське етнонаціональне явище коли в побутове життя починаються втручатися надприродні сили. Мольфар входить в протистояння з «хмарами, громами і громовицями», душі небіжчиків приходять до живих. Творці стрічки з пошаною та розсудом приймають духовний світ персонажів, передають культуру українського народу, в яку входять народні обряди зі специфічною поетичністю. Лише люди глибокого культурного наповнення можуть надати

відчути, пройнятися духом Гуцульщини. Цими людьми і були режисер С. Параджанов та оператор Ю. Ілленко. [10, с. 135].

Кропітку роботу виконав Ю. Ілленко. Зображення переходить від статичності до динаміки, від замкненості до відкритості. Здається, що камера це окремі персонажі. Вона рухається з різною швидкістю, обирає різні кути огляду, міняє емоційний фон епізоду. Виконує різні ролі: дерева що падає; Петра Палійчука, який гине від руки Гутенюка; кружляє в хоріводі як один з гуцулів тощо.

Унікальний окрас Карпат зображено не лише титанічній візуальній роботі оператора, але й за рахунок гуцульських співанок, коломийок, обрядово-ритуальних пісень. В стрічці вдало поєднано візуальну частину, музику та танцювально-ритмічну основу співанок. Це звукова пластична знахідка стала одним з елементом в поетичному напрямку і використовувалася в подальшому й іншими режисерами.

Композиція кадру, колористика, гра світла і тіні маю важливе значення для фільму. Кольори утворюють невинні, насичені плани. Зустрічається стилізація акторських облич, адже образи характерні, тому для підкреслення індивідуальності використовується даний прийом. Червоні верхів'я дерев, геометрична будова в шинку з детально продуманим реквізитом який знаходиться на фоні стін білого кольору, Палагна під парасолькою червоного кольору верхи на коні, цинізм похоронної процесії все це підкреслює естетику візуальної поетичності.

Якщо говорити про символізм який присутній в кінострічці «Тіні забутих предків» то це бездонний колодязь і скільки б не передивлявся б фільм постійно знаходиш щось нове. Ось наприклад епізод з Іваном який лагодить покрівлю стоячи на драбині. Здавалося б нічим не особливий момент, але в контексті обставин, драбина символізує далекоглядність бажань. Зірка, як вартовий, як небесне світило, котре протиборствує темним силам. В сцені коли Іван вмощується відпочивати на полонині, утворюється

дим як символ споминів та ілюзії, а також загрози, перемін та короткочасності буття, що може інформувати про смерть.

Дуже яскравий емоційно-поетичний епізод коли Іван підковує коня Палагни. Погляд актриси Тетяни Бестаєвої настільки спокусливо потужний, що навіть монолітна сконцентрованість в справі Івана дає тріщину. Він ніби навіюється невідомими чарами з якими не ладен впоратися. В наступному кадрі вилазить на дерево і надкушує яблуко. Цей кадр – метафора. Відбувається повтор біблійного сюжету з едемським садом, змієм спокусником. Дерево в картині виступає символом біблійного дерева пізнання добра і зла, а яблуко – спокуси, гріхопадіння. Іван свідомо надкушує яблуко, розуміючи наслідки.

Також дуже знаковим є процес підковування, адже це ознака готовності. Кінь – мудрість, розум, благородність, швидкість. Також це символ плодовитості, владності. Ще може відображати неприборкану пристрасть, природний інстинкт, несвідоме. Колір цієї тварини також має знакове значення. Білий це колір неземних істот, істот що позбулися плоті.

Всі ці символи, метафори, обов'язково мають розкодовуватися глядачами. Адже в цьому і криється наша національна, самобутня індивідуальність, поетичність.

Найяскравішим представником і обличчям українського поетичного кіно виступає Іван Миколайчук. В період коли він потрапив в кіно, акторська робота базувалася на емоційності в середині і приглушені почуттів зовні. Творче єство І. Миколайчука, маючи унікальну виразність, засвідчувала, що кінець ХХ ст. потребував духовне наповнення з глибоко-архаїчним способом спілкування. Безсловесно висловлювати всю гостроту внутрішнього життя. Саме такою формою не можливо стерти з пам'яті народу, навіть всеохоплюючим впровадженням, закріплюючи матеріальні цінності. Саме в цьому і полягає талант І. Миколайчука. Володіючи технічною і в той самий момент творчою базою спілкування, запропонував відео-фіксацію духовного світу. Довівши, що не варто нехтувати духовністю під час перенесення на

екран реальності в фізичній формі. В такому випадку актор повинен бути цим носієм. Ось це і є важливим доробком І. Миколайчука в українському кіномистецтві і важливою складовою національної поетичності.

Через призму духовного наповнення, І. Миколайчук намагався передати особливість української ментальності та мистецькі традиції. Він глибоко сприймав всіма органами чуття знецінення слів як в житті так і на екрані. Люди вимовляють якісь слова, але їхня думка живе своїм життям, будує власний світ. Це не завжди встановлює відповідність з правильними словами, загально прийнятими правилами, а може вирватися несподівано.

В інтерв'ю Валерію Фоміну І. Миколайчук розповів про свій метод роботи над роллю. Пояснював, що прийняти на себе чуже життя, перетілитися в когось іншого дуже складно. А розказувати це, ще важче. Актори соромляться признаватися, що працюючи над роллю з'являється купа моментів які не можливо пояснити користуючись логічним, раціональним методом. В роботі над роллю багато таємничого, раптового, того що не піддається поясненню навіть для самих себе.

