

Державний вищий навчальний заклад  
«Запорізький національний університет»  
Міністерства освіти і науки України

Ю.В. Гончаренко

**ВСТУП ДО СПЕЦІАЛЬНОСТІ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА СТУДЕНТА**

Конспект лекцій  
для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр»  
напряму підготовки «Театральне мистецтво»

Затверджено  
вченою радою ЗНУ  
Протокол № від . 2015

Запоріжжя  
2015

УДК 792.8(075.8)  
ББК Щ 320 я 73

Гончаренко Ю.В. Вступ до спеціальності та інформаційна культура студента: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» напряму підготовки «Театральне мистецтво». – Запоріжжя: ЗНУ, 2015. – 88 с.

Конспект лекцій містить теоретичні положення, методи, форми та основні поняття курсу «Вступ до спеціальності та інформаційна культура студента», питання для самоконтролю, тести, перелік питань до заліку, рекомендовану літературу.

Видання призначене для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» напряму підготовки «Театральне мистецтво», а також для керівників театральних гуртків шкільних і позашкільних закладів освіти.

Рецензент *Г.В. Локарева*  
Відповідальний за випуск *Т.О. Шкута*

## ЗМІСТ

<b>Передмова .....</b>	<b>4</b>
<b>Змістовий модуль 1. Сутність театрального мистецтва та його значення в суспільному житті .....</b>	<b>5</b>
Тема 1. Місце та роль театру в загальнокультурному процесі розвитку суспільства. Види театру. Інформаційна культура.....	5
Тема 2. Специфіка театрів античності, їх особливості.....	11
Тема 3. Специфіка та особливості театрів Середньовіччя.....	19
Тема 4. Становлення та розвиток провідних західноєвропейських театрів на рубежі XV –XVII століття. ....	27
<b>Тестові завдання .....</b>	<b>36</b>
<b>Змістовий модуль 2. Генеза культурного впливу найвідоміших театрів світу на особистість людини.....</b>	<b>41</b>
Тема 5. Становлення та розвиток провідних західноєвропейських театрів на рубежі XVII– XX століття. ....	41
Тема 6. Генезис українських та великоруських театрів. ....	50
Тема 7. Теоретико-методичні засади підготовки акторських кадрів. Інформаційна культура. ....	65
Тема 8. Основні види сценічного простору.....	69
<b>Тестові завдання .....</b>	<b>76</b>
<b>Перелік питань до заліку .....</b>	<b>81</b>
<b>Рекомендована література.....</b>	<b>82</b>
<b>Система оцінювання знань .....</b>	<b>84</b>

## ПЕРЕДМОВА

У межах курсу «Вступ до спеціальності та інформаційна культура студента» розглядаються теоретичні аспекти підготовки студентів – майбутніх акторів театру та кіно до професійної діяльності. На основі аналізу мистецтвознавчої літератури висвітлюється сутність театрального мистецтва, розвиток та становлення видатних театрів світу, їх роль і місце в соціокультурному житті суспільства, розвиток театральної дидактики як системи професійної підготовки акторів. Також розкриваються педагогічні прийоми, методи, форми, технології, що призначені для підготовки фахівців театрального мистецтва, здатних створювати яскраве, захоплююче видовище.

Методичні рекомендації «Вступ до спеціальності та інформаційна культура студента» розраховані на студентів I курсу спеціальності «Театральне мистецтво». В основу їхньої структури та змісту покладена концепція всебічного розвитку майбутнього фахівця в цілісному навчальному процесі вищої школи.

*Метою* методичних рекомендацій є надання теоретичних знань про історичні засади виникнення театру, його сутність та способи організації театральної діяльності в соціокультурному житті суспільства.

### *Завдання:*

1. Ознайомити студентів з історичними засадами виникнення театру.
2. Надати ґрунтовні знання про сутність театрального мистецтва.
3. Підвищити теоретичний рівень знань про прийоми, методи, форми, технології театрального мистецтва.
4. Сформувати мотивацію до засвоєння основних структурних одиниць театрального мистецтва.
5. Виховувати естетичні почуття, судження та художньо-культурні смаки.

### *Студенти повинні знати:*


- термінологію театрального мистецтва;
- роль і місце театру в соціокультурному житті суспільства;
- форми, види та зміст театрального мистецтва;
- основні принципи підготовки акторських кадрів у теоріях провідних діячів театрального мистецтва;
- основні етапи становлення та розвитку театрального мистецтва;
- педагогічні основи підготовки акторів театру та кіно;
- основні принципи організації театрального простору.

### *Студенти повинні вміти:*

- аналізувати та застосовувати отримані знання на практиці;
- використовувати отримані знання в побутовому житті з метою збагачення власного духовного світогляду;
- орієнтуватися в проблемах сучасного театрального мистецтва.

## ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1

### СУТНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ В СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ

 **Тема 1.** Місце та роль театру в загальнокультурному процесі розвитку суспільства. Види театру. Інформаційна культура.

**Мета:** усвідомлення майбутніми акторами необхідності набуття знань із теорії й практики театрального мистецтва, а також зберігання, об'єднання, перетворення й використання отриманої інформації в професійній акторській діяльності; ознайомлення з поняттями «інформаційна культура», «театр», «спектакль», «актор», «режисер», особливостями театрального мистецтва, його стилями та жанрами.

#### План

1. Специфіка театрального мистецтва, його особливості.
2. Категорія – театр, категорія – актор. Стили театру.
3. Інформаційна культура студентів.

*Ключові поняття:* театральне мистецтво, стилі та жанри, театр, спектакль, актор, режисер, театральна діяльність, інформаційна культура.

#### *1. Специфіка театрального мистецтва, його особливості.*

Театральне мистецтво є синтетичним за своєю природою, твори якого містять практично всі інші види мистецтва: літературу, музику, образотворче мистецтво, хореографію тощо. Крім того, театральне мистецтво використовує численні досягнення мистецтвознавчої, педагогічної, психологічної та інших наук. Наукові розробки психології покладено в основу акторської й режисерської творчості так само, як і дослідження в галузі історії, соціології, фізіології. Основою театральної вистави є драма, що визначає художні можливості та ідейний напрям театру. Театральне мистецтво здатне переводити літературний твір в царину сценічної дії й специфічної театральної образності, тобто характери, конфлікти драми втілюються в живих особистостях та їх вчинках.

Найважливішим художнім засобом, що театр бере від драми, є слово, яке підкоряється законам драматичної дії. Мова може виступати і засобом побутової характеристики персонажа, і розкривати, через мовну виразність ролі, складні конфлікти свідомості й психології героя. Мова на сцені може набувати форми особистого висловлювання героя вистави – (монолог), протікати як розмова з партнером – (діалог), спрямовуватися глядачеві або звучати як міркування героя – («внутрішній монолог»).

Спектакль – твір, що володіє художньою єдністю, гармонією всіх елементів. Він створюється під керівництвом режисера й відповідно до режисерського задуму спільними зусиллями акторів, художника-сценографа,

композитора, хореографа й багатьох інших працівників театру (освітлювачів, костюмерів, гримерів тощо.). В основі спектаклю лежить режисерська інтерпретація п'єси, її жанрове, стилістичне вирішення. Дія спектаклю повинна бути організована таким чином:

- у часі – темп, ритм, наростання й спади емоційної напруги;
- у просторі – розробка сценічного майданчика, принцип його використання, мізансцени, декорації, рух та ін.

Зоровий образ спектаклю створюється художником-декоратором засобами живопису, театральної конструкції, костюмів, освітлення, театральної техніки. Декорація може виконувати образотворчі та виразні функції, відтворювати обстановку дії або ж метафорично розкривати в зоровому образі задум режисера й бути реальною або умовною, залежно від художніх завдань постановки, напрямку, стилю.

Головним носієм театральної дії є актор, у творчості якого втілюється сутність театру: здатність захоплювати глядачів художнім видовищем, творчим процесом її втілення. Акторський образ створюється на основі п'єси та її тлумачення режисером. Проте актор залишається самостійним художником, здатним доступними засобами відтворити на сцені живий образ, передати складність і багатство людської психології.

Характерною особливістю театального мистецтва є його неповторність у часі: кожен спектакль існує тільки в момент його відтворення. Якщо виконавське мистецтво з розвитком техніки аудіозапису одержало можливість фіксації й подальшого багаторазового відтворення, ідентичного первісному, то адекватний відеозапис театального спектаклю в принципі неможливий. Дія нерідко розгортається одночасно в різних частинах сцени, що надає об'єму дії й формуює гаму тонів і півтонів сценічної атмосфери.

## 2. Категорія – театр, категорія – актор. Стилі театру.

Категорія – *театр* (від грец. – місце видовища). У довідковій літературі наводиться декілька значень цього терміна:

- вид сценічного мистецтва, що відображає життя в сценічній дії, яку виконують актори перед глядачами;
- установа, що здійснює сценічні вистави певним колективом артистів;
- приміщення, будинок, у якому відбуваються вистави.

Категорія – *актор* (від грец. – той, хто діє). Це виконавець ролей у драматичних, оперних, балетних, естрадних, циркових виставах та кінофільмах, творець сценічних образів. Стель, напрям і жанри мистецтва актора визначаються характером драматургії, національними особливостями театру, складом глядачів та принципами постановочної діяльності. Мистецтво актора повинно передавати типові ознаки, характерні для стилю певної історичної епохи.

Професія актора зародилася в культових і обрядових ігрищах. У Стародавній Греції ігрища, збагатившись суспільними ідеями, поетичними образами, розвинулися в театр, у якому актор набув певної професійної

майстерності. Суспільні перетворення та зміна античної ідеології на християнську надовго затримали розвиток театру народів Європи. Професійне мистецтво актора відродилося в період пізнього середньовіччя, досягло високого рівня в театрі Шекспіра. Епоха класицизму створила стійку естетику акторського мистецтва, підпорядкувала гру актора вимогам декламації, умінню знаходити для кожного почуття зовнішнього виразу та точно фіксувати його в жесті, інтонації, міміці. Сценічна школа класицизму сприяла розвитку майстерності актора, але непорушність її правил обмежувала можливості показу життя, нівелювала творчу індивідуальність актора та появу штамів у його грі.

Із занепадом класицизму, що почався в театрі наприкінці XVII століття, у виконавській майстерності актора розвивались і зміцнювались реалістичні тенденції. Починаючи з кінця XVIII століття, у добу романтизму, зародився новий сценічний стиль у грі актора. Він характеризувався емоційністю, виявом сильних, глибоких пристрастей, прагненням до динамічної дії, розкриттям складності людського характеру.

Визвольні суспільні ідеї XIX століття наблизили театр до істотних питань життя й створили плідний ґрунт для розвитку та утвердження принципів сценічного реалізму. Критичний реалізм вимагав зосередити увагу актора на усвідомленні соціальних причин поведінки героїв п'єс, на розкритті психології персонажа. Визначним теоретиком реалістичного мистецтва актора був режисер К.С. Станіславський, який узагальнив творчий досвід акторів багатьох віків і народів. За вченням К.С. Станіславського, перевтілення є вершиною акторського мистецтва, що принципово відрізняє акторів школи переживання від акторів школи удавання (зображення). Перевтілення передбачає здатність актора жити справжніми почуттями героя, коли актор органічно оволодіває думками, діями та вчинками втілюваного образу.

У театральному мистецтві існують різні стилі, що використовуються в театрі. До них відносяться: абсурдизм, експресіонізм, мелодрама, модернізм, натуралізм, постмодернізм, маріонетки та реалізм. Розглянемо означені стилі більш детально. У стилі абсурдизму всі людські спроби та прояви мають нелогічну форму. Абсолютна правда перемішується з хаосом, цинізмом, сутністю й потребами, які управляють людством, тому всі намагання людини пізнати мету життя марні з огляду на те, що такого сенсу не існує (принаймні для людства).

Найдавнішим стилем є маріонетки. Це давня форма вистави, де виконавці (ляльководи) намагаються маніпулювати об'єктами. Маріонетковий стиль має багато варіацій і форм.

Стиль з антиреалістичними проявами, що тримається на спотворенні істинних людських якостей, називають експресіонізмом. Зовнішній вигляд людини чи дії на сцені перекручуються так, що переносять глядача в нереальність, спонукаючи його спостерігати вічну істину через власні фантазії. Це відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу

реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку ХХ ст.

Одним із популярних театральних стилів є мелодрама. У довідковій літературі мелодрама визначається як сентиментальна драма з музичним супроводом, з епізодами страждань доброго героя від руки лиходіїв, але закінчується щасливо. Герой у мелодраматичній виставі торжествує над обставинами, людськими чи природними.

Модернізм – широка концепція бачення мистецтва, яка включає театр. Для цього стилю характерне домінування форми на протигагу змісту. В образотворчому мистецтві представниками означеного стилю є абстракціоністи; у літературі – письменники, що експериментують з альтернативними формами оповіді; у музиці, прибічники стилю модернізм, традиційне поняття ключа замінили на атональність.

Стиль натуралізм зображує життя на сцені, приділяючи велику увагу деталям. Натуралізм оснований на спостереженні за реальним життям. Характерною особливістю цього стилю була направленість на фотографічно точне й неупереджене зображення дійсності, під якою, насамперед, розумілося матеріально-побутове довкілля, а також людський характер, що можна було побачити через призму фатальної зумовленості фізіологічної природи та середовища. Натуралісти намагалися зробити свої твори точними копіями дійсності, її точною фотографією. Вони закликали не уникати опису неприємних деталей навколишнього світу, показувати життя соціального дна, відтворювати хворобливу психіку людини, її сексуальні звички.

Ще одним театральним стилем є постмодернізм. У театр він перейшов через надмірну популяризацію засобами масової інформації й порушив загальноприйняті жанрові норми та практики, що були заведені в театральних концепціях. Це світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття ХХ століття приходить на зміну модернізмові. Цей напрям був продуктом постіндустріальної епохи, а також продуктом розпаду цілісного погляду на світ, руйнуванням його систем.

Стиль, який розкриває всю правду життя – реалізм. Реалістичні вистави зображують персонажів на сцені в обставинах, які близькі до реального життя. Такі вистави характеризуються реалістичною режисурою та постановкою. Реалістичні доктрини були розвинуті ще античними греками, їхня філософська сутність полягає в баченні предметів видимого світу незалежно від людського відчуття й пізнання. Розквіт цього стилю припадає на кінець ХІХ – початок ХХ століття, у мистецтві й літературі реалізм прагне до найдокладнішого опису спостережених явищ, без ідеалізації.

У сучасному театрі існують різні жанри, які письменники, продюсери та режисери можуть використовувати згідно з їхніми смаками:

- драма;
- комедія;
- чорна комедія;
- комедія дель арте;



- комедія моралі;
- комедія ситуації;
- фарс;
- романтична комедія;
- епічний театр;
- експериментальний театр;
- фентезі;
- історичний театр;
- імпровізаційний театр;
- музичний театр;
- пантоміма;
- політичний театр;
- народний театр;
- маріонетки;
- радіодрама;
- рок-опера;
- театр соціальних тем;
- театр абсурду;
- трагедія;
- трагікомедія.

### 3. Інформаційна культура студентів.

Явище культури є складним і різнобічним. Цим зумовлено існування різних підходів і теоретичних концепцій у дослідженні культури і, як наслідок, різних тлумачень поняття культури. Останнім часом спостерігається перехід до визначення поняття культури на підставі уявлень про діяльність людини, пов'язану з виробництвом, зберіганням, розповсюдженням і споживанням цінностей, запропонованих прийнятою в суспільстві системою соціальних інститутів. Культура є невід'ємною складовою людської діяльності. Інформатизація як соціальне та історичне явище сприяє становленню в людській культурі винятково значущого компонента – інформаційної культури.

Під *інформаційною культурою*, перш за все, розуміється рівень розвитку інформаційних зв'язків у суспільстві й характеристика інформаційної діяльності людей. Інформаційна культура також трактується як єдність інформаційної спроможності й творчої інформаційної діяльності, що реалізуються в інформаційній взаємодії суб'єктів у процесі створення, зберігання, перетворення, передавання, сприймання та використання інформації в суспільстві. У сучасних словниках інформаційна культура визначається як рівень інформатизації, ступінь його освоєння та якість використання людиною, а також як опанування засобів інформатики.

Узагальнення різних підходів до означеної проблеми дає змогу визначити, що *інформаційна культура* – рівень практичного досягнення інформаційної взаємодії й усіх інформаційних відносин в суспільстві, міра досконалості в оперуванні будь-якою необхідною інформацією. Важливою особливістю

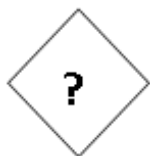
інформаційної цивілізації є її орієнтація на майбутнє. Такий підхід передбачає контроль використання технологій, розробку моделей технологічного прогнозування, що також залежить від рівня культури та освіти. Процес визначення рівня практичного досягнення в будь-якій сфері діяльності пов'язаний з проблемою вибору відповідних критеріїв і показників. Видається, що основним критерієм сформованості в студента інформаційної культури можна вважати його спроможність використовувати в різних проявах своєї майбутньої професії отриману інформацію. Тож основними показниками, виходячи з цього, будуть певні знання, уміння й навички, необхідні для збору театрознавчої інформації та оперування нею, а також уміння застосовувати отримані знання та різні акторські техніки на практиці. Процес формування інформаційної культури можна представити у вигляді 4-х ступенів, відповідних чотирьом її рівням: низький (початковий); середній; достатньо високий; високий.

Початковий рівень інформаційної культури студента характеризується тим, що набір знань і умінь, якими він володіє, можна практично без змін використовувати в різних видах мистецької діяльності (загальна театральна грамотність).

Середній рівень інформаційної культури майбутнього фахівця характеризується більшою специфічністю, більшою складністю та водночас звуженням сфери застосування наявних знань і умінь.

Достатньо високий рівень інформаційної культури відрізняється від попереднього ступенем складності, гнучкістю, можливістю ухвалювати рішення в нестандартних ситуаціях, вести пошук альтернативних методів вирішення акторських завдань.

Високий рівень інформаційної культури студентів передбачає наявність професійних якостей на рівні неусвідомлених знань, при цьому вирішуються завдання вищого рівня складності, що вимагають уміння аналізувати велику кількість показників досліджуваної сфери: театрознавчої, здатності (у тому числі й інтуїтивної) прогнозувати події, які слідує за прийнятим рішенням.



### Питання для самоконтролю

1. Дайте визначення поняття «театр».
2. Назвіть характерні особливості театального мистецтва.
3. Назвіть стилі театру.
4. Що розуміють під поняттям «спектакль»?
5. Які театральні жанри Ви знаєте?
6. Що таке інформаційна культура?

*Основна література: 4, 5, 11, 12, 13.*

*Додаткова література: 2, 7, 11.*

## 📖 **Тема 2.** Специфіка театрів античності, їх особливості.

Мета: розширення знань студентів щодо історичного розвитку та становлення театрів античності, визначення їх особливостей.

### **План**

1. Історія виникнення Давньогрецького театру.
2. Елліністичний театр.
3. Становлення театру Стародавнього Риму.

*Ключові поняття:* Давньогрецький театр, елліністичний театр, римський театр, трагедія, комедія, актори, глядачі.

#### *1. Історія виникнення Давньогрецького театру.*

Головна роль у розвитку театрального мистецтва належить Античному театру. Історія становлення античного театру, як і вся культура доби Античності, розглядається в межах двох історичних періодів – Античної Греції та Античного Риму. Означені періоди, у свою чергу, мають такі хронологічні рамки:

1. Антична Греція:
  - архаїка (від найдавніших часів до першої половини VI ст. до н.е.);
  - класичний період (друга половина VI – перша половина V ст. до н.е.);
  - елліністичний період (друга половина IV – II ст. до н.е.).
2. Античний Рим:
  - Римська республіка (VII ст. – I ст. до н.е.);
  - Римська імперія (друга половина I ст. до н.е. – V ст. н.е.).

Розглянемо походження, зародження та розвиток театрального мистецтва в ці періоди більш детально.

Епоху, коли виник Давньогрецький театр, прийнято називати *класичною* й сприймати як зразок, еталон. Характерною рисою класичного мистецтва є збалансованість художніх сил, гармонія елементів і пропорцій – в архітектурі, пластиці, багатофігурних композиціях, а також у театральному мистецтві. Давньогрецький театр і драма зародилися в часи свят на честь бога Діоніса, в основі яких лежала символічна гра й культові обряди, пов'язані із зимовим вмиранням і весняним відродженням природи. Карнавальна частина діонісійських свят стала передумовою виникнення комедії, а урочисто-скорботна – трагедії. Як вважає Аристотель, назва жанру трагедії походить від поєднання двох слів: *оде* (пісня, дифіраμβ) і дійства цапоподібних сатирів (трагос – цап, тварина, у подібні якої втілювався сам Діоніс і яку приносили йому в жертву). Отже, «трагедія» дослівно означає цапова пісня.

Слово «комедія» виникає із сполучення слів комос – натовп веселих гульвіс і оде – пісня.

Комедія – сільський вид культу Діоніса. Її відрізняла більша звичаєва простота, яка досягала непристойності (на комедійні вистави жінок не допускали). Комедія на відміну від трагедії не будувалася на міфологічній

основі; хоча й у ній використовували елементи міфів, та вона мала побутовий характер.

З культу Діоніса походить ще один драматургійний жанр – сатирівська драма, який за змістом й емоційною тональністю був проміжним між трагедією та комедією.

З кінця VI століття до н.е. в Афінах щорік ставилися трагедії, комедії та сатирівські драми. Подібні вистави були поширені й в інших містах Греції. Вони стали обов'язковою частиною державних урочистостей. У перший день обов'язковим був показ перед публікою п'яти комедій, у наступні три дні – трьох тетралогій: кожна з тетралогій, у свою чергу, складалася з трьох трагедій й однієї сатирівської драми. Вибором постановок займалася безпосередньо міська влада. Після закінчення показів-змагань судді визначали кращі постановки та нагороджували переможців призами. На театральні видовища збиралося майже все місто, тобто всі соціальні групи. Лише заміжнім жінкам заборонялося дивитися показ комедій. Бідні глядачі отримували від властей гроші, щоб сплатити вхід у театр.

Найдавнішим театром Афін вважається *Театр Діоніса* – театр просто неба розташовувався на південно-східному схилі Акрополя у священній огорожі Діоніса. Будівля театру й місця для публіки були дерев'яними: у ті часи театр споруджувався лише на час вистав. У IV столітті до н.е. був збудований новий театр Діоніса – з каменя, проте його архітектурний вигляд неодноразово змінювався. Театр Діоніса був зразком для всіх грецьких театрів. Він складався з трьох основних частин: орхестри – круглого майданчика, на якому виступали танцюристи та хор. Розкопки, які відбулися у 1895 році, дали змогу встановити, що діаметр орхестри Театру Діоніса становив 27 метрів.

Спочатку глядачі вільно розміщувалися довкола орхестри – пізніше з'явилися особливі місця для публіки, розташовані на схилах прилеглих пагорбів і гір. Глядацька зала – друга невід'ємна частина театру. Третя частина – будівля скени. Орхестра розташовувалася в центрі театру, у середині орхестри встановлювався вітвар Діоніса. Дві третини орхестри були оточені глядацькою залюю. Перші ряди під час вистави займали впливові та шановані особи міста. Глядацька зала від сцени відокремлювалася проходом й невеликим ровом з водою. Сцена розташовувалася на протилежному до глядацької зали боці – це були кімнати для переодягання акторів і зберігання реквізиту. Сцену також використовували як декорацію. Актори виступали на майданчику, який розташований на одному рівні із землею, і лише пізніше він піднявся над землею та отримав назву «проскеній». Проскеній та орхестра з'єднувалися між собою сходами. Виступ хору відбувався на орхестрі. Завіси в грецькому театрі не було.

Античний театр вміщав величезну кількість глядачів – в афінському Театрі Діоніса розміщувалося 17 тисяч осіб.

Організацією театральних вистав у Греції займалася держава в особі вищих посадових осіб – *архонтів*. Утримання й навчання хору відбувалося за рахунок заможних громадян, котрих називали *хорегами*. Обов'язки та ремесло драматурга й актора були почесними в грецькому суспільстві. Актори

належали до осіб, що обслуговували культ, і тому користувалися деякими привілеями в суспільстві; їх, зокрема, звільняли від сплати податків. Акторів дуже шанували в Греції, вони мали високий суспільний стан, тому акторське ремесло було доступно лише вільним громадянам. Вони брали дійову участь у суспільному житті. Їх могли обирати на вищі державні посади й призначати послами в інші держави. Обов'язки драматурга та актора були тісно пов'язані, їх могла виконувати одна й та сама особа. Однак із часом, унаслідок подальшого розвитку театрального мистецтва та з підвищенням вимог до виконавської майстерності поєднання в одній особі драматурга й актора виявилось надто обтяжливим і не завжди ефективним. Унаслідок цього відбувся розподіл творчих обов'язків драматурга й актора.

Вистави показували на трьох святах на честь Діоніса: Малих (або Сільських) Діонісіях (у грудні та січні за нашим календарем), Ленеях (у січні й лютому). Великих (або міських) Діонісіях (у березні та квітні). Вистави мали характер змагання.

Спочатку змагалися драматурги й хореги, а з другої половини V століття до н.е. змагалися йі актори, що виконували перші ролі (протагоністів). До змагання допускалися три драматурги, кожному з яких архонт призначав хорега, який розподіляв протагоністів між драматургами. Результати змагань ретельно заносилися в особливі записи – дідаскалії, що зберігалися в державному архіві Афін.

У давньогрецькому театрі жіночі ролі завжди виконувалися чоловіками. Один і той же актор упродовж п'єси грав декілька ролей. Показ античного спектаклю відбувався під музичний супровід, тож актор повинен був не лише добре читати вірші, а й співати та танцювати. Грецькі актори носили на обличчі *маски*, що мінялися в різних ролях і навіть упродовж виконання однієї ролі, якщо в стані змальовуваного персонажа відбувалися різкі зміни. Театральні маски виготовлялися переважно з полотна, якому за допомогою гіпсу надавалася потрібна форма. Потім вони розфарбовувалися, робилися прорізи для очей, рота, зверху на маску прикріплялася перука. Система масок була детально розробленою. Вони закривали не лише обличчя, але й голову актора. Чоло, брови, форма губ й очей, колір волосся – усе характеризувало стать, вік, суспільний стан, моральні якості та душевний стан сценічного героя, що носив ту чи іншу маску. При різкій зміні душевного стану актор в різні виходи надягав різні маски, тому міг виступати впродовж однієї п'єси в декількох ролях. Маска робила обличчя нерухомим й усувала з античного акторського мистецтва міміку, яку, зрештою, не могли розгледіти присутні через віддаленість глядацьких місць від сцени. Нерухомість виразу обличчя компенсувалася багатством і виразністю рухів тіла, декламаційним мистецтвом актора.

