

2. Дудко Н. Федір Стригун: «Українці не готові до щастя» / Наталя Дудко // Ратуша. – 2009, 5 листопада.
  3. Єгорова І. Федір Стригун: «Німців чекаємо?!» / Ірина Єгорова // Голос України. – 2010, 20 квітня.
  4. Життя як театр і навпаки. Федір Стригун [Електронний ресурс] / Л. Кічура // Режим доступ до сторінки: [http://www.search.com.ua/archive/2009-07\\_06/zankovetska.com.ua/fedir\\_strygun.htm](http://www.search.com.ua/archive/2009-07_06/zankovetska.com.ua/fedir_strygun.htm).
  5. Заболотна В. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко: [каталог] / Валентина Заболотна. – Львів, 2004. – 64 с.
  6. Коваль Я. Найкращим дарунком став голос сина / Я. Коваль // Львівська газета. – 2005, 11 січня.
  7. Козирева Т. Родинний театр. Федір Стригун: «Скільки ж нам, українцям, можна плакати?» / Тетяна Козирева // Дзеркало тижня. – 2007, 8 грудня.
  8. Козирева Т. Федір Стригун: «Багато стецьків у нас з'явилося. Куди не подивишся – кругом свій Стецько» / Тетяна Козирева // Високий замок. – 2009, 7 грудня.
  9. Коломієць Р. Заньківчани. Антологія театральних пристрастей / Ростислав Коломієць // Український театр. – 1995. – №1. – С. 2–4.
  10. Косарева Т. Федір Стригун. Ми завжди до всього не готові – до епідемій, до жнив і навіть до щастя / Тетяна Косарева // Дзеркало тижня. – 2009, 14 листопада.
  11. Кравчук О. Федір Стригун: «У свою дружину я закохався, побачивши її на екрані» / Олеся Кравчук // Тернопільська газета. – 2003, 15 – 21 жовтня.
- УДК 7. 03

М. П. САВЕЛЬЄВА

### ПРОБЛЕМА СЦЕНІЗАЦІЇ ЕПОСУ: ШЛЯХИ ТВОРЧОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

*У статті на ряді прикладів сценізації прозових творів розглядаються теоретичні закономірності перекладу епічного твору з мови знакової на мову аудіо візуальної інформації.*

**Ключові слова:** сценізація, проблема, семантичний переклад, естетичне взаємозбагачення.

М. П. САВЕЛЬЄВА

### ПРОБЛЕМА СЦЕНИЗАЦИИ ЭПОСА: ПУТИ ТВОРЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

*В статье на ряде примеров сценизации прозаических произведений рассматриваются теоретические закономерности перевода этического произведения с языка знаковой на язык аудиовизуальной информации.*

**Ключевые слова:** сценизация, проблема, семантический перевод, эстетическое взаимообогащение.

М. P. SAVELIEVA

### PROBLEM STSENIZATSIYI EPIC: THE WAYS OF CREATIVE TRANSFORMATION

*In the article some examples stsenizatsiyi prose translation of the theoretical patterns epic creation of sign language into the language of audio visual information.*

**Keywords:** stsenizatsiya problem, semantic interpretation, aesthetic enrichment.

Проблема сценізації епосу в останні десятиріччя набула особливої гостроти. Вона неодноразово широко дискутувалась на сторінках преси, розглядалась у статтях провідних практиків і теоретиків театру [6,8,9]. Під терміном «сценізація» на відміну від традиційного розуміння інсценізації як переведення епічної форми літератури в драматичну мається на увазі якісно інший рівень художнього перетворення епічного твору, коли літературне джерело трансформується у принципово інакшу художню реальність.

За своєю суттю проблема сценізації епосу охоплює коло таких важливих питань театральної практики, як активізація творчої взаємодії літератури і театру, шляхи збагачення образно-виражальної палітри сценічного мистецтва, оновлення школи акторської та режисерської майстерності. Сценічна трансформація епічного твору вимагає знання і розуміння специфіки цього процесу, глибокого проникнення в естетичну природу першоджерела, в його ідейно-філософський зміст, потребує адекватної до художньої структури першооснови режисерської концепції. Складність цих завдань обумовлена своєрідністю самої форми епічної літератури, яку шляхом творчого переосмислення і «переплавки» необхідно перетворити у форму драматичну.