Коли актору доводиться грати по істині нову роль, то набутий досвід з попередніх робіт нічого не вартує і доводиться займатися пошуком нових методів, підходів. Адже різні образи мають свою власну історію, власне, відоме з авторського тексту, життя, звички, особливість.

Головне відшукати невідомі факти персонаж. І. Миколайчук акцентує увагу на тому, що намагався віднайти, відчувати, усвідомити внутрішній, прихований більш свого персонажу. Тому, що в кожній людини, крім зримих проблем, лих, нещасть, існує потаємний, прихований внутрішній біль котрий вона, навіть від себе, намагається заховати як на далі. Тому до злиття з героєм використовував різні шляхи. Це свідчення того, що І. Миколайчук завжди займався пошуком індивідуальності своїх персонажів. І найголовніше індивідуальності не фізичної а внутрішньої. [56, с. 368].

Ще один елемент в методиці роботи актора в поетичному спрямуванні ми знаходимо в відповіді на питання про фольклор і українську культуру. І.

Миколайчук говорить, що в кожного народу, в кожної нації є душа і от її і потрібно спасати. Усі найвагоміші цінності знаходяться в серці люду. Якщо вдасться вберегти духовне здоров'я, то й не буде ризику втратити традиційну культуру. Найважливіше - порятувати людину. Укріпити віру в добро, співчутливе ставлення до того, що тебе оточує. Тобто, щоб вміти працювати в українському поетичному кіно і театрі, актору в реальному житті потрібно досліджувати і вивчати сакральні речі. Істинно відмовитися від блуду, пошлості у всіх їх проявах. Не боятися приймати ірраціональність.

І. Миколайчук, через свої ролі, фільми хотів зміцнювати духовність, порядність. Ніколи не скупився на почуття і повністю віддавався справі. За ним завжди спостерігалось душевне піднесення.

Отже, «Тіні забутих предків» увійшли в історію української літератури та кінематографу, як твори з самотнім, поетичним українським духом. Кінострічка відкрила нові можливості в розвитку екранного мистецтва і в акторській роботі.

3.2. Вистава «Украдене щастя», режисер І. Борис – як система образно-метафоричного існування

Важливою подією в історії української літератури та театрального мистецтва становила поява п'єси І. Франка «Украдене щастя». Проникнувши в важку драму людини, яку оспівували в народній пісні «Про шандаря», І. Франко спробував віднайти відповідь на дуже важливе питання – на кому лежить провина в людському горі і чому люди все частіше постигають нещастя. В сюжет п'єси автор закрив реальне життя галицьких селян, які злидарюють, бідніють через відсутність землі.

Початкова подія починається раніше самого сюжету п'єси. Ми бачимо, що кохання Михайла і Анни тягнеться ще з юнацьких часів. Але Аніні брати, щоб не віддавати придане, влаштовують Михайла на військову службу. Згодом повідомляють, що він загинув на війні. Не втрачаючи можливості брати віддають Анну заміж за бідного наймита в літах Миколу, який проживає в далекому селі. Віддають без приданого. Таким одруженням позбавляють щасливого життя своєї сестри. П'єса розпочинається з того, що Анна довідується, що Михайло живий і цього ж вечора він приходить до них до дому. Вже 3 роки працює жандармом. Ось такими запропонованими обставинами І. Франко починає драму з сільського життя «Украдене щастя». За таких умов між дійовими особами виникає конфлікт який і призводить до трагічного фіналу.

Здавалося б, що закладена автором твору історія має соціально-психологічний мотив, логічний розвиток дій від початкових подій до трагічного, драматичного фіналу достатньо виправданий. Але Крайовий відділ, котрий влаштовував конкурс на найліпшу українську п'єсу, не вдовольняло такий сюжет. Тому, що в складі цього відділу були представники шляхти польської приналежності та українські пани, які дізналися, що І. Франко їх ідейний опонент. Члени комісії не заперечували

досконалості твору, але безапеляційно відмовлялися нагороджувати його якщо автор не переробить п'єсу.

Наполягали ослабити соціальне підґрунтя, змінити деякі сцени та навіть характери, діяльність конкретних персонажів. Це стосувалося переважно Михайла. Він повинен був стати сільським листоношею. І Франку тяжко давалося рішення переписати свій твір. Але для того, що б його робота змогла потрапити на сцену він все ж таки поступився своєму бажанню залишити п'єсу без змін. Після суттєвої переробки «Украдене щастя», все ж таки отримала, правда третю, премію. Але це трапилося через два роки. Не зважаючи ні на що Іван Франко все ж був задоволений нагородою. [52, с. 37.

1893 р. відбулася перша прем'єра вистави в театрі товариства «Руська бесіда». Звичайно вистава була не досконалою саме атмосферою сценічного простору. І. Франка не влаштовувало зображення українського народного побуту, не досконало підібрані елементи етнографії. Все це створювало повну еkleктику, як в декораціях так і в костюмах. Але не беручи всього цього до уваги, глядачі, газети говорили, що І. Франко надзвичайний український драматург. В п'єсі він говорив не тільки про «украдене щастя» утисниками, а й про не легку долю цілого українського народу.