Акторам необхідно було також збільшити і свій зріст: вони взували високі шкіряні чоботи на товстій підшві – *котурни*. Костюми акторів відповідали характеру постановок: для трагедій актори одягалися в довгі кольорові костюми з дорогим оздобленням, такий розкішний костюм був схожий на той, що носили жриці Діоніса під час релігійних церемоній. Зверху довгого хітона

вдягався плащ. Комедії грали в інших комедіальних масках та в коротких костюмах, які доповнювали шкіряним фаллом, накладним животом, задом, горбом – усе це додавало тілу актора гротескових форм.

У трагедії до Есхіла (525–456 років до н. е.) було мало дії. У її основі завжди лежав міф. Есхіл *уводить другого актора*, тим самим відкриває можливість для поглиблення трагедійного конфлікту. Есхіл був головним виконавцем у своїх трагедіях, що вимагало від актора мистецтва створення титанічних образів.

Хор у трагедії був самостійною дією, до нього входило 12 чоловіків. У ранніх трагедіях хорові партії склали більше половини п'єси, пізніше хор відігравав значно меншу роль у виставах.

За Есхілом послідували Еврипід і Софокл, що істотно вплинули на розвиток Давньогрецького театру. У Софокла *з'являється третій актор*, збільшується кількість діалогів, уводиться декораційний живопис. Софокл приділяє більше уваги особистості людини. Еврипід підсилює видовищну сторону трагедії, яка повинна була емоційно впливати на глядачів: уводить сцени смерті, фізичних страждань, божевілля, траурних церемоній, використовує машини для польотів і появи богів. Аристофан, котрий вважався королем античної комедії, вивів на сцену безліч яскравих соціальних типів.

В античному театрі були визначені принципи, які назавжди залишилися його суттю: драматичний діалог та участь живого актора.

## 2. Елліністичний театр.

У IV ст. до н.е. починається розвиток нової епохи Давньогрецького театру – епохи еллінізму, яка триває до I ст. до н.е. Це пов'язано з новими історичними умовами, які вплинули на розвиток мистецтва греків, зокрема на театр і драматургію. Елліністичний театр стає одним із найголовніших інструментів впливу грецької культури на Сході.

Стародавню комедію змінює нова (Менандр, Філемон), у якій відтворювалися сімейно-побутові стосунки людей. Саме це й сприяло зміні стилю акторської гри. Проте на обличчях акторів все ще зберігаються маски, але збільшується їх кількість: 9 масок використовується для чоловічих ролей, 17 – для жіночих, 11 – для хлопців, 7 – для рабів. Маски індивідуалізуються, відображають більше емоційних станів.

У театрі еллінізму вперше починають виступати *актори-професіонали*. З'являються перші акторські товариства, які брали на себе захист інтересів своїх членів, а також виступали організаторами драматичних і музичних змагань. Членами товариств могли бути лише чоловіки, і лише вільно народжені. Актори, як і раніше, шанувалися в суспільстві, акторські товариства мали всі права юридичної особи. Для організації вистав актори мали змогу навіть під час війни вільно виїжджати в інші країни. Особистість актора та його майно в стародавньому суспільстві були недоторканні. Також актори звільнялися від військової служби – на початку III століття до н.е. був виданий спеціальний закон.

Елліністичний театр відрізнявся від класичного театру Стародавньої Греції: його споруджували з каменя. Так, при розкопках були визначені найбільш відомі театри – театр в Епідаврї, Мегалополї (міста в Пелопонесї), Прїєні, Ефесї (Мала Азія), на острові Делос, Сегестї, Тїндарїдї (міста Сицилії) та інші.

Усі елліністичні театри мали над нижнім поверхом сцени кам'яну споруду, що складалася із стовпів, які спереду прикрашалися півколонами та накривалися плоским дахом. Ця споруда називалася проскенїй. Постановка нової комедії, у якій хор уже був відсутній, здійснювалася не на орхестрі, а на плоскому даху, що простягався від колон проскенїя до другого поверху сцени. Цей сценічний майданчик називали логейоном. Його глибина – 2,5-3,5 метри приблизно з такою ж висотою. У всіх театрах періоду еллінізму орхестра утворює повне або майже повне коло з діаметром від 11 до 30 метрів. Сцена зазвичай має форму подовженого чотирикутника, глибина якого складає 4-7 метрів, а ширина – 35-40 метрів.

Найвідомішим театром доби еллінізму вважається театр в Епідаврї, який був побудований усередині IV століття до н.е. архітектором Поліклетом Молодшим. Його відмінністю, серед усіх грецьких і римських театрів, була витонченість архітектурної форми. Він зберігся до наших днів, археологи легко відновили його первинну споруду. Театр у Мегалополї – найбільший у всій Греції, уміщав близько 40 тисяч глядачів. Він відомий тим, що мав так звану рухливу стіну – особливий технічний пристрій.

З комедії все частіше виключається хор, його рідше використовують як самостійний елемент, не пов'язаний зі змістом п'єси. Тобто формується тип комедії, що ми знаємо сьогодні, – тип, у якому комедія розділяється на акти. Найвідомішим драматургом театру еллінізму був Менандр (343–291 роки до н.е.).

Театральна культура Стародавньої Греції здійснила величезний вплив на розвиток світового театру. Її спадщиною активно користувалися театри епохи Відродження й Просвітництва, що оголосили античність зразком для наслідування та відродили жанр трагедії.

### *3. Становлення театру Стародавнього Риму.*

Витоки римської драми й римського театру спираються на сільські свята збирання врожаю, які відбувалися в селах ще в ті часи, коли Рим був невеликою громадою.

Учасники цих свят, ряджені, обмінювалися глузливими й грубими піснями. У 364 році до н.е. до Риму були запрошені етрусські актори. Танцюючи під акомпанемент флейти, вони відтворювали естетично-забарвленні рухи тіла, але не супроводжували їх ні словами, ні жестами. Цим акторам і почали уподібнюватися в Римі, додавши до танцю діалог і жестикуляцію. Виконавці дедалі більше ставали доскональними й витонченими – їх назвали гістріонами (від етрусського істер – актор).

Пізніше в Римі з'являється народна комедія ателлана.

Поширення панування Риму та завоювання південноіталійських грецьких міст привело до відчутного впливу грецької культури. У 240 році до н.е. в період суспільного підйому, грек-вільновідпущеник Лівій Андроник ставить на Римських іграх трагедію і, можливо, комедію, перероблені ним із старогрецького зразка. Він написав 14 трагедій, і всі вони користувалися неймовірним успіхом у римських глядачів. Послідовниками грека були вже римські драматурги Гней Невій (280–201 р. до н. е.), Плавт (254–184 р. до н. е.). Вони переробляли грецьку драму відповідно до запитів римського суспільства. Невій писав так звані претексти, які запозичував із давньої римської історії. Так він створив жанр історичної трагедії. Особливо уславився Невій створенням римської комедії, що називалася *палліата*. Персонажі палліати мали грецькі імена, носили грецький одяг, однак події п'єси завжди відбувались у Греції.

Римські актори, що походили з середовища вільновідпущеників або рабів, мали низьке становище в суспільстві. Вони об'єднувалися в трупу на чолі з господарем, який, за домовленістю з магістратами, організовував театральні вистави, і сам інколи грав головні ролі. Жіночі ролі, як і раніше, виконувалися чоловіками. Соціальний стан акторів був невисоким. Для римського громадянина акторське ремесло вважалося безчестям. Акторство як професія було позбавлене багатьох громадянських прав. За погане виконання ролі актора – раба могли випороти. Лише близько I ст. до н.е. деяким акторам вдавалося здобути почесний стан у суспільстві, а інколи, завдяки високим гонорарам, стати власниками чималих статків.

До I ст. до н.е. актори виступали без масок, тому римські глядачі, на відміну від грецьких, могли спостерігати за мімікою виконавців.

Костюм трагічних акторів римляни перейняли від греків. Притаманне римлянам прагнення продемонструвати зовнішню величавість трагічних персонажів спонукало підкреслювати зріст за рахунок збільшення котурнів і перуки над маскою, відколи маска з'явилася в театрі. Котурни збільшилися до 20 см.

До нас дійшли відомості про деяких римських акторів I ст. до н.е., насамперед, це трагічний актор Клодій Езоп і комічний – Квінт Росцій.

Вистави давалися на щорічних державних святах: на Римських (вересень), Плебейських (листопад) і Аполлонових (липень) іграх, а також Мегалесіях, що справляються на честь «великої матері богів» Реї-Кибели у квітні, Флораліях – у травні на честь богині кольорів та весни Флори. Спектаклі влаштовувалися під час тріумфальних і похоронних ігор, виборів вищих державних посадових осіб.

Постійних театральних будівель у Римі до середини I століття до н.е. не було. Драми розігрувалися на підмостках тимчасових театральних споруд. Комедії показували просто на міських вулицях. Перші постійні театральні будівлі були споруджені в грецьких колоніях – на півдні Італії та на Сицилії. Вони відтворювали форму грецьких театрів. Найстарішим римським постійним театром, руїни якого збереглися, є малий *театр в Помпеях*, побудований приблизно в 79 році до н.е. Будівля його була чотирикутною – над сценічним майданчиком і місцями для глядачів розташований дах. У Римі постійний



кам'яний театр був споруджений Помпеєм в 55–52 роки до н.е. У II році до н.е. завершена споруда *театру Марцелла*. Від цього театру збереглися залишки зовнішньої стіни, розділеної на три поверхи, що відповідає трьом внутрішнім ярусам.

Новий етап у розвитку римського театру пов'язаний з імператорською епохою. Імператор Август прагнув перетворити театр на відволікаючий політичний засіб – театр повинен, перш за все, розважати, захоплювати видовищем. Трагедія в такому театрі втрачає значення. Величезним успіхом користується мім, що поступово витісняє всі інші види вистав, окрім балетних. Мім епохи імперії був блискучим фесричним видовищем.

Значно більшою популярністю порівняно з мімом і пантомімом користувалися циркові вистави й гладіаторські бої, що відбувалися в Колізеї та інших амфітеатрах, які відрізнялися надзвичайною жорстокістю.

Колізей – найбільший амфітеатр Риму й усього античного світу. Назву отримав від колоса (статуї), що стояв поблизу від амфітеатру. Від початку це був колос Нерона. Амфітеатр побудований при Флавіях, а у 80 році н.е. освячений імператором Тітом як амфітеатр Флавія. На честь цієї події були проведені стоденні ігри. За планом Колізей – це еліпс із колом 524 метри, з довжиною великої осі – 188 метрів, малої осі – 156 метрів. Він уміщав близько 50 000 глядачів. Аж до 405 року в Колізеї проводилися гладіаторські бої, а до 526 року – цькування звірів. Згодом руїни Колізею використовувалися як каменоломня, а з середини XIX століття їх почали охороняти й уживати заходів для збереження від подальшого руйнування.

Усі ці дійства (ми пам'ятаємо римський девіз «хліба й видовищ») свідчили про занепад власне драматичного мистецтва. Проте театри будувалися постійно і на заході, і на сході імперії. За часів правління Нерона (54–68 р. н.е.) перебудували на римський лад і знаменитий Театр Діоніса в Афінах. Перед сценою спорудили сценічний майданчик заввишки 1,5 метри, завдяки чому повне коло оркестри порушилося. Оркестру виклали мармуровими плитами. Посеред неї – ромб, теж вимощений мармуром, у центрі із западиною для жертovníка Діонісу. Із зовнішнього боку була споруджена мармурова балюстрада, яка захищала глядачів від нещасних випадків під час гладіаторських боїв або ж коли на оркестру випускали диких звірів. Усілякі ігри влаштовуються постійно: у середині IV століття для них було відведено 175 днів у році. Із них – 10 днів на гладіаторські, 64 – на циркові, 101 – на театральні. Гладіаторських та циркових ігор було менше, оскільки вони коштували значно дорожче. Серед театральних ігор, як і раніше, переважали *міми*, репертуар яких складався з пародіювання міфів, сцен повсякденного життя, подружніх зрад.

Римський театр залишив імена небагатьох, але знаменитих драматургів: Плавт, Теренцій, Сенека. Під час будівництва перших театральних будівель в Європі архітектори користувалися описами з давньоримських архітектурних трактатів.



### Питання для самоконтролю

1. З яких свят зародився Давньогрецький театр?
2. З чого походить назва жанру трагедії? Що означає слово «трагедія»?
3. Що таке комедія і від чого походить ця назва?
4. Який афінський театр вважається найстарішим і які його основні частини?
5. Що таке проскеній та сцена?
6. Назвіть характерні особливості театру доби Еллінізму.
7. Назвіть найстаріший театр Стародавнього Риму та його архітектурні особливості.
8. Який Ви знаєте найбільший амфітеатр у Римі?

*Основна література: 5, 11, 14.*

*Додаткова література: 2, 9, 11.*

### 📖 **Тема 3.** Специфіка та особливості театрів Середньовіччя.

**Мета:** ознайомлення студентів зі специфікою та особливостями театрів Середньовіччя, набуття знань щодо становлення та організації театральної діяльності західноєвропейських театрів доби Середньовіччя.

#### **План**

1. Виникнення театру Літургійної драми.
2. Містерія як вид театрального мистецтва Середньовіччя.
3. Становлення найдавнішого драматичного театру Парижа – «Бургундський готель».

*Ключові поняття:* літургійна та напівлітургійна драма, містерія, сцена, мораліте, трупа, бургундський готель, декорації.

#### *1. Виникнення театру Літургійної драми.*

Період формування в Західній Європі V-XVI ст. націй і держав, швидке виникнення міст називають добою Середньовіччя. У галузі театрального мистецтва відбувається трансформація театральних традицій попередньої доби, виникають нові специфічні театральні форми, придатні для втілення нових ідей, проблем і змісту, пов'язані з формуванням іншої світоглядної парадигми.

Середньовічне мистецтво, у тому числі й театральне, виникло й функціонувало на ґрунті феодалних відносин. Колосальний вплив на його розвиток мало те, що в цей період на теренах Західної Європи остаточно утверджується християнство, яке стає офіційною релігією.

Літургійна драма виникла в католицьких церквах у IX столітті. Процес театралізації меси був викликаний прагненням церкви зробити релігійні ідеї та образи наочними, зрозумілими й вражаючими. У католицьких церквах читання текстів про поховання Ісуса Христа супроводжувалося своєрідним ритуалом. Посередині храму ставили хрест, його обгортали чорною матерією, що означало поховання тіла Господня. У день Різдва виставляли ікону Діви Марії з немовлям Ісусом Христом – до неї підходили священики, які зображували євангельських пастухів, котрі йшли на уклін до новонародженого Господа. Священик під час літургії запитував у них, кого вони шукають, і пастухи відповідали, що шукають Христа.

Це був церковний троп – діалогізований переклад євангельського тексту, який зазвичай завершувався співом хору, після чого літургія продовжувалася за релігійним сюжетом. Із наведеного вище епізоду народилася *перша літургійна драма – сцена трьох Марій*, що прийшли до труни Христа. Розігрувалася ця драма у великодні дні, починаючи з IX по XIII століття.

На початку свого існування літургійна драма тісно пов'язувалася з месою. Це означало, що текст інсценування збігався з текстом літургії, тобто вони поєднувалися загальним стилем. Літургійна драма так само, як і меса, була урочистою, співочою, декламаційною, рухи всіх учасників величними. Основною мовою богослужіння й драми була латинь. Поступово драма відокремлюється, утворюючи два самостійні цикли літургійної драми –

*різдвяний* і великодній. До *різдвяного* циклу входили такі епізоди: хода біблійних пастухів, котрі віщували народження Христа; хода волхвів, що вирушають на поклоніння до немовляти Христа; сцена гніву царя іудейського Ірода, який наказує вбити всіх немовлят, що народилися в ніч народження Христа; плач Рахілі за вбитими дітьми. До великоднього циклу входила низка епізодів, пов'язаних із воскресінням Ісуса Христа. До цього циклу також належав важливий твір цього жанру – літургійна драма «Жених, або Діви мудрі і Діви безрозсудні», написана наприкінці XI або на початку XII століття.

Літургійна драма спочатку була статичною й символічною. Поступово вона стає більш дійовою, у ній з'являються побутові деталі, простонародні інтонації. Персонажі з «ходи пастухів» розмовляли буденною мовою, учасники епізоду «хода пророків» у вимові наслідували середньовічних учених-схоластів. Поступово змінювався костюм. Простішою стала манера виконання. У ранній період вистави літургійної драми відбувалися лише в одному місці – у центрі храму, але пізніше вони займали більший майданчик, на якому зображувалися різні місця дії (Єрусалим, Рим, Голгофа). Інколи дію вистави показували одночасно в декількох місцях. Для вознесення Христа існували спеціальні машини.

Поступово звільняючись від впливу церкви, літургійна драма позбавлялась тієї суті, що властива Божественній літургії. Вона спрощувала релігійні ідеї та образи, їх матеріалізація могла призвести до профанації. Усвідомлюючи всі ці труднощі, церковна влада перенесла релігійні вистави з храму на церковну паперть. Зі зміною місця проведення вистав змінилась і сама драма. Її почали називати *напівлітургійною*, оскільки її вистави наповнювалися реальними й побутовими елементами. Поява світських мотивів багато змінила в ній: тематику, склад учасників, зовнішнє оформлення вистави. Вона більше не була частиною церковної служби та не обмежувалася дуже строго церковним календарем. Тепер такі вистави влаштовувалися в дні ярмарок та мали успіх лише в тому випадку, якщо ставали зрозумілими святково налаштованому народові. Латинська мова для цієї мети була ніяк не придатна. Церковні драми почали виконуватися рідними мовами. Для цього підбиралися інші сюжети, тобто такі біблійні історії, у яких був би прообраз життєвих і буденних картин.

Сам принцип побудови спектаклю змінився. Усі епізоди вистави вишиковувалися в просторі в ряд, а не гралися в одному й тому ж місці. Кошти для облаштування цього театру виділяла церква, місце для вистави (паперть), одяг й аксесуари також надавала церква. Репертуар підбирався духовними особами, вони ж були виконавцями головних ролей. Але релігійні сюжети все активніше перепліталися зі світськими.

Напівлітургійна драма була першою перехідною формою від релігійного театру до світського. Подальший розвиток середньовічного релігійного театру пов'язаний із розвитком містерії (XIV-XVI), а також міраклем і мораліте (XV-XVI).

## 2. Містерія як вид театрального мистецтва Середньовіччя.

Розквіт європейського театру містерії припадає на XV–XVI століття. Театр містерії – частина міських свят, які зазвичай влаштовували в дні ярмарок. По містах і селищах роз'їжджали вершники й сповіщали народ про те, де й коли буде ярмарок та які веселощі готуються для її відвідувачів.

У дні ярмарок місто зразково прибиралося, посилювалася міська варта, уночі запалювалися ліхтарі, чисто вимітали вулиці, на балкони та вікна вивішували прапори.

Рано-вранці на церковній площі єпископ здійснював молебень та оголошував ярмарок відкритим. Починалася урочиста хода. Спочатку йшли юні дівчата та маленькі діти, за ними – міські радники й цехові старшини, ченці, священники, міська варта, муніципальні чиновники, купецькі гільдії, ремісничі цехи. У строкатому натовпі було багато химерних масок і чудовиськ. На руках несли величезного диявола, у якого з ніздрів і вух палало полум'я, повільно їхали вози з інсценуванням живих епізодів на біблійні та євангельські теми. Свято завершувалося показом містерії. Учасники міської процесії ставали її дійовими особами. «Біси» й «ангели», «святі» та «грішники» швидко розміщувалися на декорованих майданчиках.

Саме з пишної церковної ходи, що влаштовувалася ще в XIII столітті, і складалася поступово містерія на майдані. Відома вулична процесія на честь свята тіла Христового, установленого спеціальним указом папи Урбана IV у 1264 році. У Франції «Пристрасті Господні» були вперше показані на площі в 1313 році при в'їзді в Париж короля Філіпа IV. Прийнято вважати, що саме у Франції сталося канонічне формування й традиційне зміцнення містерії на майдані.

У містеріальних виставах брали участь сотні людей і змагалися між собою міські цехи. Кожен цех отримував у містерії самостійний епізод. Епізод, наприклад, з Ноевим ковчегом ставили корабельники. Усесвітній потоп демонстрували рибалки й матроси, Таємну вечерю – пекарі, Вознесіння – кравці, обмивання ніг Ісуса Христа – водовози, Поклоніння волхвів – ювеліри. Вигнання з раю показували зброярі – ангели із зброєю в руках виганяли з раю Адама та Єву. Кожен такий епізод входив у велику частину біблійного або євангельського циклу, якому була присвячена містерія.

Протягом XV і XVI століть написано величезну кількість містерій – кількість віршів, що збереглися, перевищує мільйон. Усі містерії діляться на три великі групи або основні цикли: *старозавітний*, *новозавітний* й *апостольський*. Перший цикл починався з літургійної драми «Хода пророків», другий був пов'язаний з народженням і воскресінням Христа, а третій розвивався із сюжетів, запозичених із життя святих. Найстаріша містерія – це «Містерія Вітхого Завіту». Вона складалася з 50 000 віршів, нараховувала 242 дійові особи, містила тридцять вісім окремих епізодів – від створення світу до народження Христа. Незважаючи на величезну кількість епізодів, містерія мала загальну ідею, яку можна визначити так: людина, створена Богом, здійснила тяжке гріхопадіння, накликала на себе прокляття, яке могла спокутувати лише безвинною кров'ю Сина Божого.

Побутові сцени все активніше впроваджувалися в традиційну містеріальну композицію. Виконання містерій перетворювалося на грандіозну гру, яка захоплювала й акторів, і глядачів. Містерія починалася з появи автора, який читав пролог і пояснював публіці, що вона побачить. Вистава тривала весь день. Великі містерії виконувалися протягом декількох днів. Після трьох-чотирьох годин вистави оголошувалася перерва.

Система пристрою сценічного майданчика диктувала й характер видовища. У середньовічному театрі це була

- *пересувна сцена,*
- *кільце,*
- *система альтанок.*

Система *пересувних* сценічних майданчиків була найбільш поширена в Англії, Іспанії, Фландрії. Окремі епізоди містерії показували у фургонах із високим помостом, відкритим з усіх боків. Після показу певного епізоду фургон переїжджав на сусідню площу, а на його місце під'їжджав інший фургон з акторами, що виконували наступний епізод. Це повторювалося, доки всі фургони пройдуть площею.

При *кільцевому* оформленні містерії використовувався принцип стародавнього амфітеатру. Будувався величезний поміст із відділеннями. У цих відділеннях розташовувалися: справа рай, потім місце для оркестру, далі палац імператора, дві ложі для пані, у лівому відділенні – пекло, що являло собою двоповерхову башту з входом у вигляді розкритої пащі дракона. Глядачі щільним кільцем стояли довкола помосту прямо на землі. Дія могла відбуватися відразу в декількох відділеннях.

Досконалішим типом вистави була *система альтанок*, розташованих на єдиному помості по прямій лінії, які звернені до глядачів фронтально. На єдиному майданчику, наприклад, зліва направо розташовано: залу із верхнім приміщенням для музикантів, рай на узвишші, міста Назарет і Єрусалим у вигляді воріт, храм, унизу палац із темницею, будинок для єпископів у вигляді башти, золоті ворота, чистилище у вигляді в'язниці, пекло у вигляді розкритої пащі дракона, море-басейн із корабликом. Майданчиків могло бути більше двадцяти. Підмостки, на яких встановлювалися альтанки, мали двадцять метрів у довжину і п'ять завширшки. Але інколи довжина підмостків сягала й шістдесяти метрів.

Майстерно використовувалася сценічна техніка: вознесіння Христа демонстрували за допомогою системи блоків, піднімаючи Його в рай, а трюми на помостах давали змогу акторам раптово й швидко провалюватися в пекло.

Театральне диво було важливою частиною містеріального театру. Для цього в театрі служили спеціальні люди, яких називали *керівниками секретів*.

Містерія, яка за своїм змістом була містичною, мала велику кількість натуралістичних деталей. Так, наприклад, на сцену виносили розжарені щипці й «випалювали» на тілі грішників клейма. Натуралізм і суцільна умовність у театрі містерії були її характерними рисами. Події, а не характери,

змальовувала містерія. Вона проповідувала, нагадувала, очищала душу глядачів.

Посилення в містерії реалістичних і комедійних, навіть інколи сатиричних елементів викликало невдоволення Церкви й світської влади. Власне в середині XVI ст. містерію заборонили у всіх країнах Західної Європи. Крім того, історична приреченість містерії була зумовлена внутрішньою суперечністю самого жанру. Однак саме містерія заклала основи професійного театрального мистецтва та стала перехідною формою від релігійного театру до світського.

### *3. Становлення найдавнішого драматичного театру Парижа – «Бургундський готель».*

«Бургундський готель» – найдавніший драматичний театр у Парижі, який заснований у 1548 році. Власниками театральної будівлі були члени «Братерства пристрастей Господніх», що мали з 1402 року монопольне право на покази містерій у Парижі. У «Бургундському Готелі» відбувалися покази світських містерій, фарсів, мораліте та соті. З 1578 року в ньому грали професійні французькі та італійські акторські трупи. З 1599 року в «Бургундському Готелі» почала виступати трупа Леконта. Це стало запорукою появи першого стаціонарного професійного театру в Парижі. Його репертуар складався з мораліте, трагедій, трагікомедій та пасторалей.

У п'єсах претензійного, аристократичного напрямку найбільший успіх мав актор П. Бельроз. Традиції народного фарсу розвивали актори Готьє Гаргиль, Гро-Гильом і Тюрлюпен. У 40-і роки XVII століття «Бургундський Готель» стає театром класичного напрямку. На його сцені показують трагедії П. Корнеля та Ж. Расіна. Провідним виконавцем у трагедії класицизму був Флорідор. Стиль вистав визначала умовно-декламаційна гра акторів.