Філософсько-естетичне осмислення феномену театральної інсценізації видається актуальним і практично вагомим уже з тієї причини, що в цьому специфічному жанрі театральної творчості знаходить своє послідовне втілення сучасна тенденція розвитку художньої культури, яка полягає у все тіснішій взаємодії різних способів духовно-практичного освоєння дійсності. Саме театральна інсценізація стала однією із перших сфер духовного виробництва, в якій було зроблено спробу подолати притаманну розповідним літературним творам певну роз'єднаність предметної, смислової і експресивної форм вираження змісту.

У загальнотеоретичному плані сценічна трансформація епосу являє собою проблему семантичного перекладу епічного твору з мови знакової на мову аудіовізуальної інформації. В порівнянні із знаковою аудіовізуальна форма має досить значні переваги, оскільки за своїми можливостями вона максимально наближується до процесів цілісного, безпосереднього відображення дійсності. Динамічна предметна образність як основний засіб виразності аудіовізуальної форми інформації дозволяє створити органічний синтез змістовного та ідейно-художнього пластів твору. При цьому необхідно зауважити, що цей синтез передбачає і «зворотній зв'язок», оскільки він значною мірою впливає на характер естетичного сприйняття літературного першоджерела глядачем. Це відбувається внаслідок того, що перекладений на мову драматичного мистецтва твір розповідної літератури набуває нових естетичних якостей, бо, як справедливо зауважує російський театрознавець К. Разлогов, у результаті трансформації виникає по суті новий театр, оскільки форма неминує (більшою чи меншою мірою) впливає на зміст [5, с. 127]. Класичним прикладом естетичної «метаморфози» оповіді при її сценічному втіленні може слугувати вистава Г. Товстоногова «Історія коня» за повістю Л. Толстого «Холстомір» у великому драматичному театрі ім. Горького міста Санкт-Петербург, 1979 р. Саме нова форма (через підкреслено умовні прийоми режисури й акторської гри) надала літературному джерелу таких естетичних властивостей, які дали можливість глядачу проникнути в глибинні пласти художніх реалій повісті.

Сюжет твору Л. Толстого «Холстомір» розгортається не в міжособистісному зіткненні героїв, а в надособистісному осмисленні автором духовного змісту людського буття. В основі драматизму повісті – внутрішній духовний розлад Пегого зі світовим порядком. У творі фактично відсутня всяка експресивна конфліктність особистісного плану. Л. Толстой хоче розібратися не з окремим носієм зла, а з самим інститутом насилля. Прагнучи перевести оповідальний монологізм, автор інсценізації – відомий російський драматург і режисер М. Розовський – вводить в ігрову структуру п'єси нового героя – Хор, який вступає у протиборство з «чужим», «ненашенським» Пегим. Таким чином створювалось напружене діалогічне поле, на якому і розгортався повний трагізму внутрішній конфлікт героя [7].

Розведення монологу автора-героя повісті «на голоси» між Хором і персонажами та його сценічна подача через прийом голосового інтонування, широкий спектр ритмопластичних перетворень психологічних станів Пегого і його ставлення до них вибудовували нову художню реальність, в якій слово письменника укрупнялось і набувало багатопланової асоціативності.

Вистава «Історія коня» стала абсолютним хітом як на території колишнього СРСР, так і в багатьох країнах світу, де проходили гастролі театру.

На українській сцені в якості подібного прикладу передусім слід назвати постановку «Гайдамаків» Т. Г. Шевченка, здійснену Л. Курбасом у 1920 році в новоствореному «Молодому театрі». Як підкреслювали дослідники, на основі епічної поеми Т. Г. Шевченка Л. Курбас створив твір «досконалої драматичної форми», який увійшов згодом у репертуар багатьох

театрів України [3, с. 22; 2, с. 169-170; 1, с. 56-61]. Прагнучи до еквівалентного відображення засобами сцени композиційно-стильових особливостей поеми, її смислової поліфонічності і жанрової специфіки, Л. Курбас шляхом синтезування прийомів і форм різних театральних шкіл (умовної і реалістичної) та засобів виразності суміжних мистецтв – театру, колективного читання, пантоміми і музики – створив складне поліфонічне за своїм звучанням видовище, яке вражало глибиною проникнення в художню естетику літературного джерела.

«Це вже творився якийсь інший, незвичний театр – він не ілюстрував, ба навіть не втілював тексту п'єси, драматургія дії тут матеріалізувалася багатьма іншими, позасловескими засобами: рухом народних мас, музикою, хоровим співом» грою світла і тіні [1, с. 56-61].