На щастя п'єса дожила до наших часів і не дивно, бо це властиво класикам, вона актуальна зараз як ніколи. Ми можемо її вільно перечитувати в першоваріанті і відкривати для себе все нові і нові емоційні переживання, біль, спантеличеність, радість, сум, щастя. Можемо їздити по всіх українських містах в театри і переглядати вистави з різними акторами, різною режисурою, художнім та сценографічним рішенням. [52, с. 40].

Досліджуючи етнонаціональну українську поетичність та її вплив на сучасного актора доречно було б проаналізувати виставу «Украдене щастя» Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка режисера ЗДМУ І. О. Бориса.

І. Борис, 1952 року народження (на Львівщині), вважає, що найважливішим його вчителем були духовні традиції рідного краю. Тому спочуває, що природа його успіху генетично сплетена з різними культурами.

Ще будучи дитиною, захопився музичним, театральним мистецтвом, живописом, що слугувало вступом в Львівське культурно-освітнє училище на режисуру. Продовжив вивчати режисерську справу в Київському інституті ім. Карпенка-Карого. Будучи студентом першого курсу доторкнувся до курбасівського надбання відвідуючи лекції М. Верхацького, побратима режисера та новатора Леся Курбаса. [46, с. 233].

Коли закінчив театральний інститут працював в різних театрах України.

В Івано-Франківському драматичному театрі ім. І. Франка поставив виставу «Тіні забутих предків». Особливістю вистави є те, що артистичний склад понад двох місяців проживали там, де жили головні герої М. Коцюбинського, а саме в горах. Спостерігали за гірськими людьми, за їх звичаями, манерою спілкування, стилем життя та за найдрібнішими деталями. Якось в розмові з І. Борисом, він говорив, що досліджували навіть специфіку ходи людей які живуть в горах. Місцевість кам'яниста, тому і хода матиме унікальний манер.

Мінялись актори, а режисерський погляд і досі живе у виставі.

І. Борис вбачав в «Украденому щасті» І. Франка велику трагедію нашого народу. Важливою ознакою для творців вистави стало те, що дія відбувається на Західній Україні. Саме це стало вирішальним у постановці, саме тому вистава багата язичницькими обрядами, традиціями, характерами героїв, символами, божествами. Хоча критиками була зазначена деяка неорганічність - «прохолодна розв'язка». Дуже важливим моментом єднання метафоричності та етніки став танець Михайла та Ганни, що зворушував своєю чуттєвістю. Занадто неземними (язичницькими) здають почуття Михайла до Ганни, особливо в порівнянні з земною любов'ю Миколи.

Критик та культуролог Н. Корнієнко зазначала, що «Украдене щастя» поставило під сумнів християнські умовності та пропагує нову моральність - «поклик серця». Так само, з її слів, вистава не тільки опирається на етнос але й на символи, метафори, гіперболи, що навіяні народною моделлю світу. А

сама вистава побудована на трьох китах: кохання до смерті; християнство, як призма зради; язичництво в розрізі почуттів.

Критик підкреслює драматичну напругу між всеохоплюючою заборорою саму вибирати своє щастя і кохати ту людину до якої лежить серце та свободу брати на себе, – в естетичній площині перетворювати драму на трагедію, з в етичній – висувати нові принципи моралі, інші етичні норми. Значення подій, направлений в лоно історії, освіжив та напружив сюжет драми І. Франка, позбувшись шаблонність попередніх тлумачень, ввівши злободенний етичний підтекст сучасних реалій. [35, с. 160].

Критик В. Заболотна в якійсь мірі підтримує Н. Корнієнка говорячи про те, що І. Борис ухиляється відлюбих зіставлень свого бачення історії з іншими класичними постановками «Украденого щастя» і взагалі трансформує п'єсу з драми наповненої психології в дійство ритуального характеру, своєрідну містерію. Щоб досягти такого виду вистави І. Борису довелося провести серйозну редакційну роботу тексту. Режисер удався до франківського варіанту раннього періоду, до адаптації бойківського діалекту на слобожанську манеру спілкування. Підоснова змінила вектор з підтексту до слова, яке пояснює що відбувається між людьми. В виставі з'являється Мольфар – могучий володар світу та людського фатуму. Монументальний, диявольськи звабний, він потішається над героями, віднімає щастя, губить, карає, спокушує любов'ю та гріхами. [23, с. 4].

Цільний, безперервний режисерський манер виділяє у І. Бориса бажання розворушити творчий дух в театрі, що тлів у вуглях акторський кліше та заштампованих прийомів сценічної географії.

Зацикленість музичного фону, ніби вводить, як глядачів, так і акторів, в стан гіпнозу з якого ти виходиш не одразу після перегляду вистави, а ще декілька годин перебуваєш в атмосфері дійства.

3.3. Збереження традицій української поетичності в кінофільмі «Той, хто пройшов крізь вогонь», режисер М. Ілленко

В основу сюжету кінострічки «Той, хто пройшов крізь вогонь» закладено реальну подію з життя авіаційного льотчика І. І. Даценка, який народився в 1918 р. в селі Чернечий Яр. Іван Даценко скінчив льотну школу і з перший днів військових дій потрапив на фронт. В 1944 р. його літак збили поблизу Львову. Після цього випадку, досить довго про його долю достотно ніхто, нічого не знав. Існує декілька теорій яким чином він опинився в Канаді і вже там став вождем індіанського племені.