У 1680 році, у результаті об'єднання трупи «Бургундського Готелю» з трупою Мольєра й трупою театру «Маре», був створений театр «Комеді Франсез». Будівля театру «Бургундського Готелю» була віддана театру «Комеді Італьєнн», який із перервою (1697–1716) грав на ній до 1783 року. Пізніше будівля «Бургундського Готелю» використовувалася як торгівельне приміщення. У 1866 році її зруйнували.

Основною ознакою мораліте на сцені «Бургундського Готелю» був алегоризм його персонажів: явища дійсності з'являлися в мораліте не у звичайному вигляді, а узагальнено-абстрагованому. Алегорії виражали в персоніфікованій формі явища дійсності (актор представляв образ війни, світу, голоду), людські чесноти й пороки (у мораліте героями були Скупість, Розбещеність, Хоробрість, Покірність), стихії природи й церковні поняття. Так, наприклад, туманну Масу Хаосу зображував актор, який закутувався в широкий сірий плащ. Актор, який змальовував Природу, щоб показати негоду, накривався чорною шаллю, а потім надівав накидку із золотими кистями. Скупість була одягнена в дрантя та притискувала до себе мішок із золотом. Себелюбство завжди тримало перед собою дзеркало й щохвилини дивилося в нього. Лестоці тримали лисячий хвіст, Насолода ходила з апельсином. Віра – з

хрестом, Надія – з якорем, Любов – із серцем. У будь-якому мораліте зображувалася боротьба добра та зла, добрих і злих сил. Боротьба різних інтересів з'являлася у вигляді дискусій про пристрасті. У мораліте діяли Бог, ангели, диявол, біси, число персонажів доходило до декількох десятків.

Зразкову схему вистави – мораліте можна описати так: йдуть по одній дорозі Розсудливий і Безрозсудний. Перший із них довіряється Розуму (його виконував актор), а другий бере собі в товариші Неслухняність. Розум веде першого до Розсудливості, потім до Віри, а далі до Розкаяння, Сповіді, Покори. Безрозсудний сходиться із Заколотом, Безумством, Розпустою, пиячить у таверні, програє всі свої гроші. Розсудливий відвідує Покаяння, воно дає йому біч для вигнання з себе гріхів. Він йде до блаженства, по дорозі зустрічається з Милостинею, Постом, Молитвою, Цнотливістю, Стриманістю, Терпінням. Безрозсудного супроводжують такі супутники, як Бідність, Відчай, Невдача. Обидва вони зустрічаються з Фортуною. Розсудливий знаходить спокійне життя, а Безрозсудний ні в чому ні кається. Поганий Кінець убиває його, і він стає здобутком бісів.

Отже, театр, заснований «Братерством пристрастей Господніх», показував глядачам, що аскетичне існування веде людину до чесноти й блаженства, мирський же спосіб життя призводить до пороку та загибелі. У виставах мораліте завжди зображувалася боротьба між добродійними й гріховними спокусами людини.

Виконавці, які зображували позитивних персонажів повинні були перебувати в стані внутрішньої рівноваженості, спокою. Активність проявляли лише актори, що грали Пороки. Розподіл мораліте на два світи підкреслювалася і в сценічній композиції: актори ділилися на два табори й виступали в порядку черговості. Симетричним також був розподіл простору сценічного майданчика.

У музеї міста Нансі зберігся килим, на якому зображуються події з вистави мораліте «Засудження бенкетів». На ньому сцена представлена як просторий майданчик із великим столом посередині й двома балконами у вигляді довгастих вікон на задньому плані. Дійові особи розташовані в строгому порядку: гості сиділи за столом, група музикантів – праворуч від столу, а група мудреців – ліворуч. Хвороби (що виникають у результаті надмірностей і розкоші бенкетів) сиділи в засідці, тобто розташовані в правому вікні, а ліве вікно було зайняте іншою групою музикантів.

У театральних літописах Парижа друга половина XVI століття наповнена історією боротьби, яку вели трупи професійних акторів із «Братерством пристрастей Господніх». Вони боролися за своє право виступати в Парижі, не дивлячись на монополію, якою Братерство володіло. Наповнення Парижа іншими трупами, у тому числі й прибуття на запрошення Катерини Медичи італійських комедіантів, а також погані збори в «Бургундському Готелі» змусило Братерство впустити у свою трупу професійних акторів. Також перед трупою «Бургундського Готелю» постало нове завдання – створення нової професійної драматургії, так як мораліте та інші жанри, що демонструвалися Братерством, сприймалися як застарілі. До «Бургундського Готелю»



запрошують уродженця Парижа Олександра Арді – найвідомішого драматурга, що написав близько 700 п'єс.

Олександра Арді співпрацював із трупною «Бургундського Готелю» майже тридцять років. Він переробляв романтичні сюжети італійського або іспанського походження, писав про життя аристократії, а також використовував античні сюжети. Але репертуар «Бургундського Готелю» був не лише серйозним, у ньому показували й фарси. Без них не обходився жоден спектакль. Фарс був головною приманкою для глядача. Фарсові вистави відрізнялися веселістю, злободенністю та деяким чином виконували функції живої газети. Герої фарсу – це закоханий старий, учитель-педант, слуга, товста дружина (зображував її актор).

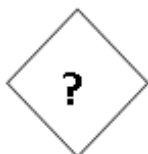
Від середньовічного театру «Бургундський Готель» успадкував дві різні постановочні системи:

- фарси ставилися на голому майданчику, що облаштувався завісками, ширмами або килимами;
- мораліте (і містерії) показували з використанням декорацій.

Пізніше, у театрі, стали використовувати принцип італійської перспективної декорації, яка перетворювала сцену на єдину картинку. У спектаклях театру, таким чином, з'єднувалися постановочні елементи різних європейських культур. Також у театрі застосовували символічні декорації: чорна завіска з намальованими на ній «сльозами», позаду якої розташована труна; спальню символізувало одне єдине ліжко, а палац – лише один трон; ґратчасте вікно означало в'язницю. Одночасно оформлялися задники, розграфлені згідно з правилами італійського театру: лінійної перспективної декорації. З одного боку, використовувалася техніка італійського театру з сценою-коробкою, з іншої – умовність й абстрактність оформлення театру мораліте та містерій.

Еклектизм театру «Бургундський готель» був здоланий уже пізніше, коли сцена підпорядковувалася строгим законам нового напрямку в мистецтві – класицизму.

Також у театрі з'явилася новина – з боків авансцени стали відводити місця для глядачів. Їх займали виключно аристократи, але поява місць на сцені зробила спектакль ще більш статичним, оскільки скоротився розмір сценічного майданчика. Спектакль мав декламаційний, розмовний характер. До того ж акторам доводилося піклуватися про те, щоб розкішний одяг глядачів, що сидять на сцені, не затемняв і не пригнічував блиском їх сценічні костюми.



### Питання для самоконтролю

1. У якому столітті виникла перша літургійна драма? Яку вона мала назву?
2. Які цикли літургійної драми ви знаєте?
3. На яких майданчиках відбувалися вистави літургійної драми?

4. Які особливості та відмінності напівлітургійної драми від літургійної?
5. Що таке театр містерій? Які його особливості?
6. Які основні групи містерій ви знаєте?
7. Які системи сценічних майданчиків існували в театрі містерій?
8. У якому році був заснований театр «Бургундський готель»?

*Основна література: 5, 8, 11, 14.*

*Додаткова література: 7, 9, 11.*

## 📖 **Тема 4.** Становлення та розвиток провідних західноєвропейських театрів на рубежі XV –XVII століття.

**Мета:** розширення знань студентів щодо історії становлення та розвитку західноєвропейських театрів: комедії дель арте, «Олімпіко», «Глобус»; визначення особливостей їх організації та діяльності.

### **План**

1. Театр комедії дель арте.
2. Італійський театр «Олімпіко».
3. Найдавніший театр Англії «Глобус».

*Ключові поняття:* епоха Відродження, маска, імпрровізація, сценарії, театр, сцена, декорації, п'єси.

#### *1. Театр комедії дель арте.*

Найвищим досягненням італійського Відродження вважають театр комедії дель арте. Згадки про комедію дель арте з'явилися ще в середині 50 х років XVI століття. В основі спектаклю цього типу театру була імпрровізація, а маски – відмінна його риса. Це означає, що тексту ніхто не писав, не вчив напам'ять, він змінювався під час спектаклю, і найнесподіваніші повороти обставин підхоплювалися акторами. У спектаклі діяли маски, які походили з традиційного народного карнавалу. На основі карнавальних масок і складалися поступово певні сценічні типи.

Отже, термін «маска» має подвійне значення в театрі імпрровізації. По-перше, це речова маска, що закриває обличчя актора. Вона виготовлялася зазвичай із картону й закривала повністю або частково обличчя актора. Маски носили здебільшого комічні персонажі. Були серед них і такі, які замість маски обсыпали обличчя мукою або розмальовували вугіллям вуса й бороду. Інколи маску міг замінити приклеєний ніс або величезні окуляри. Масок не носили закохані.

Друге значення слова «маска» полягає в позначенні певного соціального типу, наділеного раз і назавжди встановленими психологічними емоціями, незмінною подобою й відповідним діалектом. У цьому театрі були важливі не яскраві індивідуальні властивості образу, а загальні властивості характеру. Обравши маску, актор не розлучався з нею протягом усього життя. Тож *особливість комедії дель арте* – виступ актора завжди в одній і тій же масці. П'єси змінювалися щодня, але їхні персонажі залишалися незмінними. Актор не міг навіть в інших п'єсах грати різні ролі. Цей сценічний закон «однієї ролі» тримався впродовж всього існування театру масок. Завдання актора зводилося до того, щоб за допомогою імпрровізації якомога яскравіше відобразити всім відомого персонажа.

Визначають два головні «квартети» масок: північний – венеціанський та південний – неаполітанський.

Перший складала маски: Панталоне, Доктор, Брігелла й Арлекін. Другий – Ковьелло, Пульчинелла, Ськарамучча й Тарталья.

У першій та другій групах брали участь Капітан, Серветта й Закохані.

Усі герої представляли такі типи масок:

- *комедійний*, тобто маски слуг: Бригелла – зухвалий веселун, винахідливий інтриган; Арлекін – легковажний пустун, доброзичливий та незграбний; Серветта – спритна, енергійна, гостра на язик служниця;

- *сатиричний*, тобто маски буфонади. Вони слугували об'єктом постійної сатири й глузування з боку слуг. Серед них був Панталоне – недотепний і жадібний, Капітан – хвалько, Доктор – несправжній учений, тупуватий базікало;

- *ліричні* маски Закоханих.

Основою спектаклю-імпровізації був сюжет, який можна представити так: розвиток стосунків між закоханими складав сюжетну інтригу, маски Людей похилого віку перешкоджали діям молодих, а маски слуг Дзанні боролися з людьми похилого віку й вели інтригу до щасливого фіналу. Дзанні – це венеціанська вимова імені Джованні – Іван, російський еквівалент Дзанні – просто «Ванька». Дві маски Дзанні – Бригелла та Арлекін були найбільш популярними на півночі. На півдні найпопулярнішим Дзанні був Пульчинелла – він саркастичний, носить чорну напівмаску з великим гачкуватим носом і говорить гугнявим голосом. Пульчинелла вплинув на появу французького Полішинеля й англійського Панча. Жіночою паралеллю Дзанні була Серветта або Фантеска – служниця, яка мала будь-які імена: Коломбіна, Смеральдіна, Франчеськіна та інші.

Постійними жертвами витівок Дзанні і Серветти були Панталоне, Доктор і Капітан. Панталоне – венеціанський купець, багатий, пихатий, любить залицятися до молоденьких дівчат. Але він скупий невдаха. Одягнений у червону куртку, червоні вузькі панталони, в чорну шапочку та маску з сивою борідкою клином. У нього одна перевага перед іншими – товстий гаманець.

Популярною фігурою комедії дель арте був Доктор – болонський юрист, професор старого університету. Він хизувався латинськими тирадами, але вимовляв їх невірно. Його мова вибудовувалася за всіма правилами риторики, але була позбавлена сенсу. Доктор завжди ставився до себе з великою повагою. Академічна важливість цієї маски підкреслювалася строгим одягом. Чорна мантія вченого – головна приналежність його костюма. На обличчі маска закривала лише лоб і ніс. Вона теж була чорна. У його характері головним було невгамовне вихваляння, яке закінчувалося тим, що на нього сипалися паличні удари Арлекіна. Капітан жадав «світового панування», був дуже чванливим, вихваляв особисті військові достоїнства, але був насправді проїнятий почуттям страху.

Не менш ефектним був Тарталья – неаполітанська маска, що змальовує нотаріуса, суддю, поліцейського або будь-яку іншу особу, наділену владою. Він заїкався і носив величезні окуляри. Його заїкання народжувало мимовільні каламбури, за що Тарталью нагороджували паличними ударами.

Матеріальними пам'ятками театру комедії дель арте стали так звані сценарії. Вони були нарисом ряду сцен на певну тему, у них коротко вказувалася дія, тобто приблизно те, що повинен робити той або інший лицедій.

Решта – імпровізація. Сценарії виявили закони сценічності, які відіграли істотну роль у формуванні всього західноєвропейського театру.

Імпровізація як метод, звичайно, практикувалася й раніше, оскільки вона завжди була основою будь-якого театру фольклорної пори. Але ніде, окрім комедії дель арте, вона не була самою суттю, основою театральної вистави. У театрі комедії дель арте рухалися не від драматургії, а від акторського мистецтва, основою якого був метод імпровізації. Імпровізація була чудовою школою акторської майстерності, якою до сьогодні користуються в театральних навчальних закладах. Актор комедії дель арте повинен був спостерігати уважно за побутом, невинно поповнювати запас своїх літературних знань.

Завдання, які комедія дель арте висувала перед актором, були дійсно важкими. Актор повинен володіти віртуозною технікою, винахідливістю, жвавою й слухняною уявою. Саме італійський театр сформував перших видатних майстрів сценічного мистецтва, створив перші театральні трупи в Європі. Найбільш прославленими були трупи «Джелозі» (1568 р.) на чолі з Дзан Ганасса, «Конфідента» (1574 р.), пізніше очолювана Скеля Фламінію, «Феделі» (1601 р.), керована представником другого покоління акторської династії Андрєїні, – Джованні-Баттіста Андрєїні. У них були зібрані кращі італійські актори, творці популярних масок комедії дель арте.

З кінця XVI століття актори комедії дель арте постійно виступають у Франції, Іспанії, Англії. Особливо помітним є вплив їхньої творчості на драматургію Мольєра та Гольдони.

## 2. *Італійський театр «Олімпіко».*

Театральна драматургія Італії отримала у XVI столітті свій новий розвиток – сценічне виконання трагедії, комедії та пасторальної драми потребувало створення спеціального приміщення. Новий тип закритого театру був побудований в Італії на основі вивчення принципів античної театральної архітектури.

Принципи побудови театрів були запозичені в римського архітектора Вітрувія (друга половина I століття до н. е.). За його архітектурними принципами створювалися амфітеатри ще до того, як було побудовано перше спеціальне приміщення. Перший із відомих нам театрів, за планом Вітрувія був побудований у Феррарі в 1528 році, але через рік ця будівля зруйнувалась від пожежі.

Архітектор Себастьяно Серліо (1475-1552) написав книгу на італійській мові «Про архітектуру» – у ній принципи Вітрувія були осмислені й викладені відповідно до тих умов, у яких могли будуватися театральні будівлі Італії того часу. Сцена за його планом ділиться на дві частини – просценіум і задню сцену. На просценіумі грають актори. Задня ж частина сцени по суті ніяк не використовується, тому що має нерівну підлогу. По обох боках задньої сцени встановлюються перспективні декорації будинків. Декорації пишуться на

полотнах, натягуються на рами і у своїй сукупності створюють вид вулиці, яка простягнулася в глиб сцени та замикається перспективно написаним задником.

На той час були можливі три типи декорацій у театрі. Їх Серліо розділив за жанрами п'єс – для пасторальної драми, комедії і трагедії. Декорація трагедії повинна зображувати кам'яні будівлі – палаци, храми, тріумфальні арки й ворота. Декорація для комедії – міську площу з якої починалися вулиці міста. Вона оточувалася простими архітектурними спорудами – трактирами, лавками, міщанськими житловими будинками. Для пасторалі архітектор пропонував лісовий пейзаж із деревами, пагорбами, хатинами та струмками.

Глядацька зала за планом Серліо повинна мати (як і у Вітрувія) форму амфітеатру. При його будові витримували ранговий принцип. Тобто перед амфітеатром містилася орхестра, на узвишші якої розташовувалися крісла для аристократичних осіб. Шляхетні пани розташовувалися в першому ряді амфітеатру, далі були ряди для дворян другого рангу, за ними, після проходу – місця для низького рангу панів. Верхні ряди амфітеатру призначалися для простого народу.

Італійські архітектори, спираючись на принципи античного театру, представили у своєму проекті сцену й глядацьку залу як гармонійне ціле. Серліо поклав багато зусиль і роздумів на те, щоб знайти принцип художньої та архітектурної гармонії. Більш повно цю ідею єдності сцени й залу втілював найвідоміший архітектор Відродження Андреа Палладіо (1518-1580). Саме за його проектом був збудований Олімпійський театр (або театр «Олімпіко») у Вінченці, але Палладіо помер, ледве почавши будівництво. Завершена вона була його сином і учнем Вінченцо Скамоцці у 1584 році.

Глядацька зала театру «Олімпіко» мала вигляд півовального амфітеатру з тринадцятьма сходишками. Нижня сходишка була на один і три десятих метри вище рівня сцени. Нагорі амфітеатр завершувався колонадою, яка була покрита балюстрадаю, прикрашеною тридцятьма скульптурами, засновників академії Олімпійців. Просценіум від глядацького залу відділяла напівкругла орхестра. Просценіум театру «Олімпіко» був вдвічі глибше, ніж просценіум у архітектора Серліо. З обох сторін просценіума розташовані двері, з боків дверей – ніші зі статуями, а над нішами – ложі.

Просценіум був обрамлений розкішною двох'ярусною стіною з двома рядами коринфських колон, поставлених одна над одною. Між цими колонами були ніші, у яких стояли статуї античних богів і героїв. Над другим ярусом розташовувалися рельєфи, на яких зображувалися міфологічні сцени. У стіні самого просценіума було троє дверей. Середня з них, більш широка, мала назву «Царські ворота». Через ці двері відкривався вид на перспективну декорацію абстрактного «ідеального міста». Це місто складалося з трьох вулиць, що відходили від головної вулиці та двох провулків. Усі декорації-вулиці на сцені театру «Олімпіко» були побудовані за принципами, зазначеними Серліо: вони звужувалися в міру свого віддалення від глядача, і в той же час піднімалися на одну п'яту своєї глибини. Будинки в глибині сцени мали тільки один метр висоти. Актори театру «Олімпіко» не могли ходити серед декорацій

«ідеального міста», так як жива людська фігура на їхньому фоні порушувала правила перспективи та сценічну ілюзію.

Усі будівлі на вулицях «ідеального міста» споруджувалися з дерева, покритого штукатуркою. Покриття робилося для міцності. Міцність не була перешкодою, оскільки декорації в Олімпійському театрі ніколи не змінювалися, так як були призначені виключно для постановки трагедій.

Перша італійська трагедія «Софонісба» була написана у 1515 році. Її автор – аристократ Джан-Джорджі Триссина (1478-1550). Великий любитель мистецтва, епічний поет, теоретик поезії й людина освічена, він написав свою трагедію нерифмованим віршем, уперше застосувавши в Європі нерифмований вірш у драмі. Уподальшому Марло, Шекспір, Шиллер розвинули цю традицію.

У трагедії Триссина наслідував грецьку драматургію: у ній немає поділу на акти, усі основні вирішальні (і часто криваві події) відбуваються не на сцені, а за лаштунками. На сцені діяли три актори-героя, вісники, наперсники та хор. У «Софонісбе» були дотримані аристотелевські правила трьох єдностей: часу, місця, дії. Головна героїня трагедії Софонісба – це царівна Карфагена, кохана нумідійського царя Массинісса, насильно видана заміж за його брата, африканського царя Сифаксу. Під час війни між Римом і Карфагеном Массинісса, палаючи жаданням помсти, переходить на сторону Риму і після взяття Карфагена заволодіває Софонісбой. Але римський полководець Сципіон наказує йому віддати улюблену жінку Риму, оскільки вона повинна прикрасити собою тріумфальну колісницю полководця, що подолав Рим. Массинісса повинен підкорятися, але задля того щоб позбавити кохану приниження він посилає їй кубок з отрутою. Софонісба, проголосивши промову, звернену до повіреного, випиває отруту, щоб не бути рабинею й не «збездістити нашу кров ганьбою».

У цій трагедії відобразилися всі типові принципи – героїчний сюжет із далекої історії, наслідування античності як зразку, патріотизм, нерозв'язаність конфлікту між пристрастю-любов'ю та боргом героїв по відношенню до завойовників. У подальшому вже інші італійські драматурги пишуть трагедії, використовуючи мотиви «Антигони» Софокла або безпосередньо античні сюжети, як, наприклад, трагедія «Орест» Ручеллаї. Одночасно з суворою трагедією італійська сцена того часу наповнюється й «трагедією жахів»: її коріння вбачають у драматургії Сенеки. Війни, вимушені шлюби, убивство героїнею своїх дітей і чоловіка, голови яких будуть піднесені на блюді під час бенкету, самогубства, любов, убивство суперників – таких сюжетних шаблонів було багато в «трагедії жахів». У ній головними були криваві сцени, але зовсім не трагічна доля античного героя.

Відомим драматургом того часу був Торквато Тассо (1544-1595). Його «Звільнений Єрусалим» завоював величезну популярність в Італії, його «Король Торісмунд» за своїми поетичними зразками стояв набагато вище звичайного рівня трагедійної драматургії. Проте й ця трагедія за своїм сюжетом (любов брата та сестри, що завершується самогубством), а також за загальним похмурим колоритом була близька популярному жанру «трагедії жахів».

Театр «Олімпіко» відкрився під час карнавалу 1585 р. постановкою Софокла «Цар Едіп». Це було справжнє свято – усе дихало урочистістю в цьому чудовому театрі. Відома академія Олімпійців створювала цей театр заради відродження античного мистецтва. Однак світ театру розвивався, як розвивалось суспільство, ідея відновлення найдавнішого театру не могла не бути утопічною. Чудовий будинок театру Палладіо використовувався в наступні століття дуже мало – головним чином для парадних спектаклів. Театр зберігся донині та є рідкісним пам'ятником новоевропейського театрального зодчества.

### 3. *Найдавніший театр Англії «Глобус».*

Театр англійського Відродження народився й розвивався з майданчиків, з народної сцени-площі. Один із найдавніших театрів Англії «Глобус» – публічний театр Лондона. Він діяв із 1599 по 1644 р. У «Глобусі» до 1642 року виступала трупа «Слуги лорда Камергера», яку очолював головний актор цього театру трагик Річард Бербедж. З назвою цієї трупи пов'язана творчість Шекспіра – його драматична й акторська діяльність. Саме постановки творів Шекспіра та інших драматургів епохи Відродження зробили цей театр одним із найважливіших центрів культурного життя країни.

З XVI століття сценічне мистецтво Англії з аматорського перетворюється на професійне. У той же час почало розвиватися меценатство. Представники аристократичних сімей приймали акторів до складу своєї челяді. Це надавало їм офіційний суспільний стан, хоча й надзвичайно низький. Актори вважалися слугами будь-якого вельможі. Цей стан акторів зафіксований у назві труп – «Слуги лорда Камергера», «Слуги лорда Адмірала», «Слуги лорда Хендсона». Театр в Англії формувався як приватне підприємство – ним займалися підприємці. Вони будували театральні приміщення, які здавали в оренду акторським трупам. Власник театральної споруди отримував значну долю зборів за спектаклі, але існували й акторські товариства на паях. Саме трупа слуг лорда Камергера була товариством на паях, основна частка яких належала братам Бербеджам – Річардові та Катбертові, а один з решти восьми паїв належав Шекспіру. Не всі актори трупи були пайщиками – актори другорядних ролей і підлітки, які грали жіночі ролі, отримували фіксовану платню й в розподілі доходів участі не брали.

Кожна трупа мала своїх драматургів, що писали для неї п'єси. Зв'язок авторів із театром був тісним. Саме автор роз'яснював акторам, як слід ставити п'єсу. Матеріальний стан драматургів, що працювали на підприємців і жили лише на літературний заробіток, був досить важким. Актор-пайщик і драматург Шекспір зміг створити найсприятливіші умови для своєї творчості. Крім того, він мав заступників: значні суми він отримував від графа Саутгемптона.

Спеціальні театральні приміщення з'явилися в Англії наприкінці XVI століття. Будівництво постійних театрів започаткував Джеймс Бербедж, спорудивши в 1576 році приміщення для театральних вистав, яке й назвав «Театр».



У Лондоні з кінця XVI століття існували три види театрів – *придворний*, *приватний* і *публічний*, які розрізнялися за складом глядачів, устроєм, репертуаром і стилем гри.

Міські театри Англії були двох типів. Це театри круглої форми без даху. Театр «Глобус» мав форму восьмигранника. Його зала для глядачів була овальною, обнесеною високою стіною, на внутрішній стороні якої облаштовувалися ложі для аристократії. Над ними розміщувалася галерея для заможних громадян. Глядачі стояли довкола трьох сторін майданчика. Деякі привілейовані глядачі сиділи на самій сцені. Театр вмщав близько 2000 осіб. Плата з кожного стягувалася при вході. Глядачі, які бажали зайняти місця на галереї, платили за це додатково так само, як і глядачі, що сиділи на сцені. Останні повинні були платити більше, ніж інші. Спектаклі відбувалися при денному світлі, без антрактів і майже без декорацій.

Сцена не мала завіси. Її *відмінною особливістю* був значно виступаючий уперед просценіум та балкон у глибині – так звана верхня сцена, де також розігралося дійство спектаклю. Тобто сценічний майданчик ніби входив у глядацьку залу. Позаду сцени розташовані артистичні вбиральні, склади реквізиту та костюмів. Сцена була помостом заввишки близько одного метра над підлогою. З артистичного приміщення був прохід під сцену та люк, через який з'являлися «привиди» (наприклад, тінь батька Гамлета) і куди провалювалися грішники, що призначалися для пекла (як Фауст у трагедії Марло). Просценіум був порожнім, за необхідністю туди виносили столи, стільці та інше, але здебільшого сцена англійського театру була вільною від реквізиту.