На відміну від відомих раніше інсценізацій поеми (П. Барвінського, К. Мирославського, П. Драгана, М. Кропивницького та ін.), які були звичайними сценічними ілюстраціями сюжетної канви твору в естетичних принципах тодішнього побутового театру і сприймалися як розповідь про давні, напівзабуті події, в основі драматичної інтерпретації «Гайдамаків» Л. Курбаса було прагнення митця переосмислити літературний матеріал з нових історичних позицій, вияснити й актуалізувати його важливі ідейно-політичні мотиви [1, с. 56-61].

В результаті головною заслугою Л. Курбаса в постановці поеми Великого Кобзаря стало те, що він зумів не тільки адекватно відобразити в інсценізації головну проблематику твору, але емоційно й образно збагатити його, загострити його ідейно-філософське звучання.

Досить важливими для накопичення досвіду інсценування були численні постановки творів класичної літератури, здійснені провідними майстрами української сцени. Серед них вирізняються передусім сценічні версії творів І. Франка, В. Стефаника, О. Кобилянської. В середині 50-их років ХХ ст., наприклад, помітним явищем у театральному житті України стала інсценізація «Ой піду я в Бориславку...» за мотивами так званого бориславського циклу оповідань І. Франка (автори інсценізації Л. Болобан і Л. Предславич), здійснена в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка режисерами О. Сердюком та С. Ходкевичем. І хоча інсценізація була створена за каноном традиційної драми, введення в структуру сценічної композиції епізодів, провідних мотивів та дійових осіб, показових для висвітлення проблематики та відображення художнього стилю письменника, дозволило драматургам вдало організувати матеріал для розкриття наскрізного для «Бориславських оповідань» конфлікту, визначеного ще М. Коцюбинським у нарисі «Іван Франко» як війна між капіталом і працею [4], об'єднати розрізнені епізоди гострою наскрізною драматичною дією. Важливим аспектом роботи над інсценізацією було насичення художньої тканини п'єси фольклорним матеріалом, головним чином пісенним і обрядовим фольклором, що надавало постановці справді народного колориту та притаманної першоджерелу етнографічної специфіки. Як засвідчують численні рецензії, сценічна інтерпретація «Бориславських оповідань» І. Франка, набувши по відношенню до першооснови нових естетичних якостей, яскраво висвітлила не тільки соціальну проблематику, але зримо й тонко подала перипетії душевних переживань героїв, трагічні колізії психологічних конфліктів, проявила нові грані образно-поетичного строю літературної основи.

Сценічна версія «Землі» О. Кобилянської в постановці Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (1947 р., режисер В. Василько) з великою силою та виразністю показує як соціальні, так і національні основи трагедії буковинської сім'ї, використавши при цьому етнографічний матеріал та засоби виразності музично-драматичного театру.

До «знакових» театральних прочитань творів епічної літератури слід віднести і постановку «Енеїди» І. Котляревського на сцені Запорізького обласного музично-драматичного театру ім. М. Щорса, здійснену в 1978 році режисером В. Грипичем.

Згідно із задумом постановника вистава «Енеїда» мала осучаснити ідейно-тематичний зміст поеми, надати змальованим подіям злободенного звучання.

Назвавши спектакль героїчною бурлескною темою, В. Грипич сміливо вводить у виставу елементи народного площадного театру, тісно і природно переплітає у дійстві гумор і народну пісню, несподівані елементи естрадного шоу, хореографію. Досить вдало режисер використовує і вже апробований в інсценуванні художній прийом введення хору, який виступав у виставі засобом сценічного об'єднання системи подій, що дозволяло уникнути їх фрагментарності, часової розірваності.

Народного характеру надавала виставі і лаконічна сценографія (худ. Н. Гомон і Л. Чернова). Авторами був запропонований цікавий образний еквівалент: у створенні художнього оформлення був використаний принцип вертепної скриньки з двох'ярусною конструкцією і поділом місця дії на «земне» і «небесне», яке активно обігрувалось усім ходом дійства, надавало дії динамізму і жвавості.

Послідовник творчих ідей і уподобань Л. Курбаса, зокрема його тяжіння до естетики умовно-метафоричного театру, В. Грипич активно використовує у виставі умовні прийоми (човни троянців, зображення хором морських хвиль і т.ін.).

Як свідчать численні відгуки преси, поема І. Котляревського «Енеїда» прозвучала на сцені Запорізького театру яскравими, соковитими народними барвами, в унісон з актуальними питаннями свого часу. На перший план були виведені проблеми миру і гармонії, підкреслювалась думка, що справжні ідеали виборюються в складних зіткненнях добра і зла.