Зміст фільму – життя Івана Додоки, котрий побував в двох полонах, спочатку в німецькому, потім в радянському, тікаючи потрапив до Канади в індіанське плем'я. Цей сюжет з величезним успіхом міг би претендувати на жанр бойовик чи пригодницького кіно, створений Михайлом Ілленком, переймає традиції українського поетичного спрямування в кіномистецтві.

Сам режисер охарактеризував свою роботу як «романтична балада». Кінострічка про «українського героя», якого не вистачає сучасному українському кіно. Доречно зазначити, що в фільмі відкрито ілюструється оповідь про реалії України ХХ ст.. в якій були війни, репресії, міграції. В самій назві «Той, хто пройшов крізь вогонь» можна простежити натяк на назву кінострічки О. Довженка «Україна в огні». Якщо людина в «Україна в огні» потрапила в заповітний вогонь історії, то М. Ілленко пропускає людину через вогонь, знаючи про ризики і наслідки. Наперекір трагічної долі героя, атмосфера фільму носить оптимістичний характер. Зокрема, за оповіддю головного героя стоїть не похмура картина руйнування України, а різнобарвний малюнок українського всесвіту, так би мовити, специфічний кінематографічний чарівливий реалізм.

Творча енергія М. Ілленка знайшла свій нестримний вихід через кінострічку «Той, хто пройшов крізь вогонь». В картині можна прочитати

творчі режисерські замисли та ідеї, які він виношував багато років. Фільм щільно заповнений подіями, відчувається драматичне напруження, та має потужний емоційний вплив.

Кінострічка бурхливою хвилею омиває енергією етнічних споминань українського народу, тих здобутків, котрі ми охрещаємо як міфологія, світосприйняття, що пов'язане з вірою в надприродні сили. Та пам'ять котра в період існування радянської держави, піддавалася знищенню, стиранню, підмінні.

«Той, хто пройшов крізь вогонь» є своєрідним розширенням режисерського кіносвіту. Виникає відчуття, що «Фучжоу» і «Той, хто пройшов крізь вогонь», існують в одному кіно вимірі. Про це свідчить не тільки прямі натяки (з'явлення картини «Фучжоу» та спомин художника який її створив), але й подібні риси. Дві стрічки розповідають про людину, яку висмикнули з її звичайного простору, оточення незвичним, практично містичним чином. Такі природні явища як блискавка та вітер, в цих кінострічках, постають прозописом таємничих, байдужих до головних героїв стихій. Натомість, персонажі намагаються поновити, розшукати свій втрачений світ. На цьому фоні, з'являється ледь помітне питання ідентичності. До кого себе відносити до рідної української чи нової індіанської? Толока, на котрій представники індіанського племені майструють український будинок – є чудовим зображенням і образом того як зустрічаються дві різні культури.

М. Ілленко пояснив зв'язок своїх кінострічок так: «Ми розробляли романтичну баладу. З присмаком жанру, в якому фантастична подія в наступному епізоді раптом стає реальною. Так, як у моєму фільмі «Фучжоу». Можна вважати, що мені фактично запропонували зняли «Фучжоу» вдруге: є фабульні, і сюжетні збіги. І якщо отримаю таку пропозицію втретє, погоджуся. Мене дуже гріє історія про людину, що подолала простір і час, подолала неподоланне. Просто у «Фучжоу» персонаж вигаданий, казковий, а тут є документальна база, яка ведеться пунктиром». [55].

Режисер та сценарист М. Іллєнко взяв за мету показати не лише біль і тортури, які припали на долю як України так і її людей, але й акцентує увагу на тому як з цим усім справлялися українці. Якою ціною доводилося платити за своє збереження. Він апелює до містичних явищ, трансцендентності, котрі останнім часом активно оволодіває світове кіно. Апелює і не боїться, що це може виглядати не правдоподібно. Врешті-решт, таке прагнення можна легко виправдати самою кіно-історією. Що може бути більш реальне ніж життєва правда головного героя, доля якого взята з життя реальної людини?

Існує і ще одна правда. Тоталітарний режим СРСР нищив своїх людей в таких кількостях, що важко збагнути. І той режим, на сьогоднішній день, майже ніхто не може визнати колосальною трагедією. Злу, яке ввібралося в себе зловіщий, містичний характер, може протидіяти лише така сама незбагненна сила, котра не має раціонального, логічного пояснення. Тому, що ця важкозрозуміла сила дає надію на порятунок.

Певної поетичності достатньо в «Той, хто пройшов крізь вогонь». Це помітно не тільки в акцентовано пригодницькій системі подій, але й у положеннях побудови самодовліючого кіносвіту, в котрому «реальне» і «фантастичне» не має чітких меж. Головний герой та його батько мали здібності козаків-характерників, бачимо дію – замовляння, рятунок персонажа вищими силами після прохання заступництва у Богородиці, видіння антиподу – відокремлений світ в стрічці, який можна пояснювати через систему етнонаціональної поетичності. Яскравою ознакою фільму є відтворення народного світосприйняття через призму язичницько-християнського роздвоєння. З однієї сторони ми бачимо християнське читання молитви, з іншого поганський процес замовляння. Наявність такого явища в стрічці разом з культурними елементами такими як: лелеки, зерно, хрести – окреслюють традиції кіно продукту які зародилися О. Довженком і переросли в українське поетичне кіно.