Сцена поділялася на три частини: передню, задню, верхню. На задній було троє дверей, через які входили й виходили актори. Над задньою сценою розташований балкон – у хроніках Шекспіра на балконі з'являлися персонажі. Верхня ж сцена слугувала трибуною або спальнею Джульєтти. Вище за верхню сцену розміщувалась будова, що звалася «хатиною», яка формою нагадувала хатинку. У ній було одне або два вікна, які слугували для сцен, де персонажі розмовляли з вікна. Коли в театрі починалася вистава, на даху хатини вивішувався прапор – він був пізнавальним знаком і позначав, що в театрі показують спектакль.

Намальованих декорацій у театрі «Глобус» було дуже мало. Таблички з такими написами, як назва п'єси, позначення місця дії, давали змогу глядачеві розуміти, що відбувається на сцені. Багато що в цьому театрі було умовним – те ж саме місце змальовувало спочатку частину поля, потім площу перед будівлею, далі приміщення всередині нього. З діалогів героїв глядачі дізнавалися про зміну місця дії. Зовнішня бідність театру вимагала від публіки активного сприйняття спектаклю – драматурги, у тому числі й Шекспір, розраховували на уяву глядачів.

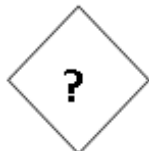
Можна стверджувати, що акторське мистецтво епохи досягло значного рівня. Уся блискуча драматургія Шекспіра залишилася б неоціненою, якби актори не зуміли донести її до глядачів. Шекспірівські п'єси вимагали від

актора природності, пристрась повинна знати міру та узгоджувати дію з мовою.

У 1613 році дерев'яна будівля згоріла, театр «Глобус» знову був відбудований із каменя. У 1644 році «Глобус» знесли за наказом пуританського парламенту.

Театр «Глобус» посідає почесне місце в історії світового театру, тому що в ньому працював Вільям Шекспір (1564–1616), який народився в Стратфорді-на-Евоні в родині заможного городянина. У місцевій граматичній школі він навчився читати й писати. Шекспір не здобув університетської освіти, але поповнював свої знання постійним читанням. Про драматурга нам відомо небагато: деякий час він був помічником учителя. У 18 років одружився й мав трьох дітей. Близько 1585 року він поїхав до Лондона. З 1590 року працював у театрі: спочатку в трупі лорда Адмірала, яку залишив; з 1594 по 1613 рік був постійним членом трупи «Слуги лорда Камергера». Спочатку Шекспір був найманим актором, потім став пайщиком та співвласником театру. Саме кошти від зборів театру були все життя головним джерелом його доходів. Ці доходи були немалі. Він придбав два будинки в Стратфорді та декілька земельних ділянок. Досягнувши матеріальної забезпеченості, Шекспір почав піклуватися й про своє вище офіційне суспільне положення, бо актори в той час прирівнювалися в статусі до слуг. Протягом декількох років він клопотав про присвоєння йому нижчого дворянського звання, яке отримав у 1599 році за сприяння знатного заступника лорда Саутгемптона. Він став «джентльменом» із власним гербом.

П'єси Шекспіра були прийняті публікою («Приборкання норвливої», «Генріх IV», «Гамлет», «Король Лір» та ін. Про популярність «Ромео і Джульєтти» можна судити за тим, що до нас дійшли чотири її видання, надруковані за життя Шекспіра. Близько чверті століття тривала робота Шекспіра в театрі. У 1612–1613 роках він залишив Лондон та повернувся до Стратфорда, де провів останні роки життя. Він помер 23 квітня 1616 року у віці п'ятдесяти двох років. У 1623 році друзі Шекспіра, актори його трупи, за участю драматурга Бена Джонсона випустили збірки п'єс Шекспіра. Твори Шекспіра ніколи не сходили зі сцени – відомі сотні інтерпретацій його творів, велика кількість наслідувачів. Творчість Шекспіра відкрила перспективи для подальшого розвитку театру й драматургії через соціально-філософське осмислення життя, глибоке розкриття внутрішнього світу людини.



### Питання для самоконтролю

1. Що було основою театру дель арте та яка його відмінна риса?
2. Назвіть основні квартети масок театру дель арте. Охарактеризуйте їх.
3. Які типи масок існували в театрі дель арте?
4. Яка трупа виступала в театрі «Глобус» у 1599 – 1642 роках?
5. Які види театрів існували в Лондоні наприкінці XVI століття?

6. Назвіть відомих драматургів, що працювали в театрі «Глобус» наприкінці XVI початку XVII століття.

7. Охарактеризуйте особливості сценічного простору театру «Глобус».

*Основна література: 4, 5, 8, 11, 14.*

*Додаткова література: 2, 3, 11.*

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ  
ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 1  
СУТНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО  
ЗНАЧЕННЯ В СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ**

1. Основою театральної вистави є:
  - а) актор;*
  - б) драма;*
  - в) зміст;*
  - г) мова.*
  
2. Найголовнішим художнім засобом театральної вистави є:
  - а) майстерність актора;*
  - г) емоційність актора;*
  - в) мова;*
  - г) образність.*
  
3. Головним носієм театральної дії є:
  - а) режисер;*
  - б) чоловік;*
  - в) жінка;*
  - г) актор.*
  
4. Стил ь театрального мистецтва з антиреалістичними проявами, що тримається на спотворенні істинних людських якостей, називають:
  - а) експресіонізмом;*
  - б) імпресіонізмом;*
  - в) модернізмом;*
  - г) реалізмом.*
  
5. Рівень практичного досягнення інформаційної взаємодії та всіх інформаційних відносин у суспільстві, міра досконалості в оперуванні будь-якою необхідною інформацією – це:
  - а) творча культура;*
  - б) акторська культура;*
  - в) інформаційна культура;*
  - г) театральна культура.*
  
6. Головна роль у розвитку театрального мистецтва та європейської культурної традиції взагалі належить:
  - а) Античному театру;*
  - б) Середньовічному театру;*
  - в) театру Відродження;*
  - г) Класицистичному театру.*

7. Епоху, коли виник театр називають:

- а) зразковою;*
- б) елліністичною;*
- в) класичною;*
- г) архаїчною.*

8. Давньогрецький театр зародився зі свят на честь бога:

- а) Зевса;*
- б) Адоніса;*
- в) Гефеста;*
- г) Діоніса.*

8. Найдавнішим театром Афін вважається:

- а) театр Артеміді;*
- б) театр Аполлона;*
- в) театр Діоніса;*
- г) театр Гермеса.*

9. Обов'язковою частиною державних урочистостей античної Греції, що відбувалися впродовж чотирьох днів були:

- а) п'ять комедій та три тетралогії;*
- б) три трагедії й одна комедія;*
- в) дві сатирівські драми й чотири комедії;*
- г) п'ять трагедій та три тетралогії.*

10. Театр Діоніса складався з таких головних частин:

- а) завіса, місія для глядачів, сцена;*
- б) орхестра, завіса, жертівник Діоніса;*
- в) завіса, місія для глядачів, жертівник Діоніса;*
- г) орхестра, сцена, місія для глядачів.*

11. Актори Давньогрецького театру виступали на майданчику, що мав назву:

- а) орхестра;*
- б) сцена;*
- в) проскеній;*
- г) сцена.*

12. Актори Давньогрецького театру збільшували свій зріст взуваючи:

- а) чоботи;*
- б) котурни;*
- в) підбори;*
- г) сандалі.*

13. Укажіть, хто з драматургів Давньогрецького театру ввів у театральну виставу другого актора:

- a) *Есхіл;*
- б) *Евріпід;*
- в) *Софокл;*
- г) *Аристофан.*

14. Показ «нової комедії» в театрі еллінізму було здійснено на плоскому майданчику, який мав назву:

- a) *проскеній;*
- б) *скена;*
- в) *логейон;*
- г) *орхестра.*

15. Найвідомішим театром Греції доби еллінізму був:

- a) *театр в Епідаврї;*
- б) *театр в Мегалополї;*
- в) *театр в Сегестї;*
- г) *театр в Ефесї.*

16. Найвідомішими акторами театру Стародавнього Риму були:

- a) *Есхіл та Гней Невій;*
- б) *Гней Невій та Лівій Андронік;*
- в) *Плавт та Квінт Росцій;*
- г) *Клодій Езон та Квінт Росцій.*

17. Укажіть, на які два самостійні цикли поділялась літургійна драма:

- a) *біблейський й новозавітний;*
- б) *різдвяний і пасхальний;*
- в) *різдвяний і біблейський;*
- г) *новозавітний і пасхальний.*

18. Укажіть, у якому столітті виникла літургійна драма:

- a) *XII ст.;*
- б) *X ст.;*
- в) *IX ст.;*
- г) *VIII ст.*

19. Укажіть, на які цикли поділяються містерії:

- a) *євангельські, різдвяні, пасхальні;*
- б) *апостольські, пасхальні, новозавітні;*
- в) *старозавітні, новозавітні, апостольські;*
- г) *апостольські, старозавітні, пасхальні.*

20. Відмінною рисою театру комедії дель арте є:

- a) *декорація;*
- б) *маски;*
- в) *імпровізація;*

г) персонажі.

21. Основою театральної вистави театру комедії дель арте є:

- а) імпровізація;
- б) маски;
- в) персонажі;
- г) сюжет.

22. До венеціанської групи масок театру комедії дель арте належали:

- а) Ков'єлло, Пульчинела, Ськарамучча, Тарталья;
- б) Капітан, Сервета, Закохані, Арлекін;
- в) Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекін;
- г) Арлекін, Пульчинела, Капітан, Закохані.

23. Визначте дві головні квартету масок театру комедії дель арте:

- а) неаполітанський (південний) та тосканський (центральний);
- б) венеціанський (північний) та сицилійський (острівний);
- в) венеціанський (північний) та неаполітанський (південний);
- г) міланський (північний) та неаполітанський (південний).

24. Укажіть, у якій акторській трупі здійснював діяльність В. Шекспір:

- а) «Слуги лорда Адмірала»;
- б) «Слуги лорда Хендсона»;
- в) «Слуги лорда Камергера»;
- г) «Слуги лорда Саутгемптона».

25. Укажіть, у які роки В. Шекспір працював у театрі «Глобус»:

- а) 1590 – 1613 рр.;
- б) 1595 – 1610 рр.;
- в) 1593 – 1612 рр.;
- г) 1594 – 1613 рр.

26. Назвіть, які системи сценічних майданчиків існували в середньовічному театрі містерій:

- а) обертальна, абочна, пересувна;
- б) пересувна, кільцева, система альтанок;
- в) абочна, система альтанок, кільцева;
- г) пересувна, обертальна, абочна.

27. У театрі «Бургундський готель» перевагу надавали такому жанру, як:

- а) мораліте;
- б) пасторалі;
- в) містерії;
- г) трагікомедії.

28. Виберіть три типи декорацій, що застосовувалися в театрі «Олімпіко»:

- а) пасторальної драми, мораліте, комедії;

- б) комедії, трагедії, містерії;*
- в) пасторальної драми, комедії, трагедії;*
- г) трагікомедії, мораліте, комедії.*

29. Укажіть, з яких основних частин складався театр «Олімпіко»:

- а) зала для глядачів, просценіум, орхестра, задня сцена;*
- б) зала для глядачів, сцена, орхестра;*
- в) сцена, просценіум, орхестра;*
- г) орхестра, задня сцена, зала для глядачів.*


30. Виберіть типи масок, які представляли герої комедії дель арте:

- а) трагедійні, трагекомедійні, ліричні;*
- б) комедійні, трагедійні, сатиричні;*
- в) комедійні, сатиричні, ліричні;*
- г) сатиричні, трагедійні, фарсові.*



## ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2

### ГЕНЕЗА КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ НАЙВІДОМІШИХ ТЕАТРІВ СВІТУ НА ОСОБИСТІСТЬ ЛЮДИНИ

 **Тема 5.** Становлення та розвиток провідних західноєвропейських театрів на рубежі XVII–XX століття.

**Мета:** опанування знаннями щодо становлення та розвитку видатних театрів західної Європи: «Блискучий театр», «Комеді Франсез», «Ательє», «Олд Вік», «Меморіальний театр». Ознайомлення зі специфікою та особливостями французького та англійського театрального мистецтва.

#### План

1. Відомі французькі театри: «Блискучий театр» Жана Батиста Мольєра, театр «Комеді Франсез» та «Ательє».
2. Англійські театри «Олд Вік» та «Меморіальний театр».

*Ключові поняття:* «Блискучий театр», «Комеді Франсез», «Ательє», «Олд Вік», «Меморіальний театр», фарс, комедія, трупа, режисер, акторська школа, драматург.

*1. Відомі французькі театри: «Блискучий театр» Мольєра, театр «Комеді Франсез» та «Ательє».*

*«Блискучий театр» Мольєра.* У XVII ст. Франція перетворюється на сильну державу з певним культурним центром. Драматургія у французькій культурі стає домінантою, через яку театр утвердився як повноцінна складова серед інших видів мистецтв. Французький класицизм відкрив нові можливості театру для розвитку інтелектуального та одухотвореного мистецтва. Саме класицизм встановив взаємозв'язки між словом, жестом, літературою й сценою.

«Блискучий театр» був заснований Мольєром і М. Бежаром у 1643 році, у Парижі. Театр проіснував близько двох років, однак увійшов до історії тому, що в ньому розпочав свою театральну діяльність Мольєр (Molière, псевдонім Жана Батиста Поклена), (1622–1673) – відомий французький комедіограф, режисер, актор, театральний діяч, реформатор сценічного мистецтва. У цьому театрі народилася знаменита трупа Мольєра, що виступала на французькій сцені до його смерті.

Мольєр здобув освіту в Клермонській колегії, де вивчав латинь та вільно читав Плавта й Теренція. Після закінчення колегії Мольєр вступив до Орлеанського університету, який відкривав перед ним кар'єру адвоката, але він став актором. Разом із друзями він створив «Блискучий театр» у Парижі, де 1 січня 1644 року відбулася прем'єра. У репертуарі театру були драматичні п'єси Н. Дефонтена, Т. Ерміта, П. Дюрійє. Однак «Блискучий театр» не витримав конкуренції з такими привілейованими театрами, як «Бургундський готель» і «Маре», та припинив своє існування через матеріальні труднощі. Мольєр

відповідав за матеріальний стан театру й на вимогу кредиторів навіть деякий час сидів у борговій в'язниці. Потім трупа Мольєра почала виступати в провінції, де й здобула широку популярність. Тринадцять років Мольєр пропрацював у провінції, де й став драматургом, де й сформувався його акторський талант коміка. Мольєр поставив перед собою завдання формування такого репертуару, який би виділяв його трупу серед інших провінційних театрів. Він почав вигадувати легкі фарсові сцени, спираючись на традиції французького фарсу й італійської комедії масок.

Перші літературні комедії Мольєра – «Навіжений» і «Любовна сварка» були написані в провінції. Успіх комедій поставив трупу Мольєра на перше місце в провінції, це привернуло до неї увагу двору. На той час у Парижі не було театру, який би показував лише комедії. Тому восени 1658 року трупа Мольєра отримала запрошення виступати при дворі. Для дебютного виступу було взято трагедію Корнеля «Нікомед» і одноактний мольєрівський фарс «Закоханий доктор». Трагедія успіху не мала, але фарс розсмішив короля й придворних – Мольєру запропонували залишитися в Парижі. Йому було надано приміщення придворного театру Пті-бурбон.

Однак восени 1660 року було зроблено спробу позбавити Мольєра театального приміщення. Будівлю театру Пті-бурбон почали ламати під приводом перебудови палацу. У розпал сезону мольєрівська трупа опинилася на вулиці. Мольєр звертається із скаргою до короля, який наказує надати йому приміщення театру Пале-рояль. Цей театр був заснований у 1641 році кардиналом Рішельє, який заповів його королю Людовикові XIII. Спочатку театр мав назву «Палекардиналь». Будівля театру споруджувалася за планом архітектора Мерсьє під впливом архітектури театру «Олімпіко». Глядацька зала цього театру складалася з кам'яного амфітеатру, що замикався портиком, від якого тягнулися два позолочені балкони. Сцена була обрамована архітектурним порталом із двома нішами, яка з'єднувалася шістьма сходами з глядацькою залою, що спускались до неї. Сцена театру була обладнана за всіма правилами італійської техніки. Мольєр перебудував цю споруду: зняв величезний амфітеатр, спорудив три яруси лож та партер для тих, хто стояв – так було прийнято в інших театрах. Мольєр організував новий тип трупи – товариство однодумців, які й стверджували принципи реалістичного тлумачення ролі. Трупа Мольєра складалася із 12 осіб. Серед них – родина Бежар, Тереза Дюпарк, Лагранж, Дюкруазі – ті актори, разом із якими Мольєр розробляв нові принципи комедійної майстерності.

Мольєр пише й ставить на сцені цього театру «Школу чоловіків» – відому комедію, що ознаменувала поворот до побутового жанру, а також «Школу дружин», що мала сценічний успіх та викликала бурхливу полеміку. Ця полеміка торкалася істотних принцип тогочасного театру, тобто йшла суперечка про «правила», за якими трагедія посідала «високе» місце, а комедія – «низьке».

З 1664 року Мольєр, одночасно зі своєю основною роботою в театрі Пале-рояль, виступає при дворі Людовика XIV. Для цих виступів він пише нові п'єси. Ці п'єси відносилися до нового жанру – комедій-балетів. У цих

спектаклях комедійні сцени виконувалися акторами його трупи, а балетні – придворними аматорами, разом із якими виступали принци й сам король.

Мольєр уважно вивчав натуру, особливості характеру своїх акторів. Створюючи п'єси, він прагнув використовувати особисті якості й навіть недоліки виконавців.

У п'єсах Мольєра з'являються персонажі – представники багатьох соціальних прошарків, їхні взаємовідносини стають основою мольєрівського комізму. Але найхарактернішим для драматурга є гостре зображення людських вад: лицемірства, скнарості, марнославства, розбещеності, заздрості й неуцтва.

За структурою, характером комізму, інтригою й змістом комедії Мольєра поділяють на два типи:

- комедія побутова;
- комедія висока.

Побутова комедія Мольєра має фарсовий сюжет, вона одноактна або триактна – «Смішні манірниці», «Сганарель, або удаваний роконосець», «Витівки Скапена» .

Висока комедія Мольєра поєднала традиції народного фарсу з лінією гуманістичної драматургії. Високі комедії Мольєра переважно віршовані, складаються з п'яти актів. Їхній комізм – це комізм характерів, комізм інтелектуальний. Найкращі з них – «Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Учені жінки» та ін.

Театр Мольєра – явище унікальне. Жан Батист Мольєр був видатним театральним організатором, драматургом, режисером та актором.

У створеному після смерті Мольєра паризькому театрі *Комеді Франсез* (1680) розгорнулася боротьба за принципи, висунуті Мольєром, де особливе значення мала новаторська творчість учня Мольєра Мішеля Барона та інших його послідовників.

«*Комеді Франсез*» або «*Театр Франсе*» – театр французької комедії. У зв'язку з тим, що сам король опікувався долею цього театру, він отримав певні привілеї: мав монополієне право на виконання серйозної (літературної) драми. Театр працював на дотації королівського двору, основне управління організацією театральної справи також залишалось за ним. Монополія *Комеді Франсез* зберігалася аж до 1864 року. До трупи театру входило 27 акторів, у тому числі М. Шанмеле, М. Барон, П. Пуассон, Ш. Лагранж, А. Бежар та інші. Доходи ділилися на 24 паї, основні учасники товариства – «сосьєтери». Вони мали право на цілий пай або його частину. У трупу театру також входили «пенсіонери» – актори, що отримували платню. Їх набирали з провінційних або приватних театрів Парижа. Стійке матеріальне становище «королівського театру» дало змогу запрошувати в групу театру найбільш талановитих акторів. Театр володів монополією щодо виконання кращих національних драматичних творів.

У театрі були представлені дві акторські школи, які отримали назви «расинівської» та «мольєрівської». Першу представляли актори трагедійного класицистичного репертуару. Найвідоміша представниця расинівської школи –

це улюблена учениця Расіна й кращий виконавець його трагедій, «солодкозвучна» Марі Шанмеле, що пропрацювала в театрі до 1697 року. Саме під керівництвом Расіна вона зберігала у своєму виконанні високу культуру поетичної мови, величну шляхетність та витонченість. Після уходу Расіна з театру, Шанмеле, позбавлена надійного керівництва, часто поверталася до тієї грубуватої театральної декламації, з якою боровся й сам Расін. Шанмеле була головним противником Барона, найбільш талановитого актора мольєрівської школи. Барон єдиний з учнів Мольєра, що присвятив себе головним чином трагедії. Проте він інакше розумів своє призначення, особливо в галузі театральної декламації. На перше місце в читанні віршів він висував не мелодійну сторону вірша, а висловлену в ньому думку. Заради природної гри він затушовував риму, ламав ритм олександрійського вірша, яким було написано трагедії, наближав його до прози, витримував в середині тиради великі паузи й удавався до таких неприпустимих із точки зору класицистичної декламації прийомів, як шепіт, ридання, схлипування та інше. Він порушував чинність і церемонність поведінки трагічного героя, першим запровадив, небачений у французькому театрі принцип спілкування з партнером. Між Шанмеле й Бароном одинадцять років тривала боротьба, доки Барон не залишив несподівано сцену.

У 1718–1778 роках основу трагедійного репертуару складали драматичні твори Вольтера, п'єси Дідро, П. Бомарше. У 1717 році в трупі театру з'явилася нова актриса, що створила собі міцну репутацію в провінції – Андрієнна Лекуврер. Вона грала просто, щиро, правдиво та була, за словами Вольтера, «така зворушлива, що змушувала проливати сльози». З ім'ям цієї актриси пов'язана ще одна спроба зміни образу трагічної героїні – в одній із трагедій Корнеля вона виходила на сцену в чорній сукні, без модних вишивок і оздоблення (як це було прийнято), без перуки, з розпущеним волоссям. Трагічні актриси на той час завжди виступали в пишних придворних сукнях.

У роки французької революції (1789 – 1794) театр «Комеді Франсез» був перейменований у «Театр Нації». Політична боротьба під час революції призвела до розколу трупи (1792 р.). Уже до кінця 1789 року в театрі намітилися два протилежні політичні угруповання. Прибічники революції й патріотичного репертуару згруппувалися довкола молодого актора Тальма. До групи «чорних», тобто акторів-роялістів, які не зносили того, що партер їхнього театру заповнюється черню, входила більшість провідних акторів театру.

Видатний французький актор Ф.Ж. Тальма (1763–1826), який захоплювався громадянськими тенденціями в мистецтві, утілював героїко-революційну спрямованість у своїй творчості, разом з Ф. Вестріс залишив «Комеді Франсез» та організував «Театр Республіки». У цьому театрі йшов «якобінський репертуар». Тальма виконував роль тирана Генріха VIII в п'єсі Шеньє, а також ролі справедливого судді, борця проти аристократії, народного героя, патріота. У 1799 році обидві частини трупи знов об'єдналися, і театр отримав свою колишню історичну назву. «Московський декрет» Наполеона 1812 року ще раз затвердив внутрішню структуру театру «Комеді Франсез», а

також укріпив статус театру як привілейованого й підпорядкованого органам державної влади.

Французький театр цієї доби виробив чіткі амплуа та надав можливість акторам удосконалювати своє мистецтво. Установивши численні канони для сценічних почуттів і характерів, нормативна естетика вперше зафіксувала чітку форму зовнішніх засобів виразності для передачі внутрішніх переживань героїв. У цей період правила класицистичного виконання ролі об'єдналися в систему – це була перша сценічна школа драматичної гри. Проте ці ж правила й гальмували подальший розвиток сценічного мистецтва; суворість принципів породжувала численні штампи, подолати які могли тільки талановиті актори.

### *Театр Ательє.*

«Ательє» (у буквальному сенсі – майстерня). Це паризький театр, що відкрився 23 листопада 1822 року під назвою «Театр Монмартра», оскільки знаходився на Монмартрі. У цьому театрі починали свою артистичну кар'єру багато молодих акторів. До 1849 року театром керували представники сім'ї Севест. Надалі на сцені театру «Ательє» виступали різні трупи. У репертуарі театру були представлені драма, мелодрама, водевіль, комедія, оперета. З 1914 року будівля використовувалась як кінотеатр.

Театр у 1922 році, із приходом до нього трупи Шарля Дюллена, отримав назву «Ательє». Шарль Дюллен (1885–1946) – французький режисер, актор та педагог. Народився в бідній багатодітній сім'ї. Виступав з віршами в артистичних шиночках, грав у провінційних театрах.

У 1921 році Дюллен набрав трупу й почав їздити по ярмарках, селах, обираючи на місці й сцену, і декорації для спектаклів. У 1922 році він викупив приміщення для театру на площі Данкур і назвав його «Ательє». Цьому театру Дюллен віддав 18 років невтомної, бурхливої діяльності. На підмостках «Ательє» Дюллен поставив близько 70 спектаклів, зіграв понад 30 ролей, відкрив імена нових авторів. Тут, у цій «майстерні», він створює чудову драматичну школу. Театр «Ательє» називають «чарівним» – він розташований біля підніжжя Монмартри в Парижі. У цій будівлі заїжджі актори показували публіці мелодрами, а у дворі і поза театром відчувався запах цирку та сіна. Але за часів Шарля Дюллена в цей театр з'їжджався весь Париж. Театр «Ательє» теж немов зберігав цей аромат минулого: широке подвір'я, через яке проходили за куліси, нагадувало швидше подвір'я ферми. Тут валялися сіно й солома – Шарль Дюллен тримав своїх коней та ослицю, яку просто обожнював.

На сцені «Ательє» йшли п'єси Мольєра, Кальдерона, Шекспіра, Бальзака та ін. У 1940 році Дюллен передає театр Андре Барсаку, який почав свою діяльність у Дюллена як директор. Дюллен переходить у «Театр де Парі», потім у «Театр Сари Бернар». Його остання постановка – «Мачуха» Бальзака була здійснена в Ліоні. У своїх постановках він добивався ясності та простоти сценічної поведінки акторів. Серед його учнів багато тих, хто прославив французьку сцену: Ж. Л. Барро, Же. Вілар, М. Марсо та ін. Дюллєну був близький творчий метод К. Станіславського.