Вид свідомості, позбутися якого дуже складно (в стрічці солдат радянської армії в небезпечних моментах починає хреститися, а одноземець

Івана, йде до ворожки), слугує тим самим нескореним народним духом, котрий сприяє героєві в збереженні власної ідентичності, міняючи образ не тільки соціальній чи політичній системі, але й культурній. Далі, народна свідомість з етнічного щабля перебирається на щабель світовий, поєднуючи міфологізоване світосприйняття Івана з його оточенням.

В стрічці, крім епізоду з втечею Івана з табору завдячуючи диву та перетворенню в іншу постать, існує й інше незбагненне явище. Ми бачимо певні парапсихологічні феномени, а саме передача, на велику дистанцію, енергії від Додоки до Шуліки. В відображенні цього процесу потрібно подякувати фантазії авторів стрічки.

Якщо говорити про любовний трикутник, то в ньому також можна простежити невидимий взаємозв'язок персонажів на відстані. Взаємне кохання Івана та медичної сестри Люби має чисту, відверту та прозору форму. Але з'являються непередбачувані обставини, в яких відбиваються властивості часу, і незмінна спонука кохання без відповіді. Односельчанин Івана Степан також закохується в Любу безпам'яті. Для Степана є справжнім неприємним відкриттям те, що хтось може йому відказати. Відказати офіцеру НКВС. Люба багато пережила болю, страждань за своє життя. Спочатку втрата чоловіка, потім марні сподівання, що він повернеться. Часті домагання та погрози від офіцера, якого зіграв Віталій Лінецький. Через нестримну любов та нестримним безсиллям в підкоренні жінки яку кохав Степан позбавляє життя Люби.

З моменту потрапляння Івана в німецький полон, в якому він перебував будучи тяжкопораненим, потім коли його визволили свої і зачинили в ГУЛАГ, вірна дружина, не маючи ніякої інформації, все ж відчувала та вірила, що чоловік живий. Вона прохала допомоги у Степана у пошуках чоловіка. Степан переконував Любу, що Іван загинув, але сам майже кожнісінької ночі прокидався від кошмарних снів. Ці сни згубно діяли на нього. Ми бачимо як страхи, навіяні снами, руйнували Степана. Варто зазначити, що він не мав дітей – дружина була безплідна. Ця обставина

свідчить про покарання за злочинні діяння Степана. Картина не показує його дій, але глядач розуміє специфіку його роботи.

Режисер висвітлює цікаве явище: мучителі, які зводили з світу сотні тисяч людей, самі стають жертвами особистих страхів, котрі на генетичному рівні проривалися з підсвідомості, як розрахунок за вчиненні лиходіяння.

Кінострічка «Той, хто пройшов крізь вогонь» розкриває питання міжкультурних перемовин, які є серйозним дослідженням в фільмі. Дружина Додоки за національністю татарка. Сам Іван знаходився в контакті з представниками різних етнічних та національних культур і в кінці свого шляху вступає в індіанське плем'я. Основним художнім засобом відтворення тут виступає звук. Мови персонажів звучать без дублювання але з субтитрами. Такий прийом забезпечує повне занурення в атмосферу подій. В цей самий момент мова набуває іншого тлумачення. Вона переходить в характеристику персонажа. В розмові з Іваном Додокою, Степан Шуліка переключається з однієї мови на іншу, тим самим підкреслює свою роздвоєність та складнощі в стосунках між земляками. Також цю подію можна трактувати, як входження в світосприйняття, культуру свого співрозмовника. Також дотики до іншої культури ми спостерігаємо в епізоді коли Іван звертається до тестя татарською мовою; коли індіанка, котра закохалася в Івана, виявляє бажання вивчити українську мову.

Як бачимо, кінострічка «Той, хто пройшов крізь вогонь» піднімає багато проблемних питань, це і проблема руйнівного історичного періоду України та українського народу, це і питання етнонаціональної ідентичності і т.д. Але найважливішим аспектом аналізу кінофільму М. Ілленка є те, що він побудований за традиціями українського поетичного кіно з притаманним символізмом, атмосферністю, емоційністю, міфічністю. Нехай цих елементів не так густо всипано як в канонічних стрічках даного спрямування, але це вже хороший показник для збереження унікальних етнонаціональних надбань в сфері кіно та театрального мистецтва.

Висновки до III розділу

1. Проаналізовано практичні навички роботи професійного актора в українському поетичному кіно на прикладі І. Миколайчука в фільмі «Тіні забутих предків», як яскравого представника даного напрямлення.
2. З'ясовано, що вистава «Украдене щастя» режисера І. Бориса – це своєрідна система образно-метафоричних кодів за допомогою яких відбувається вплив на глядача з відповідним набором емоційних реакцій.
3. Досліджено кінострічку «Той, хто пройшов крізь вогонь» в контексті збереження традицій українського поетичного кіно. В фільмі були виявлені елементи української поетичності котрі відповідають етнонаціональній ідентичності.

Загальні висновки

Детальне дослідження і пошук елементів етнонаціонального надбання української поетичності дало можливість отримання таких результатів:

1. На основі великої бази наукових праць, періодичних видань, монограм, автобіографічних книг було виявлено, що пошуком унікальних властивостей української поетичності та їх вплив на професію актора майже ніхто не займався.

2. Набуло підтвердження, що духовне світосприйняття в українській культурі має вагомий вплив на народну поетичність. В процесі історичного розвитку української культури відбувається перехід від язичництва до християнства, але залишається фундамент поганського світорозуміння.

3. Розкрито особливі художні цінності, світогляду систему та специфіку популяризації національної поетичності в театральному та кіно-процесі в творчій практиці українських митців.

4. В роботі визначено базис при створенні національного українського поетичного театального та кіно продукту. В ході встановлення специфіки українського сценічного мистецтва були виведені елементи які відповідають українській культурі а саме музичність, архаїчність, символізм, міфічність, метафора.

Література

1. Андрєєва О. Театральні традиції з минулого – в майбутнє // Український театр. 2009. №1. С. 16-18.
2. Андруцька Я. В. Духовні аспекти життя у добу Київської Русі // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. 2011. Т. 19, № 21(1). С. 41-45.
3. Андруцька Я. В. Зміна світоглядних уявлень людей про життя та смерть: язичництво і християнство // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. 2012. №3. С. 30-37.
4. Антонович Д. Триста років українського театру 1619 – 1919 : Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. 277 с.
5. Антонюк О. В. Методологічні засади культурології як науки: проблеми становлення та розвитку // Часопис Національної музичної академії України. 2008. №1. С 17-28.
6. Арсенич П. Історія українського театру. У 2 т. Т. 2. Київ : Знання, 2009. 357 с.
7. Борис І. Джерела формування професій режисера й актора театру в їх історичному розвитку // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. 2015. Вип. 51. С. 152-161.
8. Борис І. Еверест духовності // Культура і життя. 1992. 4 квітня.
9. Борис І. Традиції і сучасний розвиток національної професійної школи виховання акторів та режисерів // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. Харків, 2006. № 17 : Мистецтвознавство. Філософія. С. 270–283
10. Брюховецька Л. І. Іван Миколайчук : Ред. журн. «Кіно-Театр». Київ : Академія, 2004. 280 с.
11. Брюховецька Л. І. Леонід Осика : Б-ка журн. «Кіно-Театр». Київ : Академія, 1999. 219 с.
12. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

13. Веселовська Г. Пошуки київських театрів 1918–1919 рр. / Ганна Веселовська // Укр. театр. 1999. № 1/2. С. 19–21.
14. Вороний М. Театр і драма : Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури : Волосожар. Київ. 1913. 167 с.
15. Горбаченко Т. Християнство і слов'янська писемна культура. Початок книгодрукування // Українське релігієзнавство. 2000. № 16. С. 23-31.
16. Горбенко А. Молодість // Український театр. 1984. №1. С. 25-27.
17. Греченко В. А., Кислюк К. В. Історія української культури : навч. посіб. Київ : Кондор, 2003. 351 с.
18. Гришина М. Театральна культура рубежу ХІХ – ХХ століть : Реалізм. Дискурс / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с
19. Губрій Н. Таїнство театру від Ігоря Бориса // Культура і життя. 2012. 17 лют.
20. Гурська Л. Шкільний театр в Україні як першооснова національного музично-драматичного мистецтва (ХVІ – ХVІІІ ст..) // Гілея: науковий вісник : зб. наук. пр.. Київ. 2013. Вип. 75 (8). С. 389-391.
21. Євтух В. Б. Етнічність: енциклопедичний довідник. Київ : Фенікс, 2012. 396 с.
22. Єрмакова Н. Пангерманізм Леся Курбаса / Наталія Єрмакова // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. К. ; Черкаси, 2009. № 4/5. С. 57–67.
23. Заболотна В. Вони обрали «Березіль» // Український театр. 1993. №2. С. 4-7.
24. Злобін Ю. В. Кріпацькі театри на Полтавщині кінця ХVІІІ – ХІХ ст. // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво. 2018. № 1. С. 28-36.
25. Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація // Українські проблеми. 1999. №1/2. С. 123-130.

26. Історія українського театру. У 3 т. Т. 2. 1900-1945 / Л. Барабан та ін.; НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2009. 876 с.
27. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму. Монографія. Київ : Либідь, 1999. 352 с.
28. Кисіль Л. О. Український театр : популярний нарис історії українського театру. Книгоспілка, 1925. 178 с.
29. Клековкін О. Ю. Історія українського театру, виміряна його лексикою від початків до сонячного царства (історико-методологічні нотатки) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2017. №21. С. 7-13.
30. Козлов М. Язичницький світогляд східних слов'ян: структура, еволюція, трансформація // Мандрівець : наук. журн. Тернопіль. 2012. №4. С. 4-14.
31. Колодний А. М. Християнство в контексті історичного поступу українців: суперечлива роль // Філософські обрії. 2010. № 24. С. 167-182.
32. Колодний А. М. Християнство тільки починається // Університетські наукові записки. 2008. № 2. С. 372-377.
33. Колодний А., Недавнія О., Яроцький П. Релігійна історія України в її датах // Українське релігієзнавство. 2013. № 65. С. 157–164.
34. Коломієць Р. Чому корифеї не поїхали до Парижа? // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2008. Вип. 1 С. 170-173.
35. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
36. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя : монографія. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
37. Крижановська Н. Є. Феномен «Театру корифеїв» в культурному житті Південноукраїнського регіону // Науковий вісник Миколаївського

національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Історичні науки. 2013. № 3.35. С. 99-105.

38. Липківська Г. Не питай, кого шукає промінь ліхтарика... // Український театр. 1993. №4. С. 13-14.