Отже, з 1940 року театр «Ательє» очолював А. Барсак – режисер і театральний художник. У 1924 – 1926 роках він навчався в паризькій Школі декораційних мистецтв. З 1928 року служив у театрі «Ательє» художником. Найбільш крупною роботою художника в цьому театрі вважаються ескізи декорацій і костюмів до спектаклю «Лікарка своєї частини» Кальдерона (1935). У 1937 році Андре Барсак уперше виступив як режисер. У театрі «Ательє» він поставив як режисер і художник низку спектаклів: «Витівки Ськапена» Мольєра, «Євридіку» Ануїя, «Чайку» Чехова. Тут йшов «Ревізор», інсценувалися «Брати Карамазови», «Клоп» Маяковського.

## 2. Англійські театри «Олд Вік» та «Меморіальний театр».

«Олд Вік» – найбільший англійський театр. Він заснований у Лондоні 11 травня 1818 року. Історію театру «Олд Вік» прийнято поділяти на два періоди: перший – від відкриття театру по 1898 рік і другий – від 1898 року. Спочатку він називався «Кобург театр». Репертуар його складався з модних, навіть сенсаційних мелодрам, а також арлекінад. У 1833 році театру надали ім'я **принцеси Вікторії, тож незабаром театр отримав статус королівського.**

Іноколи театр жартома називали «Старенька Вікторія» — «Old Victoria», ця назва й закріпилася за ним. У 1871 році театр перетворився на другосортний мюзик-хол. У 1880 році керівництво театром прийняла Е. Конне, перша жінка член Ради Лондонського графства. Залишаючись за жанром мюзик-холлом, театр під її керівництвом почав здійснювати просвітницькі програми: Конне влаштувала лекції, запрошувала хороші оркестри. У 1898 – 1937 роках театр очолювала племінниця Конне – Л. Бейліс.

Ліліан Мері Бейліс (1874–1937) – театральний діяч і антрепренер. Вона отримала звання магістра мистецтв Оксфордського університету за пропаганду драматургії Шекспіра. З 1898 року «Олд Вік» належав їй. На той час почали ставити п'єси Шекспіра й оперні спектаклі. Ціни на квитки були встановлені низькі, що залучало на вистави різні верстви населення. У 30-ті роки за сприяння Бейліс у репертуарі «Олд Вік» з'явилися спектаклі з хореографічними номерами (балетні інтермедії). У 1931 році на сцені театру відбувся перший самостійний вечір балету. Бейліс створила балетну трупу, яка пізніше відокремилася від керованого нею театру і почала виступати в театрі «Седлерс-Уеллс». Під керівництвом Бейліс театр «Олд Вік» перетворився на провідний театр країни. У 1914 році «Олд Вік» відкрив свій перший шекспірівський сезон, а до 1923 року були поставлені всі п'єси Шекспіра. «Олд Вік» часто називають «Будинок Шекспіра». До кінця XIX – початку XX століття провідною фігурою в театрі стає режисер. Саме його поглядом на театр, акторське мистецтво визначається стиль спектаклю.

У 1929 році театр очолив **Хогорт Уільямс**. Відтоді почалася краща пора історії «Олд Вік», коли він, по суті, виконував функцію відсутнього Національного театру Англії. Саме тоді сформувався той сценічний стиль 30-х років, який пізніше був названий стилем «Олд Вік». Х. Уільямсом було встановлено суворі правила, що нагадували богослужіння або університетську

лекцію, які необхідно було виконувати на репетиціях. Він ставив твори Шекспіра лише за оригінальним текстом. Центром його спектаклів була не філософська теза, ідея чи прийом, а перш за все, особистість. Він самовіддано служив Шекспірові, вважаючи, що шекспірівський текст цінний сам по собі й не потребує ніякого осучаснення. Режисер відновлював «театральну репутацію» шекспірівського тексту, маючи на меті повернути на сцену шекспірівську поезію.

З 1939 по 1944 рік театром керував Тайрон Гатрі, який уперше виступив як режисер на сцені «Олд Вік» у 1937 році із спектаклем «Гамлет» з Л. Олів'є в головній ролі. Це був інший Гамлет, зосереджений силою воїна, азартом, холодною люття боротьби. Публіка вбачала в такому Гамлеті передчуття війни. На сцену чутливого героєві 20-х років прийшла людина дії.

Гатрі двічі очолював «Олд Вік», працював в Единбурзі, Сполучених Штатах, Канаді, Ірландії. Ставив Софокла і Чехова, Ібсена й мало не всього Шекспіра. Працював у всіляких сценічних формах – і у вікторіанських пишних, і в ренесансних, у костюмах позачасових і сучасних, у стилі XVII, XVIII та XIX століть. Йому належать три несхожі між собою постановки «Гамлета». У інтерпретаціях комедій Шекспіра виявилася його схильність до надмірної (так вважали критики) ексцентричності та комізму. Він завжди мріяв про «відкриту сцену». В «Олд Вік» він почав з того, що в межі сцени старої «всував» постійну конструкцію, яка приблизно відповідала елементам шекспірівського театру. Але це поєднання двох типів театрів (європейського «закритого» і шекспірівського «відкритого») не могло дати бажаного результату, оскільки було штучним.

У 1940 році театр при бомбардуванні було зруйновано. Трупка «Олд Вік» вимушена гастролювати по країні й грати на сцені «Нью тіатра». Трупу, що отримала приміщення, у 1944 році очолили Лоренс Олів'є, Ральф Річардсон і молодий режисер Джон Баррел. У 1950 році театр «Олд Вік» знов отримав стаціонарний майданчик.

*Шекспірівський «Меморіальний театр»* – провідний англійський театр. Меморіальний театр заснований на батьківщині В. Шекспіра – в Стратфорді-на-Ейвоні. Він був побудований на пожертвування приватних осіб, головним чином на гроші сім'ї Флауєров, уродженців Стратфорда. Театр відкрився в 1879 році комедією Шекспіра «Багато галасу даремно».

Меморіальний театр – приватне підприємство. Адміністративне керівництво театром здійснювала Рада опікунів на чолі з будь-ким із членів сім'ї Флауєрів, художнє керівництво – директор і головний режисер призначалися Радою. У 1925 році Меморіальний театр отримав «королівську грамоту», з того часу він перебував під заступництвом короля, проте субсидій від держави не отримував.

На сцені Меморіального театру відбуваються шекспірівські фестивалі. Перший із них був організований у 1769 році Д. Гарріком, але лише з 1886 року стали регулярними. Спочатку вони тривали два тижні, останнім часом – близько восьми місяців. У кінці XIX століття, коли фестивалі стали

популярними й постійними, Стратфорд – батьківщина Шекспіра – не був ще світовим туристичним центром, де «шекспірівські реліквії» перетворилися на розвинену систему «шекспірівської індустрії», не було ще й численних відвідувачів «Будинку Шекспіра», «Королівського шекспірівського театру», моста з краєвидами річки Ейвон. У 1886 році це було маленьке, крихітне провінційне містечко. У ньому не існувало промисловості, найкрупнішим підприємством була броварня Чарлза Флауера.

Театр побудований на самому початку 1879 року – архітектори задумали його в неоготичному стилі, досить популярному у вікторіанській Англії. Зовні театр був досить складною спорудою з яскраво-червоної цегли, прикрашений безліччю малих і великих арок, башточок та башт, скидався на середньовічний замок. Збоку була вбудована галерея з двосхилим дахом, що несподівано нагадувало вже руський терем, а центральна висока башта (під її дахом поміщалася цистерна з водою на випадок пожежі) формою й розписом (тобто горизонтальними смугами, викладеними зі світлого каменя) сповіщала про майбутнє архітектурне вирішення знаменитого Вестмінстерського собору – гордості англійської архітектури. Кругла форма основної частини будівлі повинна була нагадувати про екстер'єр публічного театру шекспірівського часу. Виконуючи побажання замовників, архітектори Меморіального театру створювали особливу будівлю, поміщаючи її на великій зеленій галявині над самою річкою, оточували її старими деревами.

Сцена Меморіального театру була невелика, але на ті часи обладнана чудово – її відгороджувала від глядацької зали завіса, на якій було намальовано шекспірівський Лондон, південний берег Темзи: серед будинків виднілася блискуча кавалькада вершників, що супроводжували карету з королівським гербом; яка наближалася до високої будівлі з глухими стінами й прапором на башточці: це королева Єлизавета з почетом під'їжджає до театру Шекспіра «Глобус». Так зображено схожість Меморіального театру з театром самого Шекспіра.

У квітневі дні першого шекспірівського фестивалю, коли урочисто було відкрито саму будівлю театру, публіка складалася в основному з місцевих глядачів, небагатьох приїжджих із сусіднього Бірмінгема та особистих гостей Чарлза Флауера. Стратфордські садівники, пекарі, торговці брали участь у шекспірівських спектаклях як статисти для масових сцен. При цьому вони ані копійки не брали за свою участь у шекспірівських спектаклях, оскільки ставилися до свого видатного співгромадянина з глибокою повагою.

У 1886 році трупа, заснована Френком Бенсоном, під назвою «Шекспірівський репертуарний театр» була запрошена Чарлзом Флауером для виступів на шекспірівському фестивалі. Відтоді протягом 30 років (а це майже третина всієї історії Стратфордського театру) трупа Бенсона виступала на щорічних фестивалях, показуючи свою першу виставу 23 квітня – у день народження Шекспіра. Щороку Бенсон ставив сім п'єс й показував їх протягом семи днів свята. Але решту 358 днів Стратфордський театр найчастіше був порожній, а «шекспірівська трупа» скиталася по провінційних сценах.

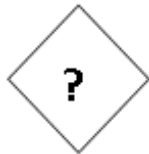


Бенсон не створив свого театрального стилю, але робив те, що міг, у тих умовах, які склалися. Він пристосовував грандіозний стиль шекспірівських постановок епохи до умов малої сцени і, на жаль, мізерного бюджету. Як і Чарльз Кін або Ірвінг, він ставив шекспірівські п'єси в дусі «археологічного роману» та історичного живопису XIX століття.

Шекспірівський фестиваль поступово набував загальнонаціонального значення. Його постійним керівником залишався довгі роки Бенсон. У 1916 році йому довірили бути режисером вистави, присвяченої 300-річчю від дня смерті Шекспіра. У цей день грали «Юлія Цезаря», а також показували «живі картини» з різних п'єс Шекспіра. В антракті Георг V викликав Бенсона в королівську ложу. Актор з'явився в театральному костюмі – він грав Цезаря. У цій «скривавленій тозі» він і був посвячений у рицарство. Так Бенсон став сером Френком Бенсоном. Цього ж року через особливі військові умови театр у Стратфорді був закритий. Відкрився він знову в 1919 році. Директором фестивалю став А. Бріджес-Адамі. Але цей післявоєнний світ нового століття був уже не світом Бенсона.

У пожежі 1926 року згоріли й залишки «шекспірівської сім'ї». Стара будівля Меморіального театру згоріла дотла. Новій будівлі, побудованій через шість років, дали іншу назву – «фабрика». Її відкрили в 1932 році драмою Шекспіра «Генріх IV».

З 1960 року Меморіальний театр має філію в Лондоні в приміщенні театру «Олд Вік», там здійснюються постановки класичних англійських і сучасних драматургів. У 1961 році Меморіальний театр перейменований у «Королівський шекспірівський театр».



### Питання для самоконтролю

1. Ким і коли був заснований Блискучий театр?
2. Які нові жанри були створені Мольєром? На які типи поділяють його комедії?
3. Які акторські школи були представлені в театрі «Комеді Франсез»? Назвіть їх відмінності.
4. Коли та за якою назвою відкрився театр «Ательє»?
5. Які режисери очолювали театр «Ательє»?
6. На які періоди прийнято поділяти історію розвитку театру «Олд Вік»?
7. Охарактеризуйте становлення та розвиток Меморіального театру.

*Основна література: 4, 7, 11, 14.*

*Додаткова література: 2, 9, 11.*

## **Тема 6.** Генезис українських та великоруських театрів.

**Мета:** опанування знаннями щодо історії розвитку українських та великоруських театрів. Усвідомлення студентами процесу формування українського театрального мистецтва.

### **План**

1. Унікальний театр Вертепу. Шкільні театри.
2. Театри Шереметьєва. Театр Шляхетського корпусу. Видатний МХТ.
3. Видатні Українські театри: становлення театру Леся Курбаса «Березіль», Народний театр П. Саксаганського, театр імені І. Франка, театр імені Леся Курбаса, театр російської драми імені Лесі Українки.

*Ключові поняття:* вертеп, українські та великоруські театри Шереметьєва, Шляхетського корпусу, МХТ, імені І. Франка, імені Леся Курбаса, російської драми імені Лесі Українки, навчальні заклади, кріпосні театри, драматичне мистецтво, творча програма, сценічна реформа.

#### *1. Унікальний театр Вертепу. Шкільні театри.*

Вертеп (зі старослов'янської мови – печера) – мандрівний театр маріонеток, поширений в основному в Україні, у добу бароко (XVII – XVIII століття). Вертеп мав форму двоповерхової дерев'яної скрині. На другому поверсі показували різдвяну драму; на першому – сатирично-побутову інтермедію. Перша, різдвяна, частина вертепу, яку називали «свята», мала сталу композицію, натомість, друга змінювалася залежно від місцевих умов, здібностей і дотепності вертепника. До сьогодні вертеп зберігся переважно в західноукраїнських областях у вигляді різдвяних вистав на релігійну тему. Вертепи походять від містерії, що в XVII столітті розповсюдилася на польські та українські землі.

Перша письмова згадка про вертеп датується 1666 роком, що зафіксовано в матеріалах львівського ставропігійального братства. Вертепні вистави поширилися в другій половині XVIII століття, особливо у добу занепаду Києво-Могилянської академії, коли лави вертепників поповнювались її вихованцями, що йшли в народ популяризувати українські вистави у вигляді лялькового театру. Ця форма була найзручнішою для розповсюдження правди про історичні події (наприклад, добу козацтва – вертеп «Запорожець») чи збереження національних традицій (у тому числі, колядок) у період переслідування з боку Російської імперії. У цей час вертепи поширилися на етнічно російські території, наприклад, Сибір, вдруге набули популярності у Польщі. У першій половині XIX століття вертепи як масове побутове явище поступово зникають, залишившись у побуті українських селян Східної Галичини.

Різдвяні вертепи мали однаковий сюжет: цар Ірод дізнається від волхвів, що народився Христос, претендент на його престол. Бажаючи позбутися суперника, він кличе воїна й наказує йому убити всіх віфлеємських дітей віком від 2 років і молодше. Воїн виконує наказ, але стара Рахіль не хоче віддавати

свою дитину, і розлючений Ірод наказує вбити її дитину також. За цей злочин смерть відтинає Іродові голову, а чорти тягнуть його в пекло. Після смерті Ірода на сцені, з піснями та танцями, з'являються циган, лях, москаль, жид, селянин, дід та баба.

Кількість дійових ляльок досягала іноді сорока. У драматургічному сенсі різдвяна вертепна драма вкрай примітивна: у ній нема розвитку дії, а є лише ряд окремих сцен; рух обумовлюється появою й зникненням, танцями та бійками. Вертепна драма завжди супроводжується музикою.

Вертепна скриня схожа на будиночок, що має два поверхи, які за християнською традицією трактувалися як «небо» та «земля». Виготовлений із дерева або картону, відкритий з боку глядача, будиночок міг мати різний розмір (до двох метрів заввишки й одного метра завширшки). У дні скрині та на полиці, що розділяла поверхи, робилися прорізи – доріжки для руху ляльок. Підлогу обклеювали хутром або тканиною. На верхньому поверсі вертепу була нерухома фігура діви Марії з немовлям, а на нижньому – трон царя Ірода. Вертепні ляльки рухалися за допомогою прикріплених до них знизу дротів. Вертепник, який стояв позаду скрині, водив ляльку по прорізах у підлозі, спостерігаючи за дією через спеціальні віконечка. Лялькар говорив і співав за всіх героїв, змінюючи голос для надання певної характеристики персонажам. Кожна лялька мала свій ігровий простір і рухалася строго в його межах. Персонажів біблійної частини вистави одягали в канонічне вбрання, решту героїв – відповідно до соціального стану й національних ознак. Проте зовнішній вигляд ляльок змінювався під впливом часу й завжди залежав від матеріалів та фантазії власника. Вертепну виставу щедро наповнювали музичним супроводом. У першій частині дії лунали народні колядки та канти (вид церковної музики, що виник унаслідок реформи наприкінці XVI сторіччя). Цей урочистий багатоголосий спів без інструментального супроводу міг використовуватися й за межами храму. Друга частина була насичена народною музикою. Запорожець з'являвся під гопак, красуня Дарія Іванівна виходила на сцену в ритмі російського танцю, поляка супроводжував краков'як. Поруч із вертепником був музикант чи гурт музикантів, які грали на скрипці, сопілці, бандурі, цимбалах, колісній лірі.

*Шкільний театр.* Це театр, що виник у навчальних закладах Західної Європи в епоху Середньовіччя як засіб вивчення латинської мови та виховання; згодом був використаний для затвердження ідей католицизму й протестантизму. Поступово спектаклі почали розігруватися національними мовами. Шкільна драма мала характер містерії, або мораліте, або п'єси з історичними та міфологічними сюжетами. Шкільний театр існував у багатьох країнах Західної Європи (XV – XVIII ст. ), а також України та Росії (XVII – XVIII ст.). Він мав теоретичні основи, ретельно розроблені правила. Багато шкільних драм було створено в Києво – Могилянському колегіумі (академії).

«Шкільними» називалися театри духовних навчальних закладів. В основі шкільного театру лежала шкільна драма, створена за певними правилами піітики. Вона спиралася на «правила» християнського вчення про світ і людину,

про добро і зло, на строгі церковні догмати й вічні біблійні та євангельські «сюжети». Дуже часто п'єси були практичним додатком до шкільної практики: їх писали викладачі, учені монахи для літніх рекреацій (канікул). Київська Могилянська академія була створена за латинопольським зразком. Заснована Петром Могилою, вона була зліпком з єзуїтських колегій.

Згідно зі встановленими правилами шкільна драма мала такі частини:

1. Загальний пролог, у якому викладався зміст п'єси взагалі.
2. Кожному новому акту п'єси передував свій окремий пролог.
3. Драма складалася з декількох актів, у кожен із яких входила однакова кількість сцен.
4. Кожен акт завершувався хором. Хор роз'яснював глядачам етичний сенс побаченого.
5. Епілог посідав місце останнього хору, або ж, навпаки, хор був епілогом усієї драми. Хор шкільної драми наслідував античному.

Зміст драми брався із Старого та Нового Завітів, з діянь апостолів тощо. Біблійна історія об'єднувалася з героями античної міфології. Інколи сюжети драм бралися з римської історії. У шкільних панегіричних драмах прославлялися державні події та перемоги.

Одним із найбільш відомих вихованців Київської Могилянської академії був чернець Сімеон Полоцький. Він говорив про необхідність наукової освіти, а науку вважав світлом «розумних очей». Він проповідував, перекладав Псалтир і святці у вірші, писав панегірики та комедії. Він став одним із тих, хто в 1664 році приїхав до Москви для організації школи. Сімеон Полоцький (1623–1680) був першим, хто в культуру великороса ввів жанр шкільної драми. Його комедія «Про блудного сина» (1672) була націлена на мораль. У шкільному театрі мало звертали уваги на розвиток дії. Актори «діяли з Біблії». Але були в комедії Полоцького вже деякі ознаки того, що п'єса гралася на сцені. Навколо головного героя групувалися інші особи. Не було алегоричних фігур. Основна думка комедії-притчі полягала в тому, що людині необхідні наука та освіта.

Оформлення й костюми у виставах шкільного театру мали символічний характер – добродійні персонажі з'являлися в білому одязі, лиходії – у чорних. Світ виходив з оливковою гілкою в руках, Достаток – з рогом. Обман – у вовчій шкурі, Чеснота – у левовій тощо. Шкільний театр спирався на добре відому християнську та культурну символіку.

## 2. *Театри Шереметьєва. Театр Шляхетського корпусу. Видатний МХТ.*

*Театри Шереметьєва.* У театральному житті останньої третини XVIII – початки XIX століття особливе місце посідають кріпосні театри Шереметьєвих. Їх було вісім: у підмосковній садибі Кусково розташовувалися три сцени – Старий, або Закритий, театр, Новий театр, Повітряний театр. Був у Шереметьєвих театр у Москві на Нікольській вулиці й Воздвиженці, а також театр-палац в Останкіно, що зберігся до наших днів.

Повітряним театр називався тому, що розташований у парку, на відкритому природному майданчику. Щоб потрапити в нього, потрібно було

йти по алеї, углиб саду. Алея була дивовижна – обабіч неї зростали вікові дерева, пострижені чагарники утворювали довгий коридор. Якщо йти весь час прямо, то здається, що алея ніколи не закінчиться, але дорога несподівано уривається. Зелені насадження перегороджують дорогу, утворюючи простір театру. Цей задник на полотні був так майстерно розписаний, що створював обманну перспективу – ілюзію продовження алеї. Живі дерева алеї переходили в написані на полотні – декорацію. По обидва боки входу в Повітряний театр піднімалися дві насипи. На них розташовувалися місця для глядачів у вигляді сходинок-лавок із дерну. Зелена напівкругла сцена густо обсажена деревами. Дерева та чагарники ніби утворювали куліси. Між ними розміщували підставні живописні декорації, створені руками людини.

Спектаклі показували ввечері, коли дерева та трави дихали ароматами, а тіні від дерев падали на декорації. Сцена ілюмінувалася, горіли яскраві вогні, було красиво й таємничо.

Новий театр побудований у Кусково в 1787 році. Глядацька зала була зручною й для зору, і для слуху: висячі балкони на два яруси, овальної форми. Уміщав театр 150 осіб. Між сценою й глядацькою залою розташовувався оркестр, що супроводжував різні вистави. Він відділявся від глядацької зали балюстрадою. Театр був ошатним: стіни забарвлені в ніжно-блакитний колір. Бічні ложі, авансцена оформлені колонами. Стеля відділялася від стін багатим оформленням антаблементом. Переважав орнамент хвилі, аканта та гірлянд.

Театральна зала Останкінського театру-палацу будувалася декілька років – з 1792 по 1797 рік. Глядацька зала була пов'язана з приміщеннями палацу. З партеру театру публіка могла потрапити у фойє. Через нього публіка в антрактах відвідувала Італійський павільйон палацу. Донині збереглося двоповерхове машинне відділення, за допомогою якого вироблялися складні сценічні ілюзії, а також ефектне перетворення самої театральної зали у «воксал» (залу для балів).

Театр Шереметьєвих був культурним заходом, вишуканою розвагою. Цікава й інша обставина: на відміну від кріпосних театрів, що влаштовують вистави в дні свят, іменин та інших родинних подій їхніх власників, спектаклі в Шереметьєвих влаштовувалися регулярно – двічі на тиждень. Вхід у театр був безкоштовним. 116 п'єс йшло на його сцені, з них 73 опери, 25 комедій.

Театри Шереметьєвих прийнято називати кріпацькими, бо грали в них і були задіяні кріпосні актори, співаки, музиканти, композитори, живописці, а також притягувалися на службу архітектори, майстри сценічних ефектів і постановочних декорацій. Серед них було багато талановитих людей, і дуже часто своїм ремеслом вони починали займатися з дитинства. У трупі шереметьєвського театру входило понад 200 акторів. Талановиті кріпосні живописці Р. Мухін, С. Калінін, разом з іншими кріпаками – композитором С. Дегтяревим, музикантом Р. Ломакіним, актрисами Т. Шликовою-Гранатовою, П. Жемчуговою, режисером і драматургом В. Воробльовським увійшли до історії театрального мистецтва.

*Театр Шляхетського корпусу.* Цей театр відіграв помітну роль у становленні театрального драматичного мистецтва. Шляхетський корпус (від

польського Шляхта – дворянство) як навчальний заклад для дворян був відкритий в 1731 році. Спочатку вистави ставилися французькою мовою як вправи для опанування іноземної мови. У цьому корпусі здобув свою освіту перший російський професійний драматург О.П. Сумароков. Він же в 1747 році став викладачем корпусу й разом з учнями поставив свою першу трагедію «Хорев» (1749). Спектаклі почали відбуватися регулярно й влаштовувалися не лише в стінах корпусу. Грали кадети і в Оперному домі для двору. З початку 1750 року по розпорядженню імператриці Єлизавети Петрівни кадети починають виконувати п'єси першого російського драматурга О. Сумарокова при дворі.

Олександр Петрович Сумароков (1718–1777) походив із збіднілого дворянського роду. Ще під час навчання в Шляхетському корпусі він стає активним учасником гуртка любителів російської словесності. Після закінчення корпусу не залишає літературної діяльності. Ним було написано дев'ять трагедій: «Хорев», «Гамлет», «Синав і Трувор», «Артістона», «Семіра», «Ярополк і Деміза», «Вишеслав», «Димитрій Самозванець», «Мстислав», а також дванадцять комедій. Трагедія на той час була царицею серед літературних жанрів. Вона мала вже інший характер, ніж п'єси шкільного театру. Трагедія була літературним жанром, тобто створювалася за правилами драматичного мистецтва, до того ж вона була світським жанром, хоча й не виключала проблематики релігійної.

Репертуар кадетського театру постійно розширювався. Поява російських трагедій і комедій, що склали основу репертуару кадетського театру, уможливила створення постійного російського театру. У 1752 році для підготовки до професійної акторської діяльності в корпус були віддані актори-аматори, що приїхали з Ярославля: І. А. Дмитревський, А.Ф. Попов та брати Волкови. На основі підготовленої Сумароковим трупи в 1756 році був заснований перший російський професійний публічний театр.

*Видатний Московський художній театр.* МХТ – відомий російський театр, що здійснив величезний внесок у розвиток світового мистецтва. Він відкрився 14 жовтня 1898 року. Московський художній театр заснований Костянтином Сергійовичем Станіславським і Володимиром Івановичем Немировичем-Данченком. Спочатку театр давав спектаклі в будівлі театру «Ермітаж» в Каретному ряду в Москві. З 1902 року театр облаштував свій власний театральний будинок в Камергерському провулку. Нове приміщення було побудоване архітектором Ф.О. Шехтелем та обладнане новітньою на ті часи театальною технікою.

Художній театр розпочав сценічну реформу, не пориваючи з кращими вітчизняними традиціями й не заперечуючи основного напрямку сценічного мистецтва ХІХ століття – реалістичного, утілюючи на своїх підмостках «життя у формах самого життя». Проте цьому положенню про «театр життя і правди» в художньому театрі дали нове творче втілення.