39. Мандрик Н. Слов'янське язичництво в просторі мовної культури та в українознавстві // Нова педагогічна думка. 2019. № 2. С. 103-107.

40. Мар'яненко І. О. Сцена. Актори. Ролі : Київ : Мистецтво, 1964. 290 с.

41. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття / редколегія Р. Пилипчук, М. Сулима, О. Шевчук, О. Красильникова // ІМФЕ ім.. М. Т. Рильського. НАН України. Київ. 2016. 280 с.

42. Матола О. О. Діяльність аматорських театральних осередків у культурі України ХІХ ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. №18(2). С. 73-77.

43. Матола О. О. Становлення аматорського музичного театру в Україні // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. №18(1). С. 36-40.

44. Межуев В. М. Идея национального государства в исторической перспективе // Полис. 1992. № 5-6. С. 16

45. Михайлина Л. Слов'яни VIII-X ст. Між Дніпром і Карпатами : монографія. Київ. Інститут археології НАН України. 2007. 300с.

46. Мізак В. Д. «Березільський» період творчості режисера І. О. Бориса (1991-1996) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 35. С. 233-240.

47. Мудренко А. В. Пісенно-танцювальний фольклор у виставах корифеїв українського театру (друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст.) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. №19(1). С. 44-48.

48. Мудренко А. В. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. №18(1). С. 40-45.
49. Новиков А. О. Концепти «добро» і «зло» в художньому світі Олександра Довженка // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського Серія : Філологічні науки. 2015. №2 С. 197-202.
50. Новиков А. О. Сім таємниць Марка Кропивницького // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2018. №32(1). С. 62-64
51. Новиков А. О. Феномен театру корифеїв у контексті світової культури // Українська література в загальноосвітній школі. 2012. №10. С. 5-8.
52. Овчієва Л. Сценічне втілення «Украденого щастя» І. Я. Франка в Трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904 р.) та Київському театрі Миколи Садовського // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. №13. С. 36-48.
53. Пащенко А. Своєрідність українського поетичного кіно // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : збірник наукових статей. Київ. 2010. С. 21-40.
54. Пивоев В. М. Этнос и нация: проблемы идентификации : монография. Петрозаводск : ПетрГУ, 2006. 109 с.
55. Підгора-Гвиздовський Я. Український рембо // Український тиждень URL: [http:// https://tyzhden.ua/Culture/7712?PageIndex=3](http://tyzhden.ua/Culture/7712?PageIndex=3) (дата звернення 10.09.2020).
56. Поетичне кіно: заборонена школа : зб. ст.. та матеріалів / Автор ідеї й упорядник Брюховецька Л. Київ : АртЕк : Ред. журн. «Кіно-Театр». 2001. 468 с.

57. Прибора Т. Шкільний театр як форма єзуїтської системи виховання (XVII – XVIII ст..) // Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи : наук. зб. Умань. 2017. Вип. 57. С. 281-288.
58. Радей А. С. Етнос і нація. Аналіз дефініцій // Мультиверсум. Філософський альманах 2015. Вип.1-2. С. 67-76.
59. Рыбаков С. Е. Этничность и этнос // Этнографическое обозрение. 2003. № 3. С. 3-24.
60. Соболевська С. Український аматорський театр як засіб збереження культурної ідентичності // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Культурологія. 2017. №18. С. 219
61. Соломаха І. Світосприйняття східних слов'ян: релігієзнавчий контекст // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім.. Лесі Українки : наук. журн. Луцьк. 2013. №11(260). С. 181-187.
62. Софронова Л. А. Старинный украинский театр : Москва : Российская политическая энциклопедия. 1996. 327 с.
63. Спогади про Марка Кропивницького : збірник / упорядкування П. П. Перепелиці, В. П. Яроша. Київ : Мистецтво, 1990. 216 с.
64. Тупик О. Синтез язичницьких і християнських традицій у релігійній культурі українців на сучасному етапі // Етнічна історія народів Європи : зб. наук. пр. Київ, 2000. № 7. С. 54–58.
65. Чепалов А. Дороги, которые мы выбираем // Театр. 1993. №9. С. 37-51.
66. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Германова де Діас Е. В. Культурологія : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2011. 473 с.
67. Яковенко О. В. Глінка Г. А. – перший російський дослідник давньоруського язичництва // Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Історія та археологія. 2014. Т. 22, № 22. С. 139-144.

ДОДАТКИ

- А. Афіша кінофільму «Звенигора», реж. О. Довженко.
- Б. Афіша кінофільму «Арсенал».
- В. Афіша кінофільму «Земля».
- Г. Кадри із фільму «Криниця для спраглих».
- Ґ. Кадри із фільму «Вечір на Івана Купала».
- Д. Кадр із фільму «Камінний хрест».
- Е. Кадри із фільму «Тіні забутих предків».
- Є. Кадри із вистави «Украдене щастя».
- Ж. Афіша та кадри із фільму «Той, хто пройшов крізь вогонь».



Рис. А. 1. Афіша кінофільму «Звенигора», реж. О. Довженко. (1927 р.)

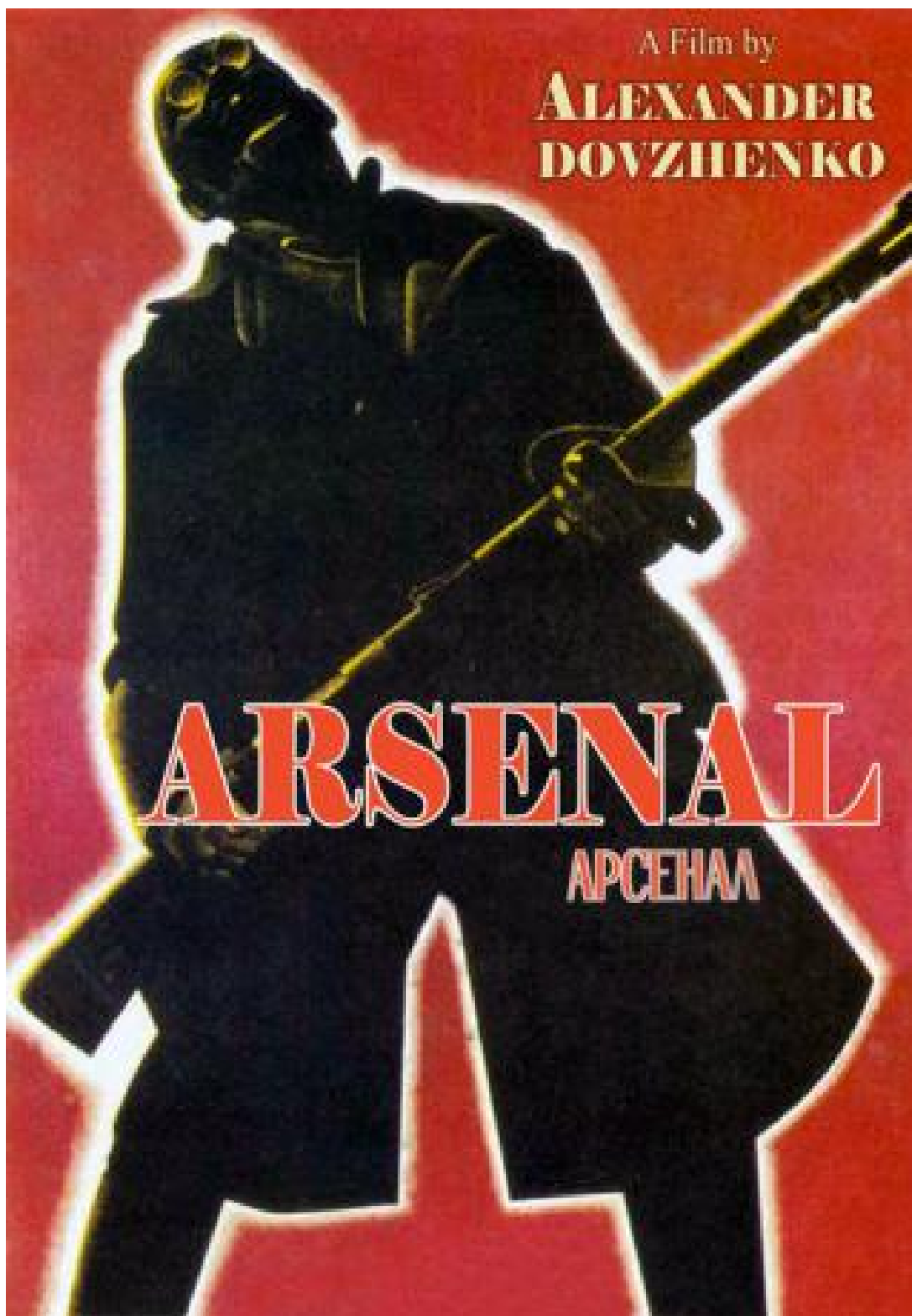


Рис. Б. 1. Афіша кінофільму «Арсенал», реж. О. Довженко. (1928 р.)



Рис. В. 1. Афіша кінофільму «Земля», реж. О. Довженко. (1930 р.)



Рис. Г. 1. Кадр із фільму «Криниця для спраглих», реж. Ю. Іллєнко. (1965 р.)



Рис. Г. 2. Кадр із фільму «Криниця для спраглих», реж. Ю. Іллєнко. (1965 р.)



Рис. Г. 1. Кадри із фільму «Вечір на Івана Купала», реж. Ю. Ілленко. (1969р.)



Рис. Д. 1. Кадр із фільму «Камінний хрест», реж. Л. Осика. (1968 р.)



Рис. Е. 1. Кадри із фільму «Тіні забутих предків», реж. С. Параджанов. (1965 р.)



Рис. Е. 2. Кадри із фільму «Тіні забутих предків», реж. С. Параджанов. (1965 р.)



Рис. Є. 1. Кадри із вистави «Украдене щастя», реж. І. Борис.



Рис. Є. 2. Кадри із вистави «Украдене щастя», реж. І. Борис.



Рис. Ж. 1. Афіша кінофільму «Той, хто пройшов крізь вогонь», реж. М. Ілленко. (2012 р.)



Рис. Ж. 2. Кадри із фільму «Той, хто пройшов крізь вогонь», реж. М. Ілєнко. (2012 р.)



Рис. Ж. 3. Кадри із фільму «Той, хто пройшов крізь вогонь», реж. М. Ілєнко. (2012 р.)



Рис. Ж. 4. Кадр із фільму «Той, хто пройшов крізь вогонь», реж. М. Ілєнко. (2012 р.)