Творча програма майбутнього театру, основний напрям його художньої діяльності були визначені під час знаменитої зустрічі К. Станіславського та

В. Немировича-Данченка 21 червня 1897 року в «Слов'янському базарі». Обидва творці майбутнього театру надавали величезного значення ансамблю, стилістичній єдності виконання, розробляли принципи зближення двох різних акторських труп, а також обмірковували репертуар й роботу з акторами під час репетицій. Найголовніше те, що майбутній театр був задуманий та створений як загальнодоступний театр. Новий театр отримав назву «Художньо-загальнодоступний», але в такій назві точно відбивалася ідея зробити серйозний публічний театр із високою якістю художності (так театр іменувався до весни 1901 року.)

Програма охоплювала всі сторони життя театру: у МХТ відмовилися від виконання декількох різнорідних драматичних творів за один вечір, скасували увертюру, відмінили виходи акторів на оплески, ввели строгий порядок у глядацькій залі. Відомий вислів К. Станіславського, що театр починається з вішалки, означав, перш за все, вимогу високої культури у всьому, починаючи від правил поведінки, з особливою вимогливістю до себе, у ставленні до публіки. Жодної недовіри з боку глядачів театр не знав, як і глядачі не відчували жодної нав'язливої по відношенню до себе поведінки театру. Діалог, взаємне розуміння, щирість стосунків, абсолютна любов залу й у той же час творча та художня незалежність театру від «смаку натовпу» – це було новим в історії світової сцени.

Театр було відкрито спектаклем «Цар Федір Іоаннович» О. Толстого. Уже тут головний герой цар Федір у виконанні Москвіна жив цією трагічною розбіжністю між власною душею та реальним ходом життя.

Станіславський здійснив колосальну реформу сценічного простору й декоративного мистецтва. Головним стало не «місце дії взагалі», а конкретне середовище, у якому дотримуються історичних, національних і соціальних принципів, що характеризують ту або іншу епоху або сучасне життя. Наприклад, у шекспірівській постановці «Юлій Цезар» театр не лише умовно змалював «пишне життя» Риму, але прагнув передати якнайповніше й точніше дух життя прадавнього та вічного міста. До Риму вирушила спеціальна експедиція для археологічних та історичних розшуків, щоб можна було відновити побутову обстановку п'єси.

У театрі К. Станіславського та В. Немировича-Данченка процес роботи над роллю набув абсолютно інших контурів і сенсу – це завжди було нове, індивідуальне народження характеру героя. Станіславський змушував акторів придумувати своїм персонажам велику біографію, складне внутрішнє життя, вибудовувати логіку цього внутрішнього життя. У Московському художньому театрі не грали роль, але жили долею свого персонажа.

У старому театрі практично була відсутня режисура в нашому розумінні. Актори самі могли розміщуватися під час репетиції на сцені, оскільки довге сценічне життя їх навчило, яке положення найзручніше для висловлення, наприклад, монологу, або як вести діалог так, щоб усіх його учасників було добре чути та видно глядачеві. Ці сценічні розташування або розміщення називаються в театрі мізансценами. Проте звичні мізансцени, що також переходили зі спектаклю в спектакль, не створювали художньої єдності

вистави. Режисура в Московському художньому театрі посіла своє справжнє місце, вона стала мистецтвом створення художнього образу спектаклю взагалі. Це означало, що жодні стандартні мізансцени більше неможливі, що режисер немовби створює в кожному спектаклі свою тональність, виділяє в ньому лейтмотиви, які виявляє через мистецтво актора. Мистецтво актора в режисерському театрі було найголовнішим, бо без актора жодні художні ідеї не можливо розкрити лише режисерськими прийомами.

У Московському художньому театрі продумували абсолютно всі сторони організації своєї справи. Однією з головних сторін творчості було питання про єдність спектаклю, про акторський ансамбль. Нині ця точка зору остаточно прийнята, але тоді вона була дійсно новою та несподіваною. Організатором спектаклю був режисер, який відповідав за вибір тієї або іншої п'єси. Але режисер не лише творчо організовував спектакль (працював з акторами), він відповідав за художнє, музичнє, світлове та декораційнє оформлення спектаклю. Режисер створював і задум спектаклю, він же роз'яснював його акторам, бо вони повинні грати в загальному стилі. У Московському художньому театрі з однаковою серйозністю та увагою ставилися до кожної ролі, навіть найнезначнішої та епізодичної.

У перший період діяльності режисери театру зверталися до драматургії А. Чехова та М. Горького. Драми А. Чехова створили Московському художньому театру славу «театру інтелігенції». Спектаклі за п'єсами Горького розкривали зовсім інші пласти російського життя.

«Система Станіславського» досить складна, оскільки охоплює численні моменти роботи з актором. Головним було завдання навчити актора свідомо викликати та закріпити у своєму мистецтві справжнє творче самопочуття.

У Московському художньому театрі за довгі роки існування було поставлено багато відомих спектаклів російської класики та сучасних драматургів: «Гаряче серце» О. Островського, «Страх» Афіногенова, «Мертві душі» М. Гоголя, «Єгор Буличев та інші» М. Горького, «Воскресіння» та «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Вишневий сад», «Дядя Ваня», «Чайка» А. Чехова, «Гроза» О. Островського, «Кремлівські куранти» М. Погодіна та багато інших. На його сцені виступали талановиті російські актори: С.І. Качалов, М.П. Баталов, М.М. Кедров, М.М. Тарханов, Л.М. Леонідов, Б.М. Ліванов.

У результаті серйозної творчої кризи в жовтні 1987 року МХАТ імені М. Горького був поділений на два колективи. Один із них (під керівництвом Т. Дороніної) залишився працювати в приміщенні театру «Дружби народів» на Тверському бульварі в Москві під колишнім ім'ям – М. Горького. Інший (під керівництвом О.М. Єфремова) – повернувся в реконструйоване приміщення в Камергерському провулку та взяв у 1989 році ім'я А.П. Чехова.

*3. Видатні Українські театри: становлення театру Леся Курбаса «Березіль», Народний театр П. Саксаганського, театр імені І. Франка, театр імені Леся Курбаса, театр російської драми імені Лесі Українки.*

Театральнє мистецтво – галузь української культури, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед



глядачами. Театральне мистецтво України бере початок з глибокої давнини, коли воно проявлялося в народних іграх, танцях, піснях та обрядах. З XI століття відомі театральні вистави скоморохів. В епоху Київської Русі елементи театру існували в церковних обрядах. Про це свідчать фрески Софійського собору в Києві (XI століття).

Перші зразки драми прилюдно виголошувалися учнями київських Братської та Лаврської шкіл. Важливими осередками розвитку релігійної драми у цей час вважалася також Львівська братська школа та Острозька академія.

У 1795 році був відкритий перший в Україні стаціонарний театр у Львові, в колишньому костелі єзуїтів. На Наддніпрянщині, де театральні трупи виникли також у XVIII столітті, процес відкриття стаціонарних театральних споруд просувався повільніше. Так, у Києві перший стаціонарний театр з'явився в 1806 році, в Одесі — у 1809 р., у Полтаві — в 1810 р.

Становлення класичної української драматургії пов'язане з іменами Івана Котляревського, який очолив театр у Полтаві, та Григорія Квітки-Основ'яненка, основоположника художньої прози в новій українській літературі. Бурлеск та експресивність, поряд із мальовничістю та гумором, що характерні для їхніх творів, надовго визначили обличчя академічного театру в Україні.

У другій половині XIX століття в Україні поширився аматорський театральний рух. В аматорських гуртках розпочинали діяльність корифеї українського театру – драматурги та режисери Михайло Старицький, Марко Кропивницький та Іван Карпенко-Карий. Заслуга швидкого розвитку театру належить також і видатній родині Тобілевичів, члени якої виступали під сценічними псевдонімами Івана Карпенка-Карого (справжнє ім'я – Іван Карпович Тобілевич (псевдонім «Карпенко-Карий» поєднує ім'я батька та улюбленого літературного персонажа Гната Карого – героя п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля»), Миколи Садовського й Панаса Саксаганського (Панас Саксаганський був представником видатної театральної родини Тобілевичів. Його батько, дрібний херсонський землевласник, Карпо Тобілевич, мав шістьох дітей. Четверо з них стали театральними діячами: Марія (Садовська-Барілотті), Іван (сценічне псевдо Карпенко-Карий), Микола (Садовський) і наймолодший – Панас (Саксаганський). Кожен із них не лише створив власну трупу, а й був видатним актором і режисером.

Зіркою тогочасного українського театру була Марія Заньковецька, яка народилася в багатодітній родині дворянина Костянтина Костянтиновича Адамовського та міщанки з Чернігова Марії Василівни Нефедової.

У 1876 р. – вийшла на сцену ніжинського театру. До кінця свого життя не розривала зв'язків із театральним колом Ніжина, де постійно мешкала протягом 1902 – 1924 рр., та з перервами, повертаючись після гастролей, – до 1932 р. У Ніжині вона мала власний будинок, який зберігся до нашого часу.

27 жовтня 1882 р. – у міському театрі Єлизаветграда (нині Кіровоград) під орудою М. Кропивницького розпочався творчий шлях видатної української актриси. Уперше на професійній сцені вона зіграла роль Наталки («Наталка Полтавка») Івана Котляревського. Пізніше Марія Заньковецька (цей псевдонім вона взяла на згадку про щасливе дитинство в рідному селі Заньки) працювала

в найвідоміших і найпрофесійніших українських трупах М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого. З року в рік зростала майстерність Марії Костянтинівни як драматичної актриси. У її репертуарі більше 30 зіграних ролей. Це переважно драматично-героїчні персонажі. Вона «пережила» жіноче безталання Харитини («Наймичка» І.К. Карпенка-Карого, 1887), Олени («Глитай, або ж Павук» М.П. Кропивницького, 1883), Ази («Циганка Аза» М. П. Старицького, 1892), Галі («Назар Стодоля», Т. Шевченка, 1882), Квітчиної Уляни («Сватання на Гончарівці») тощо.

Актриса створювала образи, проникнуті справжнім драматизмом і запальною комедійністю. У 1918 році вона організувала народний театр «Українська трупа під керівництвом М.К. Заньковецької». У театрі грали Б. Романицький, Т. Садовський, А. Ратмиров, В. Сосницький. Були поставлені спектаклі «Наталка Полтавка», «Гетьман Дорошенко», «Циганка Аза». Визнаючи її сценічні заслуги, у червні 1918 гетьман Скоропадський затвердив ухвалену Радою міністрів постанову про призначення їй довічної державної пенсії.

Новий період в історії національного театру розпочався в 1918 році, коли в Києві утворилися Державний драматичний театр Гната Юри та «Молодий театр» (з 1922 року – модерний український театр «Березіль») Леся Курбаса. На театральній сцені з'явилася когорта талановитих акторів – Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Олімпія Добровольська, Олександр Сердюк, Наталя Ужвій, Юрій Шумський та інші. У 1925 році була заснована режисерська лабораторія театру «Березіль».

Державний драматичний театр продовжував традиції реалістично-психологічної школи. Натомість Молодий театр відстоював позиції авангардизму. З утворенням театру «Березіль» його сцена стала своєрідним експериментальним майданчиком. Не випадково макети театрального об'єднання «Березіль» отримали золоту медаль на Всесвітній театральній виставці в Парижі 1925 року. Тут були вперше поставлені п'єси видатних українських письменників і драматургів Миколи Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло») та Володимира Винниченка («Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»). Завдяки генію Лесю Курбасу, який поєднав у собі таланти режисера, актора, драматурга та перекладача світової літератури, були по-новому осмислені на українській сцені твори Вільяма Шекспіра, Генріха Ібсена, Гергарта Гауптмана, Фрідріха Шиллера та Мольєра, здійснені постановки невідомих до цього українському глядачеві п'єс європейських драматургів. Із творчого об'єднання «Березіль» бере початок театральна бібліотека, театральний музей і перший театральний журнал. До експериментальних пошуків Леся Курбаса, якого було репресовано за часів сталінізму, і досі звертаються сучасні митці. У наш час у Києві проводиться міжнародний театральний фестиваль «Мистецьке Березилля», присвячений пам'яті Лесю Курбаса.

*Становлення театру Леся Курбаса «Березіль».*

Український театр заснований 31 березня 1922 Л. Курбасом як мистецьке об'єднання «Березіль» навколо групи акторів колишнього «Молодого театру» (створений у 1918). Назва походить від першого місяця весни – березня. Театр існував з 1922 по 1926 рр. у Києві, а в 1926 – 1933 у Харкові. Створюючи «Березіль», Л. Курбас виходив з того, що театр повинен не відтворювати, а формувати життєві принципи людей у суспільстві. Творча практика «Березіля» зазнала впливу імпресіонізму й конструктивізму. Від заснування театру в ньому діяла режисерська лабораторія (режлаб), яку очолював Л. Курбас. До неї входили молоді режисери й актори, серед яких були Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, Б. Тягно, М. Крушельницький, Б. Балабан, В. Скляренко, В. Чистякова, та інші. Протягом 1923–1924 рр. у режлабі обговорювалися принципи роботи митців, що представляли сучасний на той час німецький експресіонізм. Про це свідчить і тогочасна практика театру. Крім вистав за п'єсами Г. Кайзера («Газ»), Е. Толлера («Машиноборці», «Людина-маса»), рисами експресіонізму були позначені також постановки Л. Курбаса «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером, «Гайдамаки» за Т. Шевченком, «Диктатура» І. Микитенка та інші. На початку 1926 року Народний комісаріат освіти України вирішив перевести «Березіль» як кращий театр республіки до тодішньої столиці – Харкова. Йшлося про театр «Березіль», хоч його повна назва – Мистецьке об'єднання «Березіль», яке об'єднувало філіали або творчі майстерні (у Борисполі, Білій Церкві, Умані, Одесі) з центром у Києві. Кожна майстерня, крім постійно діючого репертуару, мала своє особливе завдання, виконуючи пошукову роботу в різних галузях театрального мистецтва. 4 травня 1926 року в приміщенні Київського театру імені В.І. Леніна відбулися урочисті проводи «березільців». У колективі театру «Березіль» об'єдналися кращі мистецькі сили з усіх майстерень. 16 жовтня 1926 року відкрився перший харківський сезон «березільців» прем'єрою вистави за п'єсою Ф. Кроммелінка «Золоте черево» у приміщенні на вулиці Карла Лібкнехта, де перед тим працював театр імені І. Франка під керівництвом Г. Юри. Сьогодні театр розташований у тому ж будинку – на Сумській, 9. У харківському «Березілі» засяяла тріада митців – Л. Курбас, художник В. Меллер, драматург М. Куліш. У творчій співдружності вони представили вистави «Народний Малахій» (1928), «Мина Мазайло» (1929), «Маклена Граса» (1933), які набули широкого розголосу в Україні, а перші дві вистави стали причиною для всеукраїнської літературної дискусії. То був період сталінських репресій, що не обминули й «березільців». Наприкінці 1933 року Л. Курбаса було усунено з посади художнього керівника театру, він поїхав до Москви на запрошення С. Міхоелса для роботи над виставою «Король Лір» у Державному єврейському театрі. У Москві його арештували. У 1937 році Л. Курбас був розстріляний, а 1957 року помертньо реабілітований. Майже двадцять років «Березіль», перейменований у 1935 році на Харківський державний драматичний театр імені Т.Г.Шевченка, очолював Мар'ян Крушельницький, послідовник Леся Курбаса, він створив героїко-романтичний театр.

Лесь Курбас, (Олександр-Зенон Степанович Курбас), народився 25 лютого 1887 в родині акторів галицького театру Степана та Ванди Курбасів (за сценою Яновичі). Батько його, хоча й був мандрівним українським актором, проте й в бідності своїй прагнув дати Олександрові гарну освіту.

Навчався в Тернопільській гімназії, Віденському та Львівському університетах. Тому цілком природно, що Лесь увібрав у себе все те, що могла дати йому європейська культура. Уже тоді Курбас мріяв працювати на Наддніпрянській Україні, де існував сильний демократичний театр Садовського (Київ) і до праці надихала висока театральна культура. 1916 року його мрія здійснилась, він вступає до цього театру. Акторська творчість Курбаса в театрі Миколи Садовського могла розвиватися, але сталося так, що він приніс свій акторський талант у жертву режисерському. Головна увага й енергія молодого митця були скеровані на організацію студії молодих акторів, з якої виріс згодом Молодий театр.

Лесь Курбас був засновником політичного (1922 – 1926), а згодом і філософського (1926 – 1933) театру в Україні. У виставах свого філософського театру «Березиль» (Харків) Курбас малює весь світ, де головним стає особлива довіра до життя людини у всіх його суперечностях.

Багато творчих пошуків Курбаса не розумілося широкими масами глядачів. Це стосується і його вистави «Маклена Граса», яка досягає справжньої філософської глибини. Але незважаючи на несприятливу для творчості атмосферу непорозуміння, недоброзичливості, Лесь Курбас не занепадав духом, він до останнього вів боротьбу з поширеними в той час тенденціями спрощенства, вульгаризації мистецтва.

*Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка.* Приміщення цього театру оповите легендами: побудоване на місці природного ставка, ось уже століття вабить і чаклує людей мистецькою магією. Тут із своїми колективами виходили до глядачів видатні митці – Микола Соловцов, Коте Марджанішвілі, Лесь Курбас, а з 1926 року знаменита сцена належить франківцям.

Театр імені Івана Франка засновано у Вінниці 1920 року. Очолив його видатний український митець Гнат Петрович Юра. Відкриття театру відбулося 28 січня 1920 року виставою «Гріх» В.Винниченка. За віком виконавців це була трупа молодіжна. У складі були актори, котрі згодом увійшли в історію української сцени як видатні митці – Г. Юра, А. Бучма, Й. Гірняк, О. Добровольська, М. Крушельницький, Ф. Барвінська, О. Горська та ін. Театр працював напружено: лише за перший сезон показав 23 прем'єри. Вистави користувалися надзвичайним успіхом у Вінниці, Черкасах, Кременчуку, Олександрії, Проскурові, Кам'янці-Подільському та інших містах. Праця перших 3 років, що проходила в скрутних пересувних умовах, дала блискучий результат: колектив досяг одноставного визнання своєї творчої потужності з боку глядачів, громадськості. Як наслідок, франківці одержали запрошення стаціонарно працювати як державний театр у Харкові, котрий був тоді столицею України. Перший харківський сезон розпочався восени 1923 року.

«Провінційний» театр перетворюється на великий столичний, стаціонарний колектив. Крім Г. Юри, режисуру здійснюють Є. Коханенко, К. Кошевський, Б. Глаголін. Кращі вистави харківського періоду позначені духом експериментальних пошуків: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Ревізор» М. Гоголя, «Полум'ярі» А. Луначарського, «Свята Йоанна» Б. Шоу та ін.

В Україні на той час діяло кілька талановитих театрів, між якими встановлювалися стосунки творчого змагання. Франківці найчастіше відстоювали свою художню програму, власний мистецький стиль у «поєдинках» з театром «Березіль», яким керував Лесь Курбас. Урешті подібний творчий неспокій усім йшов на користь, до того часу, як влада не почала використовувати це мистецьке протистояння з політико-ідеологічною метою.

Улітку 1926 року театр імені І.Франка рішенням уряду переводиться із столичного Харкова до Києва, а з Києва до Харкова вирушає театр «Березіль». Франківці не сумували з цього приводу, а відразу по приїзду до Києва почали активно вивчати запити нового глядача, розгорнули роботу над свіжим репертуаром. Від 30 вересня 1926 року, коли в прекрасному приміщенні колишнього театру «Соловцов» було показано «Вій» Остапа Вишні (за М.Гоголем), франківці прийняли «київське хрещення» та працюють у цьому місті ось вже понад 80 років. Незмінність художнього керівництва театру (Г.Юра очолював колектив з 1920 до 1966 року) стабілізувала його художню програму, яку можна визначити як створення театру народного, реалістичного, що цінує традиції театру корифеїв, проте схильний і до новаторських пошуків сьогодення.

Будівля театру, у якій почали працювати франківці, має свою історію: ще наприкінці ХІХ століття місце сучасної площі являло собою простір під схилом Банкової вулиці з теплими, оранжереями, великим ставком і купальнею. Узимку ставок ховався льодом і ставав катком, дуже популярним серед киян. Це була частина так званої садиби Мьорінга, що належала відомому в Києві лікарю, професору Федору Мьорінгу. Коли в 1887-му лікарю не стало, його нащадки вирішили розпорядитися величезними напівпорожніми угіддями в центрі міста з великим комерційним ефектом.

У ХІХ відчувався дефіцит театральних приміщень унаслідок пожежі Міського театру в 1896-му. Антрепренер оперної трупи погорілого театру Пальміра Сетова-Сетгофер задалегідь уклала з Товариством договір на довгострокову оренду майбутньої будівлі. У тому ж 1896 почалися будівельні роботи за проектом відомих київських архітекторів Георгія Шлейфера та Едуарда Брадмана для театральної трупи «Товарищества драматичних артистів» Миколи Соловцова. Ця трупа в подальшому склала основу іншого Київського театру імені Лесі Українки. Зала театру була оформлена в стилі рококо.

Пані Сетова розраховувала, що театр буде вмщати 1800 глядачів і восени 1897-го тут уже можна буде давати спектаклі. Крім того, як повідомлялося в пресі про її задуми, «театр буде представляти одну особливість у тому сенсі, що, у разі потреби, його партер може бути перетворений в арену, і театр зможе служити для вистав цирку. Пол партеру в таких випадках буде зніматися,

стілці же його встановлюватися на сцені». Такий задум був очевидним атавізмом циркового минулого: Сетів, у молодості виступала як наїзниця.

При будівництві виникали труднощі. Через високий рівень підземних вод довелося призупинити роботи й розпочати спеціальні дренажні заходи. Їх провів інженер-гідротехнік Пашковський, який задіяв досить складну систему з поглинаючим колодязем, внутрішніми й зовнішніми трубами. Нарешті, восени 1897-го будівництво продовжилося, а через рік театр був уже готовий. Його освячення відбулося 10 (22) жовтня 1898 в присутності генерал-губернатора Михайла Драгомирова. Наступного дня було влаштовано урочисте відкриття. Присутніх привітали увертюрою «Гімн» Антона Рубінштейна, прологом «Торжество мистецтва» киянина Олександра Френкеля та сценами з класичного репертуару.

Під час будівництва театру прагнули економно витратити кошти й землю. Довелося, зокрема, відмовитися від розкішних парадних сходів. Для центральних двомаршевих сходів були передбачені спеціальні виступи на головному фасаді. Фасади були облицьовані в стилістиці «нео-грек». Сучасники характеризували зовнішній вигляд будівлі як не дуже грандіозний. Разом із тим, загальне захоплення викликало оздоблення інтер'єрів: преса відразу визнала, що внутрішній вигляд театру дуже гарний і не залишає бажати нічого кращого.

У 1940 році театр одержав звання академічного. У період Другої Світової війни колектив працює в евакуації – в Семіпалатинську та Ташкенті. Дві фронтові бригади виступають перед бійцями на передових лініях боротьби з фашистами. Франківські артисти активно знімалися в кіно. Зокрема роль партизанки Олени Костюк, зіграна Наталією Ужвій у кінострічці «Райдуга» за повістю В.Василевської, як і сам фільм (режисер М. Донський), що одержав нагороду американської кіноакадемії – «Оскара», стала класикою світового кіномистецтва.

З 1987 до 2001 року біля режисерського керма Першої української сцени стояв визначний режисер Сергій Данченко (1937-2001), а в акторському складі славу переймають Богдан Ступка й Степан Олексенко, Юлія Ткаченко й Станіслав Станкевич, Марина Герасименко, Лариса Хоролець, Наталя Лотоцька, Віталій Розстальний і Володимир Нечепоренко, Анатолій Хостікоєв і Наталя Сумська, Богдан Бенюк і Лариса Кадірова, а також Ірина Дорошенко, Поліна Лазова, Людмила Смородіна, Лесь Задніпровський, Михайло Крамар, Олег Шаварський, Олексій Богданович та багато інших.

Указом Президента України від 11 жовтня 1994 року театру надано статус Національного. Відтоді він іменується Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка.

З кінця 2001 року обов'язки художнього керівника франківців прийняв видатний актор і сподвижник С. Данченка народний артист України Богдан Ступка. Із 2012 року художнім керівником театру став народний артист України Станіслав Мойсєєв.

*Театр імені Леся Курбаса.*

Театр імені Леся Курбаса створений у 1988 році Володимиром Кучинським та групою молодих акторів. З часу свого заснування театр став одним з найбільш відомих і прогресивних театрів як в Україні, так і за кордоном.

Вистави театру імені Леся Курбаса «Між двох сил» за Володимиром Винниченком, «Благодарний Еродій» за Григорієм Сковородою, «Апокрифи» за Лесею Українкою, «Хвала Еросу» та «Silenus Alcibiadis» за Платоном, «Сни» та «Забави для Фауста» за Федором Достоєвським, «Марко Проклятий або Східна легенда» за поезіями Василя Стуса, «Чекаючи на Ґодо» за С. Беккетом здобули безліч відзнак міжнародних театральних фестивалів. Театр першим здійснив сценічні постановки діалогів Платона, Григорія Сковороди, драматичних поем Ліни Костенко та поезій Василя Стуса.

Про високий художній рівень постановок Львівського театру Курбаса свідчать численні нагороди і гран-прі престижних міжнародних фестивалів: Золотий Лев (1989, 1994, 2000), Чехівський фестиваль, Москва (1996, 1997), Сібіу, Слов'янський вінець, Румунія (1998), Контакт, Польща (1998), Албанія (2001), Бутрінті, Херсонські ігри (1994, 2001), Стобі, Македонія (2002) та інші.

Театр імені Леся Курбаса – перший лауреат премії Василя Стуса. У 2006 році театр було нагороджено Національною премією імені Т.Г. Шевченка. У 2007 році театру присвоєно звання академічного.

Критика називає колектив театру унікальним театральним явищем, що повернув українській сцені інтелектуальний престиж, створив свою методологічну школу та поєднав багатогранну сценічну практику з процесом пізнання людини.

*Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки.*

Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки – український російськомовний театр в Києві, що займає приміщення колишнього театру Бергоньє на вулиці Богдана Хмельницького, 5.

1891 р. у Києві з'явився перший постійний театр, антреприза режисера та актора Миколи Соловцова. Акторський склад його трупи став базою Київського державного російського драматичного театру. Перші вистави трупа Соловцова показувала у приміщенні, де працює сьогодні театр імені Лесі Українки.

У 1919 році театр «Соловцов» був націоналізований радянською владою та отримав назву «Другий театр Української радянської республіки імені В.І. Леніна».

Навесні 1924 року театр імені В.І. Леніна дав останню виставу в колишній будівлі Соловцова, відзначивши 26 річницю перебування на цьому місці, і був закритий. Восени того ж року рішенням Київського уквирконкому на його основі організовано Російську державну драму, 15 жовтня театр відкрив свій перший сезон у колишньому театрі Бергоньє, де розташований і сьогодні. Приміщення ж колишнього «Соловцова» було передано «Березілю» Л. Курбаса.

У 1941 році театру присвоєно ім'я Лесі Українки.

У 1972-75 роках головним режисером був Ерін Борис Володимирович. У 1994 році театр очолив народний артист України Михайло Резнікович.

У національному академічному театрі російської драми імені Лесі Українки працювали актори Василь Арістов, Михайло Романов, Юрій Лавров, Марія Стрелкова, Лідія Карташова, Любов Добржанська, Микола Светловидов, Євгенія Опалова, Віктор Халатов, Валерія Драга, Михайло Білоусов, Сергій Філімонов (який у 1961 році заснував при театрі музей), Ніна Подовалова, пізніше – Віктор Добровольський, Олег Борисов, Моїсей Розін, Павло Луспекаєв, Кирило Лавров, Ада Роговцева, Валерій Сівач, режисери Костянтин Хохлов, Володимир Неллі, Микола Соколов, Леонід Варпаховський, Георгій Товстоногов, Ірина Молостова, художники Анатолій Петрицький, Мориц Уманський, Давид Боровський, Данііл Лідер, Леон Альшиц, композитори Борис Лятошинський, Юрій Шапорін. Нині працює народна артистка України Кудря Наталія Іванівна.



### Питання для самоконтролю

1. Що означає термін вертеп? Охарактеризуйте театр Вертепу.
2. Коли виникли шкільні театри? Назвіть перший шкільний театр на Україні та його духовного лідера.
3. Скільки кріпацьких театрів Шереметьєвих Ви знаєте? Охарактеризуйте їх.
4. Назвіть першого російського професійного драматурга. Керівником якого театру він був?
5. Коли й ким був відкритий театр МХТ?
6. Охарактеризуйте театральну реформу, що здійснив К. Станіславський.
7. Коли й де був відкритий перший в Україні стаціонарний театр?
8. Назвіть корифеїв українського театру другої половини ХІХ – початку ХХ століття.
9. Коли був заснований театр Леся Курбаса? Охарактеризуйте його творчу програму.
10. Коли був заснований і хто очолив театр імені Івана Франка? Охарактеризуйте його творчу програму.

*Основна література: 2, 3, 6, 9, 10.*

*Додаткова література: 3, 5, 10.*



## 📖 **Тема 7.** Теоретико-методичні засади підготовки акторських кадрів. Інформаційна культура.

**Мета:** усвідомлення студентами процесу підготовки акторських кадрів у системі театральної освіти з часів античності до сьогодення, ознайомлення з напрямками підготовки акторів до професійної діяльності. Визначення компонентів інформаційної культури, необхідних для становлення рівня акторської майстерності студента.

### **План**

1. Історія становлення професії актор драматичного театру.
2. Напрями підготовки студентів – майбутніх акторів до професійної діяльності.
3. Інформаційна культура студентів.

*Ключові поняття:* театральна освіта, педагогічна система, спеціальності, напрями підготовки, компоненти інформаційної культури, процес пізнання.

#### *1. Історія становлення професії актор драматичного театру.*

Театральна освіта – система професійної підготовки акторів, режисерів, художників, театрознавців та інших працівників у галузі театрального мистецтва. Театральна освіта зародилася в Стародавньому Римі (школа Росція, I ст. до н.е.). У VIII столітті н.е. перший театральний навчальний заклад з'явився в Китаї. У країнах Європи в епоху Відродження акторській майстерності навчали драматурги, що очолювали акторські трупи. Педагогічну систему підготовки акторів розробили діячі шкільного театру, який почав розвиватися у XV – XVI століттях у навчальних закладах країн Європи, з XVII століття – у Росії, частинною якої була й Україна. У XVIII – початку XIX століття з'явилися спеціальні театральні навчальні заклади в Парижі, Відні, Варшаві, Флоренції. Велику роль у розвитку театральної освіти у XIX столітті відіграла театральна-педагогічна діяльність Превіля і Ф. Тальма у Франції, Ч. Макліна й Д. Гарріка у Великобританії, Ф. Шредера, І. Гете в Німеччині, В. Богуславського в Польщі. Криза буржуазного театру (із другої половини XIX ст.), що зводилася до вивчення традиційних, багато в чому умовних прийомів акторської майстерності, відбилася й на театральній освіті. Оновленню методів навчання акторів сприяли Е. Золя та А. Антуан, які критикували традиційні прийоми театральної освіти. У Росії, частиною якої була й Україна, перша театральна школа була заснована в Москві в 1673 році. Школа для навчання акторів існувала при театрі, створеному Петром I у 1702 р. в Москві. Важливу роль в історії театральної освіти відіграв Петербурзький шляхетський корпус, де під безпосереднім керівництвом О.П. Сумарокова отримав професійну підготовку І.А. Дмитревський, один із перших театральних педагогів.

Виникнення публічних театрів у середині XVIII століття викликало необхідність організації постійної театральної школи, тому в 1738 р. в Петербурзі була заснована придворна танцювальна школа, на основі якої в

1779 р. створена театральна школа. У 1773 р. відкрилися класи витончених мистецтв (драматичний, балетний; вокальної та інструментальної музики) при Московському виховному будинку, у 1784 вони перейшли у ведення Петровського театру, у 1809 р. перетворені в Московське театральне училище (нині Театральне училище імені М.С. Щепкіна), де були хореографічний, драматичний та інструментально-вокальний класи.

Розвиток реалістичних тенденцій у театральній освіті пов'язаний із діяльністю М.С. Щепкіна. У 50 – 60-ті рр. XIX ст. прогресивні діячі театру активно виступали за спеціалізацію навчання майбутніх акторів у театральних школах, за вивчення історії та теорії театального й суміжних видів мистецтв, за вдосконалення методики викладання. У 1867 р. режисер Олександрійського театру й педагог Є.І. Воронов у своєму проекті підготовки драматичного актора в театральному училищі відстоював необхідність послідовного розвитку внутрішніх і зовнішніх даних актора. У 80-ті рр. боротьбу за реорганізацію театральної освіти очолив драматург О.М. Островський. У записках «Про театральні школи» (1882) він вимагав від акторів всебічної професійної підготовки й естетичного смаку. У 1888 р. за його проектом відкрилися драматичні курси при Московському театральному училищі, де викладали І. Самарін, А. П. Ленський, Г. Н. Федотова та ін. У ті ж роки з'явилися театри, школи, створені громадськими організаціями та приватними особами; у них були балетні, драматичні, режисерські та оперні відділення. Серед цих шкіл виділялося музично-драматичне училище Московського філармонійного суспільства (1883). У ньому драматичний клас вів В.І. Немирович-Данченко, що звернув увагу на виховання артистичної молоді, на яку покладав надії, пов'язані з оновленням театру. Також до роботи з акторами прагнув К.С. Станіславський, що розробив першу наукову систему їх акторського виховання, яка була втілена в роботу багатьох театральних студій та сприяла розвитку світової театральної освіти.

## *2. Напрями підготовки студентів - майбутніх акторів до професійної діяльності.*

Система театральної освіти включає спеціальності: актор драматичного театру та кіно, актор музичної комедії, режисера драми (а також балету, музичного театру), театрознавство, театральна техніка й оформлення спектаклю, живопис (спеціалізація – театральна-декораційний живопис). У 60-ті роки XX ст. розпочато підготовку акторів художників-скульпторів, режисерів для театрів ляльок, режисерів цирку, естради й масових вистав, економістів-організаторів театральної справи. До навчальних планів театральних спеціальностей включені спеціальні дисципліни: майстерність актора, сценічна мова, музичне виховання, танець, сценічний рух, грим, фехтування тощо. Майбутні режисери, окрім цих предметів, вивчають майстерність режисера, художнє оздоблення, музику спектаклю та ін.; балетмейстери – композицію класичного, історико-побутового й народно-сценічного танцю, балетний клавір, оформлення балетного спектаклю, основи музичної теорії; на постановочному факультеті – малюнок, живопис,

композицію, технологію театрального виробництва тощо. Для тих студентів, що бажають отримати другу спеціальність (викладача майстерності актора, сценічної мови, сценічного руху й сценічного бою), у вищих навчальних закладах читаються спеціальні курси за методиками викладання обраних дисциплін. Навчальними планами всіх спеціальностей передбачена навчальна (на молодших) і виробнича (на старших курсах) практики. Студенти беруть участь у масових сценах театральних спектаклів як робітники сцени, освітлювачі, костюмери, бутафори в навчальних спектаклях, вивчають організацію виробничих процесів у професійному театрі. Студенти старших курсів виконують ролі в спектаклях навчального та професійного театрів, майбутні режисери беруть участь у випуску спектаклів професійного й народного театрів. Завершується навчальний процес спектаклем (на акторських і режисерських спеціальностях), дипломним проектом.

### *3. Інформаційна культура студентів.*

На даний час різні дослідники проблеми інформаційної культури виділяють ряд її компонентів. Так основними компонентами інформаційної культури (ІК) є:

#### 1. Інформаційна культура стосунків:

- 1.1 ІК ставлення до навколишнього світу;
- 1.2 ІК міжособистісних стосунків;
- 1.3 ІК ставлення до самого себе;
- 1.4 ІК стосунків «людина-комп'ютер».

#### 2. Загальна інформаційна культура знань:

2.1 ІК знань про самого себе (як майбутнього фахівця в галузі театрознавства);

2.2 ІК професійних знань майбутнього фахівця в галузі театральної педагогіки тощо;

#### 3. ІК довіри (взаємодії акторів-партнерів);

#### 4. Інформаційно-методична культура (ІМК):

- 4.1 ІМК самовдосконалення акторів;
- 4.2 ІМК прийомів професійної діяльності акторів;
- 4.3 ІМК прийомів пошукової діяльності фахівців.

У галузі мистецтвознавства виділяють чинники, які обумовлюють становлення рівня майстерності. Це, перш за все, рівень грамотності (чим вище грамотність, тим швидше ремесло переходить у майстерність) і певні особистісні якості майбутнього фахівця. Для того, щоб піднятися на вищий ступінь майстерності, необхідно, окрім того, позбавитися таких рис характеру, як нестриманість, песимізм, поспішність в ухваленні рішень тощо. Отже, зовнішньою ознакою досягнення такого рівня є позитивна зміна поведінки індивіда.

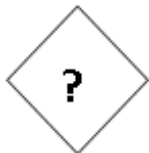
Формування інформаційної культури в майбутніх акторів вписуються у відому 4-ступеневу модель процесу пізнання:

1. Неусвідомлене незнання – ситуація, характерна для початку навчання, за якої більшість студентів не мають уявлення про можливості комп'ютерної техніки (окремі студенти не вміють навіть користуватися комп'ютером).

2. Усвідомлене незнання характеризується початковим формуванням професійних знань і умінь майбутнього фахівця (1–2 курси). На другій стадії цього процесу відбувається сходження на ступінь усвідомленого знання.

3. Усвідомлене знання характеризується оволодінням логіки ухвалення рішень під час виконання поставленого завдання. Це достатньо високий рівень, близький до творчості (3–4 курси).

4. Четвертий ступінь називається «Неусвідомлене знання». Він характеризує високий рівень ІК, при цьому для вирішення поставленого завдання включається, окрім накопичених знань і умінь, розвинена інтуїція. Зовнішньою ознакою досягнення цього рівня, як було зазначено вище, є позитивна зміна поведінки індивіда. Навчально-пізнавальна діяльність, у процесі реалізації якої і відбуваються «сходження» щаблями пізнання, формування високого рівня інформаційної культури, передбачає напружену спільну роботу студентів і викладачів. В умовах приєднання освітньої системи України до Болонського процесу, упровадження кредитно-модульної системи навчання, активізуються пошуки шляхів оптимізації індивідуального підходу до навчання, організації самостійної роботи студентів. Становлення студента як майбутнього актора драматичного театру та кіно неможливе без залучення інформаційно-комунікативних можливостей Інтернету. При цьому Інтернет слід розглядати не лише як об'єкт циркуляції і видачі на запит користувача необхідної інформації, але й як засіб комунікації, який дає можливість вести діалог із різними фахівцями мистецтвознавчої сфери, збагачуватися їхнім професійним та життєвим досвідом.



### Питання для самоконтролю

1. Що таке театральна освіта?
2. Коли зародилася театральна освіта? Охарактеризуйте її розвиток?
3. Назвіть видатних театральних діячів, які сприяли розвиткові театральної освіти?
4. Які спеціальності входять до сучасної системи театральної підготовки акторських кадрів?
5. Які компоненти інформаційної культури Ви знаєте?

*Основна література: 1, 4, 12, 13.*

*Додаткова література: 1, 4, 8.*

## **Тема 8. Основні види сценічного простору.**

**Мета:** набуття знань щодо розвитку театральних споруд від часів античності до сьогодення, використання технічного обладнання в сучасному театрі, ознайомлення з особливостями зал для глядачів.

### **План**

1. Види сцен, їх устрій та декорації: історичний аспект.
2. Особливості зал для глядачів.
3. Сценічне обладнання театру.

*Ключові поняття:* театральна споруда, зала для глядачів, сцена, декорації, завіса, театральне обладнання.

#### *1. Види сцен, їх устрій та декорації: історичний аспект.*

Театральна споруда Античної Греції, де просто неба відбувалися покази вистав, мала форму вирізаної в скелі півчаші, по краях якої піднімалися східчасті ряди з місцями для глядачів. Дно чаші – колоподібний майданчик (орхестра) – слугувало для виступів хору, у центрі з жертовником Діоніса. Позаду містилося шатро (скена) – службове приміщення, де зберігалися костюми, театральний реквізит, там виконавець міг міняти костюм або маску, оскільки у виставі один актор нерідко виконував декілька ролей. Поступово стіну скени, що повернута до глядачів, почали використовувати як умовне зображення будинку, з якого через троє дверей виходили актори. Декорацій в античному театрі не було. Використовували лише умовні картини, які були розташовані на іншому боці скени та не змінювалися протягом усієї вистави: наприклад, колони означали храм, дерева – ліс. Головні декорації – картини живої природи, які відкривалися й глядачам. Така будова театру була символічною: сценічна дія умовна (це підкреслювалося й масками), навколишній світ – реальний. У римському театрі – навпаки. Події всіх драм не переступали межі одного дня. Так утворилася класична триєдність – місця, часу та дії.

Місця для глядачів називалися в греків театроном (дивитися). Спочатку глядачі дивилися виставу стоячи, улаштуваючись навколо орхестри. Пізніше почали облаштувати дерев'яні лави, закріплюючи їх на східчастих підмостках.

Актори виступали перед скеною на пагорбі, який називався «проскеній». Давньогрецький театр уміщував близько 1500 осіб. Але давні греки споруджували й такі театри, які вміщували 44 тис. глядачів.

Важливою подією в театральному житті Риму була поява у 55-му р. до н.е. першого театального приміщення, побудованого з каменя. Театр уміщав 40 тис. глядачів. До кінця I ст. до н.е. було побудовано ще два кам'яні театри, залишили один із них – театр Марцелла, що зберігся до нашого часу.

Архітектура римського театру мала ряд особливостей, які відрізняли його від грецького театру. Місця для глядачів були розташовані в один або декілька ярусів у вигляді півкола. Орхестра також мала форму півкола – на ній

розташовувалися місця для сенаторів. Будівля скени й місця для глядачів з'єднувалися. Фасад скени був багато декорований. Сценічний майданчик піднявся на 1,5 метри, його ширина становила 6 метрів. Римський театр мав завісу, яка перед початком вистави піднімалася, відкриваючи сценічний майданчик, а у фіналі опускалася.

*Улаштування італійського театру XV-XVII століть.* Розвиток трагедії, комедії, пасторалі вимагав для їх виконання спеціально обладнаного приміщення. Новий тип закритого театрального приміщення зі сценою-коробкою, глядацькою залюю і ярусами з'явився в Італії. Тож ренесансний вигляд театру, що сформувався в Італії, на довгі роки залишався основною моделлю європейського сценічного мистецтва. Це було зумовлено розвитком світського театру.

Сцена влаштована була досить просто й чітко. Перед амфітеатром (місця для глядачів у формі півкола) установлювали широкий просценіум, де відбувалася сценічна вистава. На пласкому мальованому заднику між колонами або пілястрами умовно позначалися входи у чиєсь помешкання. Ім'я персонажа вказували на фронтоні умовного будинку, вхід закривався фіранкою або килимом. Такий вигляд сцени нагадував фасад античної скени. В основі розташування місця дії використовували симультанний принцип. Для сценічної гри відводили лише просценіум, решта простору сцени (середина, глибина) заповнювали об'ємними або плоскими зображеннями, що вказували на місце дії. Сцену прикрашали декоративні тканини та гобелени. Оформлення вистав доручали найвидатнішим художникам епохи Відродження – Леонардо да Вінчі, Рафаелю, Брунелескі, які використовували в живописі закони перспективи. У цей період виникає сцена-коробка, на якій актор опинявся серед декорацій, тобто встановлювалася декорація, яка позначала єдине місце дії, і глядачі бачили його в реальній дійсності.

Для збільшення театрального простору на зміну амфітеатру приходять принцип ярусної глядацької зали. Багатоповерхове розташування лож і балконів збільшило кількість місць для глядачів.

*Театральна сцена англійського театру доби Відродження.* До появи перших стаціонарних театральних приміщень вистави показували в готельних дворах – глядачі стояли всередині готельного двору, заможніші – на галереях, що оточували готельний двір. Біля протилежної від входу у двір стіни актори будували сцену й грали вистави.

В одного з організаторів театральної справи – Джеймса Бербеджа виникає ідея побудувати спеціальне театральне приміщення. Міська влада неохоче сприйняла пропозицію, театр ще з часів Середньовіччя вважався явищем, не гідним добродійної людини й джерелом непристойності. Але долаючи всі формальні перешкоди, Бербедж все ж таки реалізував свій задум: у 1576 р. відкрився перший стаціонарний театр в Англії, який називався дуже просто – «Театр».

За основу конструкції театрального приміщення Бербедж узяв принцип театру готельного двору: у центрі приміщення містився майданчик, де стояли глядачі, по периметру йшли галереї, де найважливіші особи могли дивитися

виставу сидячи; передня частина двоповерхової сцени була висунута в глядацьку залу.

Невдовзі в Лондоні виникає низка стаціонарних театрів, які охоче відвідувала публіка. Це «Куртина», «Лебідь», «Троянда», «Надія», «Фортуна», «Глобус». Взагалі, лондонське театральне життя у XVI ст. було доволі насиченим; будь-які дійства поживлявали життя англійської столиці. Театральні видовища були цікаві всім, це було майже єдине місце, де поряд можна було зустріти жебрака й шляхетного вельможу, торговця рибою та елегантного денді. Урізноманітнював міське життя й народний театр – вистави на площі, бої півнів, змагання з дикими звірами, виступи гістріонів.

У середині XVI ст. в самому лише Лондоні нараховувалося близько 20 театрів. Їх поділяли на публічні, загальнодоступні та приватні (серед них і придворний).

Оформлення приватних театрів, особливо придворних, зазнало впливу італійської сценографії, що робило вистави декоративно чинними. Зовнішній блиск, багате оздоблення та костюми були головними при постановках вистав у цих театрах, де рідко йшлося про наближення сценічної дії до реальної дійсності.

Щовечора в Лондоні давали п'ять-шість вистав. Зали театрів були завжди переповнені. Про початок дійства тричі сповіщав звук труби. Глядачі розташовувалися з трьох боків навколо головної сцени, яка глибоко виступала в залу, та на галереях. Дія могла відбуватися й на внутрішній сцені, відділеній від головної кольоровою розсувною завісою; на внутрішній сцені грали епізоди, що вимагали замкненого інтимного простору (кабінет доктора Фауста, спальня Джульєтти, келія Лоренцо, склеп Капулетті тощо).

Над основними підмостками звисала, наче балкон, верхня сцена. У випадках, коли персонажі опинялися на горі або на вежі, сценічним простором могла слугувати галерея для оркестрантів над верхньою сценою, де розташовувалася й театральна машинерія.

Сценічна дія могла відбуватися одночасно в декількох місцях. Оскільки завіси перед головною сценою не було, тіла убитих виносили відразу за лаштунки в присутності глядачів (так Гамлет виносив мертвого Полонія, а воїни Фортінбраса – тіло Гамлета). Композиція театру багато в чому наслідувала композиції містерій і зберігала принцип симультанності. Простір видовища рухомий і мінливий, був організований одночасно по горизонталі та по вертикалі. Театр був моделлю Всесвіту, його малою копією.

На відміну від придворного, сценічний простір вистав театру публічного залишався майже порожнім. Замість декорацій на сцені умовно натякали на місце й обставини дії. Якщо на сцену виносили дерево – це означало, що зараз дія відбувається в лісі, якщо трон, то всі розуміли: дія переноситься до палацу.

Лаконізм художнього оформлення в театрах, подібних до «Глобуса», компенсувався чисельністю й різноманітністю театральної будафорії, реквізиту. Предметний світ такого театру виконував не просто прикладну функцію, а був смисловим і дійовим елементом театральної гри. Наприклад, хусточка Дездемони, скривавлений кинджал Макбета. У переліку театрального

реквізиту, що зберігся до наших часів, зустрічаємо між іншим і відрубані голови, і машину для обезголовлення.

Музично-звукова партитура вистав також була достатньо різноманітною, підкреслено театральною та голосною. Окрім музики, якої було багато у виставі, активно використовували шумові ефекти – грім, тупіт та іржання коней, скрегіт коліс, крик сови (наприклад, у «Макбеті»), гарматні постріли. Від іскри одного з таких пострілів ущент згорів шекспірівський «Глобус».

## 2. Особливості зал для глядачів.

Усі театри надають простір для глядацької зали. Глядацька зала, як правило, відокремлена від виконавців аркою авансцени. Авансцена (фр. *avant-scene* – передня палатка) – відкрита частина сцени, що трохи висунута вперед до залу для глядачів, розташована між рампою та завісою або порталом, який прикрашали каріатиди. Над авансценою ставився плафон. Форми використання авансцени зумовлюються характером п'єси й творчим методом театру. Найчастіше авансцена використовується для інтермедій – сцен, що пов'язують окремі частини вистави. Глядацька зала може включати всі перелічені або деякі з таких частин зали: лавки або арена – це нижній ярус рівнинної площини зали чи майданчика, як правило, розташований нижче, або на тому ж рівні, що й сцена. Балкон або галереї – один ряд (або більше) сидінь підняті на платформи із задньої частини зали. У великих театрах кілька рівнів балконів укладені вертикально над або під кабінками. Перший рівень галерей, як правило, називають бельєтаж або грандколо. Наступний рівень за французькою версією – лоджія. Другий ярус, вмонтований під основними балконами, отримав назву мезонін. Найвища платформа, або верхній ярус іноді називають галерка (характерна для великих оперних театрів, де знаходиться високо й далеко від сцени). Кабінки або ложі: зазвичай поміщаються безпосередньо перед галереями – по боках зали та трохи вище рівня сцени. Досить часто це окремі кімнати з відкритою площею огляду, яка розрахована, зазвичай, для сидіння п'яти або менше осіб. Ці місця, як правило, вважаються найпрестижнішими в театрі й надаються високопоставленим особам.

## 3. Сценічне обладнання театру.

У сучасному театрі сценічне світло є одним із найважливіших елементів. За його допомогою можна легко змінювати час доби, емоційний стан, настрої та ін. Можливості театрального світлового обладнання на сьогодні практично безмежні, за їх допомогою реалізуються найскладніші задуми режисера.

Театральне світлове обладнання за типом приладів розподіляється на декілька груп. Перший тип – театральні світильники (симетричні й асиметричні), які використовуються для рівномірного освітлення великих площин і просторів. Симетричні театральні світильники служать для створення світлової заливки великих об'єктів, а асиметричні – для підсвічування окремих елементів декорації.

До другого типу відносяться рампи та прожектори. Рампа – невисокий бар'єр на передньому краї театральної сцени, який приховує за собою апаратуру для фронтального освітлення сцени. У текстах такі сталі вирази, як



«вогні рампи, у світлі рампи», можуть використовуватися для позначення сцени або театру взагалі.

Прожектор – (фр. *projecteur*, від лат. *projectus* «кинутий вперед») – світловий прилад, що перерозподіляє світло лампи всередині малих тілесних кутів, що забезпечує кутову концентрацію світлового потоку. У прожекторі світловий потік лампи концентрується в обмеженому просторовому куті за допомогою дзеркальної або дзеркально-лінзової оптичної системи.

До сучасного театрального обладнання відносять також сканери, повно поворотні прожектори та колорченджери, у яких використані всі найсучасніші технічні розробки.

Театральне освітлювальне обладнання керується за допомогою пульта: комп'ютерні технології впевнено ввійшли до театрів, і сьогодні художник по світлу має великі можливості світлооформлення вистав, витрачаючи при цьому значно менше часу для виставлення світла.

Одним із головних атрибутів театру є завіса. Театральна завіса – різновид драперії, що використовується в театрі для відокремлення сцени від глядацької зали. Її використовують у театрах європейського зразка для відокремлення сцени від театральної зали з глядачами. Найбільші у світі театральні завіси, так звані «Завіса Сонця» і «Завіса Місяця» (англ. *Curtain of the Sun*, *Curtain of the Moon*), зберігаються в Сіднейській опері – кожна з них має площу 93м<sup>2</sup>. Історики свідчать, що театральна завіса виникла в театрі Стародавнього Риму. До її впровадження кожен виставу закінчували словами «*Acta est fabula*». Там вона вперше почала відокремлювати театральну залу від сцени. Цікаво, що завісу перед початком вистави опускали в щілину в підлозі, а не піднімали угору. До Римської імперії театр прийшов з Греції, тому римляни й називали цю завісу «грецькою». Відомо, що в Стародавньому Римі було два види театральних завіс – *aulaeum* і *siracium*, проте згадки про них надто скупі, щоб докладно реконструювати вигляд і функції цих завіс.

*Siracium*, на відміну від *aulaeum*, – завіса невеликих розмірів, що кріпилася вгорі й підносилася чи розсувалася в боки. Нею закривали «передню сцену» (*frons scaene*). Цей вид завіси вже був відомий в елліністичному театрі й слугував для закривання зайвих декорацій. Натомість *aulaeum* була великою завісою, якою закривали всю сцену. *Aulaeum* вважається римським винаходом. Завіса була поширена в римських театрах у другій половині I століття до н.е., а запроваджено її не раніше 133 року до н. е. Перша відома згадка (56 р. до н.е.) про театральну завісу належить Цицерону. Він пише, що *aulaeum* підіймають наприкінці міму. Найповніше підйомна завіса описана в «Метаморфозах» Овідія. Завдяки йому відомо, що на завісах зображувалися постаті, які по мірі піднімання завіси ставали видимими з голови до ніг. Про завісу, на якій зображувалися постаті переможених братів, згадує Вергілій у «Георгіках». Федр згадує, що завісу опускали на початку пантоміми. Натомість завдяки Горацію відомо, що завіса лишалася опущеною впродовж усієї вистави, яка тривала чотири години або довше, і що «чекати на *aulaeum*» означало «чекати на закінчення вистави».

У згаданому тексті Цицерона є також указівки на можливі причини, через які запроваджено завіси. Автор порівнює старанно сконструйовану класичну виставу з мімом і звертає увагу на те, що ця вистава мала невідповідну структуру й завершувалася несподівано. Підіймання завіси було сигналом, що вистава закінчилася. Отже, можливо, що популярність мімів вплинула на розповсюдження завіс у театрах. Зі згаданих текстів випливає, що на відміну від звичної сьогодні техніки, принаймні до V століття *aulaeum* опускали на початку вистави й піднімали по її закінченню. Завіси не завжди робили з цілого шматка тканини. Під час вистави завісу лишали внизу, складену в заглибині біля краю сцени. Такі конструкції збереглися в Помпеях, Сиракузах, Арлі, Ф'езоле, Ліоні, Везон-ла-Ромені, Оранжі. Деталі функціонування таких завіс лишаються нез'ясованими. Можливо, для підіймання *aulaeum* використовували обертальні жердини, які розміщували в отворах сцени.

У період 1900 – 1917 рр., на території Російської імперії, частиною якої була Україна, у театрах використовують розкішні й давні завіси в історичних стилях XIX століття (завіса Маріїнського театру в Петербурзі тощо). Але виникає декілька нових театрів, власники яких замовляють нові завіси відомим художникам. У 1913 р. художник Костянтин Сомов виконав ескіз театральної завіси для «Вільного театру» в Москві. На двочастинній завісі зображали не барокові візерунки, як зазвичай в імператорських театрах, а регулярний парк. Куточок барокового саду поживлявали боскети, фонтан і декілька акторів італійського театру масок. Завіса була відображенням ретроспектив XVIII століття, які так подобалися майстрам «Світу мистецтва» (російського мистецького журналу). Зовсім іншу стилістику використала Олександра Екстер в ескізі театральної завіси для Московського Камерного театру (1914 р.). На двочастинній завісі розміщено чотири тварини серед надзвичайно великих барокових візерунків.

Видатний живописець М. Врубель, починаючи займатись сценографією, створив ескіз театральної завіси аквареллю («Ніч в Італії», 1891 р.). Завісу зробили, і вона слугувала театру Солодовнікова, поки той не згорів у 1898 році. Але збереглися акварельні полотна, які дають змогу уявити завісу, яка давно зникла.

Нині театральна завіса П. Пікассо до балету «Блакитний експрес» антрепризи Сергія Дягілева зберігається в музеї королеви Вікторії та Альберта в Лондоні. Її розмір складає 134 квадратні метри. Завіса має дві масивні фігури без орнаментальних зображень і розписана яскравими фарбами в стилі кубізму.

Нова ідеологія Радянського Союзу торкнулася всіх сторін суспільного життя, зокрема й театрального, що викликало створення театральних завіс, які мали ідеологічне навантаження нової імперії. Широко використовуються багаті візерунки із зображенням колосся й символів СРСР – серпа та молота. У театральну завісу влітають багато металевих ниток, щоб та слугувала ще однією перешкодою вогню під час пожежі.

За часів СРСР глядачі запам'ятали так звану Золоту завісу Великого театру з державною символікою і теж із зображенням колосся, яка традиційно залишалася в театрі до останньої реконструкції театральної споруди у

XXI столітті. Дещо консервативне театральне мистецтво не встигало за надзвичайно стрімким перебігом подій сьогодення. До того ж, театральне мистецтво не повинно бути занадто швидким, як газети чи часописи, тому використовують старі театральні завіси чи зовсім відмовляються від них, як театр «Сатирикон» у Москві.

У XX столітті театральна завіса стає справжнім музейним скарбом. Дерев'яні театральні приміщення часто горіли. Багато театральних завіс було знищено вогнем чи сильно зіпсовано. Театри мають вік, термін існування. Старі театральні завіси, як і декорації, ставали нікому не потрібним мотлохом. До створення театральних завіс залучали видатних художників, серед яких М. Врубель, А. Роллер, П. Пікассо. Тривалий термін існування театральних завіс увібрав і стилістику епох. Є завіси доби бароко, ампіру, модерну, новітніх течій XX століття.



### Питання для самоконтролю

1. Назвіть особливості сценічного простору доби Античності.
2. Які особливості мав сценічний простір англійського театру доби Відродження?
3. Охарактеризуйте устрій сценічного простору театрів XV – XVII століття.
4. З яких структурних одиниць складається глядацька зала?
5. Які види завіс Ви знаєте? Розкрийте їх особливості.
6. Назвіть основне сценічне обладнання сучасного театру.

*Основна література: 4, 7, 12, 13.*

*Додаткова література: 4, 6, 11.*

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ  
ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 2  
ГЕНЕЗА КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ НАЙВІДОМІШИХ  
ТЕАТРІВ СВІТУ НА ОСОБИСТІТЬ ЛЮДИНИ**

1. Укажіть, хто був засновником «Блискучого театру»:

- а) Лагранж і Дюкруазі;*
- б) Дюпарк і Бежар;*
- в) Мольєр і Лагранж;*
- г) Поклен і Бежар.*

2. Театральна діяльність якого відомого комедіографа розпочалася в «Блискучому театрі»:

- а) Дюкруазі;*
- б) Мольєра;*
- в) Бежара;*
- г) Лагранжа.*

3. Укажіть, хто з драматургів XVII століття створив нові жанри – комедію-фарс та комедію-балет:

- а) Мольєр;*
- б) Бежар;*
- в) Дюпарк;*
- г) Дюкруазі.*

4. Укажіть, кого називали «пенсіонерами» в театрі «Комеді Франсез»

- а) акторів, які входили до товариства пайщиків;*
- б) акторів-чоловіків;*
- в) акторів, які отримували платню;*
- г) акторів-жінок.*

5. Виберіть дві акторські школи, які існували в театрі «Комеді Франсез»:

- а) мольєрівська та бежарівська;*
- б) бежарівська та расінівська;*
- в) расінівська та баронівська;*
- г) мольєрівська та расінівська.*

6. Укажіть, у якому європейському театрі з'явилась перша сценічна школа драматичної гри:

- а) «Блискучий театр»;*
- б) «Бургундський готель»;*
- в) «Комеді Франсез»;*
- г) «Ательє».*

7. Визначте, з приходом якого видатного французького режисера розпочався розквіт театру «Ательє»:

- а) Лінвена;
- б) Дюллена;
- в) Севеста;
- г) Пуассона.

8. Укажіть два періоди історії розвитку театру «Олд Вік»:

- а) I-й з 1818 по 1898 та II-й з 1898 до нашого часу;
- б) I-й з 1820 по 1898 та II-й з 1899 до нашого часу;
- в) I-й з 1890 по 1902 та II-й з 1902 до нашого часу;
- г) I-й з 1895 по 1899 та II-й з 1899 до нашого часу.

9. Назвіть ім'я, яке носить театр «Олд Вік»:

- а) Вікторії Мельбурн;
- б) принцеси Вікторії;
- в) Вікторії Лецен;
- г) Вікторії Конрой.

10. Назвіть ім'я відомого режисера, під керівництвом якого театр «Олд Вік» перетворився на провідний театр Англії:

- а) Е. Конє;
- б) Д. Мельбурн;
- в) Л. Бейліс;
- г) С. Кентська.

11. Виберіть, якою комедією В. Шекспіра та в якому році було відкрито «Меморіальний театр»:

- а) «Багато галасу даремно», 1879 р.;
- б) «Венеціанський купець», 1878 р.;
- в) «Сон у літню ніч», 1887 р.;
- г) «Приборкання норовливої», 1887 р.

12. Укажіть, яка трупа протягом тридцяти років виступала на щорічних фестивалях у «Меморіальному театрі»:

- а) трупа Флауера;
- б) трупа Гільгуда;
- в) трупа Бенсона;
- г) трупа Брука.

13. Вертеп – це:

- а) театр, у якому відбуваються вистави на релігійні теми;
- б) твір, у якому засобами релігійної ідеології розкриваються біблейські сюжети;
- в) різдвяна п'єса, наповнена подіями зв'язаними з народженням Сина Божого;

г) мандрівний ляльковий театр, що має форму двоповерхової дерев'яної скрині, перша письмова згадка про який датується 1666 р.

14. Укажіть назву театрів духовних навчальних закладів:

- а) «Духовні театри»;
- б) «Шкільні театри»;
- в) «Академічні театри»;
- г) «Християнські театри».

15. Назвіть, де і ким було здійснено першу постановку шкільної драми:

- а) у Києво-Могилянській академії, С. Полоцьким;
- б) у Києво-Могилянській академії, П. Могилою;
- в) у Москві, П. Шереметьєвим;
- г) у Харкові, Ф. Волковим.

16. Укажіть, хто виконував ролі в театрах Шереметьєвих:

- а) актори-чоловіки;
- б) актори-жінки;
- в) актори-вільновідступники;
- г) актори-кріпаки.

17. Визначте назву театру Шереметьєвих, що зберігся до нашого часу:

- а) «Повітряний театр»;
- б) «Новий театр»;
- в) «Останкінський театр»;
- г) «Воздвиженський театр».

18. Укажіть, хто керував театром «Шляхетського корпусу»:

- а) Ф. Волков;
- б) Д. Сумароков;
- в) І. Дмитрієвський;
- г) О. Попов.

19. Виберіть, за якою назвою й у якому році було відкрито МХТ:

- а) «Художній публічний театр», 1898 р.;
- б) «Художньо-загальнодоступний театр», 1898 р.;
- в) «Художній сценічний театр», 1889 р.;
- г) «Художньо-традиційний театр», 1899.

20. Виберіть, яким спектаклем було відкрито МХТ:

- а) «Чайка»;
- б) «Мертві душі»;
- в) «Цар Федір Іванович»;
- г) «Вишневий сад».

21. Укажіть, у якому році й де було відкрито перший в Україні стаціонарний театр:

- а) 1795 р. у м. Львів;*
- б) 1759 у м. Харків;*
- в) 1809 р. у м. Одеса;*
- г) 1806 р. у м. Київ.*

22. Представниками якої видатної акторської родини були І. Карпенко – Карий, М. Садовий, П. Саксаганський, М. Садовська:

- а) родини Кропивницьких;*
- б) родини Садовських;*
- в) родини Тобілевичів;*
- г) родини Адамовських.*

23. Виділіть, на базі якого театру й коли був заснований театр «Березіль»:

- а) «Нового театру» у 1920 р.;*
- б) «Народного театру» у 1922 р.;*
- в) «Молодого театру» у 1925 р.;*
- г) «Молодого театру» у 1922 р.*

24. Укажіть, де і коли був заснований театр імені І. Франка:

- а) у Вінниці, 1920 р.;*
- б) у Харкові, 1922 р.;*
- в) у Полтаві, 1920 р.;*
- г) у Києві, у 1923 р..*

25. Укажіть, хто був першим режисером театру імені Івана Франка:

- а) Л. Курбас;*
- б) Г. Юра;*
- в) І. Карпенко-Карий;*
- г) М. Крушельницькій.*

26. Укажіть, хто з 2001 по 2011 рр. був художнім керівником театру імені Івана Франка:

- а) С. Данченко;*
- б) С. Мойсеєв;*
- в) М. Захаревич;*
- г) Б. Ступка.*

27. Наукову систему виховання акторських кадрів було розроблено:

- а) В. Немировичем-Данченком;*
- б) К. Станіславським;*
- в) О. Островським;*
- г) М. Щепкіним.*

28. Назвіть країну, у якій з'явився новий тип закритого театрального приміщення:

- а) Франція;*
- б) Англія;*
- в) Італія;*
- г) Німеччина.*

29. Укажіть, яку назву має відкрита частина сцени, що висунута вперед до глядацької зали й розташована між рампою та завісою:

- а) просценіум;*
- б) скена;*
- в) авансцена;*
- г) галерея.*

30. Поміркуйте, кому належить перша згадка про театральну завісу:

- а) Цицерону;*
- б) Овідію;*
- в) Вергілію;*
- г) Горацію.*



## ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДО ЗАЛІКУ

1. Сутність театрального мистецтва.
2. Категорія – актор.
3. Специфіка театрального мистецтва.
4. Роль і місце театру в соціокультурному житті суспільства.
5. Форми та види театрального мистецтва.
6. Зміст театрального мистецтва
7. Специфіка та особливості театрів Античності.
8. Специфіка та особливості театрів Середньовіччя, Відродження.
9. Становлення та розвиток театру Комедії дель арте.
10. Становлення та розвиток італійського театру «Олімпіко».
11. Старіший театр Англії «Глобус».
12. Відомі французькі театри: «Блискучий театр» Мольєра в Парижі та театр «Комеді Франсез».
13. Виникнення Шкільного театру.
14. Театр Шляхетського корпусу.
15. Генезис українських театрів.
16. Унікальний театр Вертепу.
17. Театр Леся Курбаса.
18. Основні принципи системи підготовки акторських кадрів у системі К.С. Станіславського.
19. Основні види сценічного простору.
20. Види простору глядацької зали.

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

### Основна:

1. Абромян В.Ц. Театральна педагогіка / В.Ц. Абромян. – К. : Лібра, 1996. – 224 с.
2. Алієва Л. О. Сторінки історії соціології театру України: 20-ті роки ХХ ст. / Людмила Олександрівна Алієва // Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец. – 2008. – № 4. – С. 83 – 89.
3. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 / Д. Антонович ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Перевид. за текстом 1925 р. (вид. Укр. громад. вид. фонду, Львів). – Л., 2001. – 272 с.
4. Базанов В.В. Технология сцены / В. В. Базанов. – М. : Импульс-свет, 2005. – 391 с., [8] л. ил. : ил. – Краткий словарь спец. терминов: с. 378-388.
5. Бальме Крістофер. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, Факультет культури і мистецтв. – Львів : ВНТЛ – Класика, 2008. 270 с. – Бібліогр. : с. 250 – 263.
6. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Бобошко Ю.М. – К. : Мистецтво, 1987. – 198 с.
7. Бояджиєв М. В. От Софокла до Брехта / М.В. Бояджиєв. – М.: Искусство, 1989. – 356 с.
8. Буткевич М.М. К игровому театру / М.М. Буткевич. – М.: ГИТИС, 2005. – 700 с.
9. Гринишина М. Естетико-художній дискурс українського театру 1920-х – першої половини 1930-х років / Марина Гринишина; [редкол.: В. Сидоренко та ін.] // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – К., 2006. – С. 351 – 478.
10. Миленька Г. Д. Ідеї «Філософії мистецтва» Ф. Шеллінга в системі художніх поглядів Леся Курбаса / Г. Д. Миленька // Наук. зап. / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». – К., 2000. – Т. 18 : Спец. Випуск. – Ч. 1. – С. 92–95.
11. Смолина К.А. 100 великих театров / Смолина Капитолина Антоновна. – М. : Вече, 2001 . – 480 с. – (100 великих).
12. Сцена ХХ века : учеб. пособ. для театр. вузов и сред. спец. заведений / В.В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 240 с. : ил. – Библиогр. в подстрочных примеч. – Краткий словарь спец. терминов.
13. Техника и технология сцены : учеб. пособ. для высш. и сред. учеб. заведений искусств и культуры / В. В. Базанов ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Искусство, 1976. – 368 с. : ил.
14. Энциклопедия «Театр». – М.: Олма-Пресс, 2002. – 309 с.

### Додаткова:

1. Дергач М.А. Засвоєння соціального досвіду засобами техніки акторського перевтілення / М.А. Дергач // Педагогіка і психологія

формування творчої особистості : проблеми і пошуки : Зб. наук. пр. – Київ-Запоріжжя. – 2004. – Вип. 32. – С. 220 – 224.

2. Дергач М.А. Театральне мистецтво як засіб виховання особистості: історичний аспект / М.А. Дергач // Виховання дітей та молоді в контексті розвитку громадянського суспільства : зб. наук. пр. Педагогічні науки. Вип. 35. – Херсон :Видавництво ХДУ, 2003. – С. 329 – 333.

3. Заболотіна В. Театр і ми в ньому : [на порозі нового сезону] / В. Заболотіна // Український театр. – К., 2008. - №4. – С. 2 – 7.

4. Ковальчук О.М. Формування педагогічної техніки засобами театральної педагогіки: навч. метод. посіб. / О.М. Ковальчук. – Ніжин: Ред.-вид. відділ НДПУ. – 2001 – 126 с.

5. Молодий театр : генеза, завдання, шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М.Г. Лабінський]. – К. : Мистецтво, 1991. – 320 с. : іл.

6. Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера / В.И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1984. – 370 с.10.

7. Паві П. Словник театру / Паві П.; пер. з фр. М. Якубек. – Львів: В.Ц. ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.

8. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / Константин Станиславский. – М.: Вагриус, [2007]. – 448 с. : ил.

9. Станиславский К.С. Об искусстве театра: Избранное / К.С. Станиславский. – М. : ВТО, 1982. – 510 с.

10. Творчий спадок Леся Курбаса у ХХІ столітті : бібліогр. покажч. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури, Бібліотека ; [уклад.: С. В. Євсеєнко, С. І. Гордєєв, О. М. Левченко ; наук. ред. О. І. Чепалов]. – Х. : ХДАК, 2012. – 220 с.

11. Театр. Актер. Режиссер. [Текст] : краткий словарь терминов и понятий / авт. – сост. Александра Савина. – СПб.: Лань ; М. ; Краснодар : Планета музыки, [2010] . – 352 с. – Библиогр. : с. 349 – 350.

### **Інформаційні ресурси:**

1. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка / Режим доступу: [http://wek.kiev.ua/uk/Драматичний театр ім. Івана Франка](http://wek.kiev.ua/uk/Драматичний_театр_ім._Івана_Франка)

2. Словарь театральных терминов / Режим доступа: <http://www.uroki-etiketa.ru/index>.

3. Театри України / Режим доступа: <http://teatry.com.ua/>

**СИСТЕМА ОЦІНЮВАННЯ ЗНАТЬ**  
**Розподіл балів, які отримують студенти**

Поточний контроль знань			Екз амен	Су ма
Контрольний модуль 1	Контрольний модуль 2	Індивідуаль не завдання	20	10 0
Змістовий модуль 1	Змістовий модуль 2	20		
30	30			

**Шкала оцінювання: національна та ECTS**

За шкалою EC TS	За шкалою університету	За національною шкалою	
		Екзамен	Залік
A	90 – 100 (відмінно)	5 (відмінно)	Зараховано
B	85 – 89 (дуже добре)	4 (добре)	
C	75 – 84 (добре)		
D	70 – 74 (задовільно)	3 (задовільно)	
E	60 – 69 (достатньо)		
FX	35 – 59 (незадовільно – з можливістю повторного складання)	2 (незадовільно)	Не зараховано

F	1 – 34  (незадовільно – з обов'язковим повторним курсом)		
---	--	--	--

### **Розподіл балів за видами роботи та формами контролю**

Індивідуальні заняття складаються з індивідуальних робіт, об'єднаних в модулі. Результат виконання та захисту студентом кожної роботи оцінюється окремо за такою шкалою:

– 17-20 балів: Усі завдання індивідуальної роботи повністю виконані без помилок, а також відповідають: виявленню студентом всебічних системних і глибоких знань програмного матеріалу; засвоєнню ним основної та додаткової літератури; чіткому володінню понятійним апаратом, методами, методиками та інструментами, передбаченими програмою дисциплін; умінню використовувати їх у професійній діяльності; виявленню творчих здібностей у розумінні, викладі та використанні навчально-програмного матеріалу.

– 12-16 балів. Усі завдання індивідуальної роботи повністю виконані без суттєвих помилок, а також відповідають: виявленню знань основного програмного матеріалу; засвоєнню інформації в межах лекційного курсу; володінню необхідними методами, методиками та інструментами, передбаченими програмою; умінню використовувати їх у професійній діяльності, припускаючи окремі незначні помилки.

– 6-11 балів. Більше 30% усіх завдань індивідуальної роботи виконано не вірно, а також виявлено: значні прогалини в знаннях основного матеріалу; не досить упевнене володіння окремими поняттями, методиками та інструментами, про що свідчать принципові помилки під час їх використання.

Захист індивідуальної роботи зараховується студентові, якщо він отримав більше 11 балів. В іншому разі, студенту повертається робота на доопрацювання.

Загальна бальна оцінка одержується простим сумуванням одержаних студентом балів за всі види контролю та «бонуси»:

Максимально можлива бальна оцінка, яку може набрати студент за всі модулі дисципліни дорівнює 100 балів, а за окремий модуль, відповідно, по 30 балів.

Модуль зараховується студентові, якщо він набрав не менше 60% (або 2/3) від максимальної суми балів за модуль. Для кожного модуля це становить відповідно 30 балів, а для отримання іспиту – 60 балів.

Студентові, який не з'явився протягом навчального семестру на проміжний або рубіжний контроль згідно зі встановленим кафедрою графіком, виставляється незалік із відповідного модуля.

## Оцінювання навчальних досягнень студентів

Оцінювання навчальних досягнень студентів відбувається після вивчення кожного змістовного модуля у відповідності до критеріїв, які наведені нижче.

### Бали

### *КРИТЕРІЇ ОЦІНКИ*

<p><b>F - 1</b> (незадовільно – з обов’язковим повторним курсом)</p>	<p>Практично не знає театрознавчої термінології. Володіння навчальним матеріалом на рівні розпізнавання. Не може користуватися методичними рекомендаціями, іншими дидактичними засобами. Не може відповісти на елементарні питання.</p>
<p><b>FХ - 2</b> (незадовільно – з можливістю повторного складання)</p>	<p>Має уяву про театрознавчу термінологію. Володіє навчальним матеріалом на фрагментарному рівні. Конспект із предмету носить не систематизований, фрагментарний характер. Не вміє скласти алгоритм відповіді. Не може відповісти на питання без грубих помилок на які не звертає уваги.</p>
<p><b>E - 3</b> (достатньо)</p>	<p>Самостійно відтворює головні положення викладені в лекційному матеріалі. Знає основні театрознавчі терміни. Потребує допомоги викладача чи студентів для відтворення систематизованого навчального матеріалу. При реалізації знань потребує допомоги викладача на всіх етапах роботи. Часто допускає типові помилки, які за допомогою здатен виправити. Повністю відсутнє знайомство з інформацією, що викладена в додатковій літературі.</p>
<p><b>D - 3,5</b> (задовільно)</p>	<p>Повністю відтворює інформацію, що викладена в лекційному матеріалі. Має значні утруднення при необхідності користування додатковою та довідниковою літературою. Епізодичне знайомство з періодичними театрознавчими виданнями. Отримані знання викладає з незначними помилками. Потребує деякої допомоги викладача щодо виправлення допущених помилок.</p>

**С - 4**  
(добре)

На основі оволодіння матеріалом в обов'язі робочої навчальної програми дисципліни, під керівництвом викладача вміє зіставляти, узагальнювати, систематизувати інформацію про мистецтвознавчі явища. Цілком самостійно використовує набуті знання, уміння та навички в стандартних навчальних ситуаціях. Здатен контролювати свою діяльність. При контролі знань досить вільно складає алгоритм відповіді. Швидко використовує необхідну інформацію з довідникової літератури. Знайомий із театрознавчими періодичними виданнями поточного року.

**В - 4,5**  
(дуже добре)

Вільно володіє матеріалом у відповідності з програмою дисципліни. Знання, уміння та навички може самостійно застосовувати в нестандартних ситуаціях навчального характеру. Проявляє інтерес до наукової та науково-популярної літератури з предмета. Самостійно опрацював рекомендовану, додаткову літературу з предмета. У процесі вивчення дисципліни іноді виконує реферати не передбачені робочою програмою дисципліни. Проявляє схильність до аналітико-синтетичної діяльності, здатен висловлювати власну думку щодо вивченого матеріалу. Отримані знання використовує при аналізі стану навчально-виховного процесу в університеті.

**А - 5**  
(відмінно)

На основі досконалого знання матеріалу з предмета студент використовує уміння та навички при рішенні нестандартних задач. Вільно володіє міжпредметними зв'язками, орієнтується в періодичній та монографічній літературі з предмета. Легко відповідає на нестандартні, несподівані питання. У складних ситуаціях може провести аналіз на рівні теоретичного осмислення. Створює презентації до вивчених лекційних матеріалів. Виявляє творчі здібності, нахил до самостійної науково-дослідної роботи, який виражається в наявності наукових публікацій, виступах на конференціях.

Навчально-методичне видання  
(українською мовою)

Гончаренко Юліана Володимирівна

**ВСТУП ДО СПЕЦІАЛЬНОСТІ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА СТУДЕНТА**

Конспект лекцій  
для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр»  
напряму підготовки «Театральне мистецтво»

Рецензент *Г.В. Локарєва*  
Відповідальний за випуск *Т.О. Шкута*  
Коректор *Л.М. Білозуб*

Підп. до друку 12.11.2012. Формат 60×90/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Таймс. Тираж 50 прим.

---

Запорізький національний університет

69600, м. Запоріжжя, МСП – 41  
вул. Жуковського, 66