Отже, в силу своїх особливостей сценічна форма вираження здатна надати оповіді нову якість естетичної виразності. Вона ніби розмикає структуру епічних епізодів, накладаючи на них відбиток варіативності і своєрідності. Ця відкритість образної системи інсценізації створює передумови для формування у свідомості глядача шляхом асоціативного зіставлення з дійсністю нових смислів, збагачуючи його уявлення як про оригінал, так і про сам смисл його ретрансляції.

Проте, підкреслюючи потенційні можливості естетичного взаємозбагачення літератури і театру в процесі їх творчої взаємодії, не слід забувати і про суперечливість цього процесу. Поряд із взаємозбагаченням ця взаємодія може привести і часто приводить діячів театру до збіднення, спрощення літературної основи, до втрати нею вихідних сутнісних характеристик. Не торкаючись таких факторів, як талант режисера-постановника, майстерність акторів та інших суб'єктивних моментів процесу інсценування, виділимо деякі об'єктивні труднощі, які виникають при перекладі епічної форми в драматичну, особливо коли йдеться про великі епічні твори, наприклад, романи.

Сучасна інсценізація, маючи передумовою збереження в числі принципових складників духовних ідей першоджерела і його епічної багатомірності (передусім це форма вистави-роману, вперше запропонована ще В. І. Немировичем-Данченком у його історичній постановці «Братів Карамазових» Ф. Достоевського на сцені МХАТу в 1910 році), вимагає включення в свою художню структуру різних рівнів літературного твору. Звідси витікає вихідна проблема інсценування: засобами театру необхідно «вибудувати» таку поліфонічну структуру, яка б складним поєднанням засобів сценічної виразності (сценічне оформлення, гра акторів, музичне та світлове вирішення і т.ін.) була б спроможна виразити у стиснутому, «концентрованому» виді сутнісну художню ідею літературного джерела.

У зв'язку з цим виникає ряд проблем методологічного характеру, центральною з яких виступає проблема відтворення засобами сцени провідних колізій першоджерела, бо саме вони є вихідною передумовою і смислом художньої реальності, створеної автором. Тут конструювання засобами сцени поліструктури епічного твору має бути строго підпорядковане головній особливості драматичного мистецтва – його динамічній виразності, оскільки наповненість драматичною дією є необхідною об'єктивною умовою, існування театральної вистави.

Не менш важливе значення займають питання сценічного перетворення просторово-часових властивостей і відношень літературного джерела. Як відомо, певне зміщення просторово-часових характеристик епічного твору неминує в рамках театральних вирішень. Нерідко воно і є однією з причин збіднення, спрощення оригіналу. Як показує досвід, значний потенціал сценічної організації часу-простору оповіді містять в собі умовні вирішення, широке використання в системі «перекодування» тексту таких своєрідних «кодів» художньої культури, як символ, метафора, алегорія і т.ін.

Разом з тим важливою методологічною проблемою сценізації епосу виступає подолання роз'єднаності між етичним і естетичним пластами епічного твору, яке досить часто зустрічається в оповідях. Це обумовлено насамперед тим, що література досить часто через недостатню розвинутість інших форм духовного осягнення дійсності відіграла і відіграє

сьогодні провідну роль в духовній культурі суспільства і тому часто змушена брати на себе вирішення багатьох, досить різних за своїм характером проблем. Так, наприклад, в результаті певного відставання економічної і історичної науки в теоретичному осмисленні причин відомих негативних явищ в житті колишнього СРСР і пошуку шляхів їх переборення російська література зайняла провідне становище в постановці гострих економічних і екологічних проблем, в ліквідації так званих «білих плям» у вітчизняній історії (твори О. Бека, В. Закруткіна, Б. Карпова, В. Распутіна та ін.).

Проте надмірне захоплення публіцистичністю неминуче приводило письменників до збіднення образної, художньо-естетичної сторони творів. В кінцевому результаті, досягнення художньої якості у сценізації подібної літератури значною мірою залежить від вирішення театром своїми засобами суперечностей між моральною глибиною змісту літературної основи і недосконалістю хулоژیє-естетичної форми його викладу.

Таким чином, аналіз естетичних особливостей інсценізації переконує в тому, що вирішення проблеми сценічної трансформації оповідей значною мірою залежить від з'ясування теоретичних закономірностей перекладу знакової інформації в аудіовізуальну. Ці закономірності визначають методологічний горизонт пошуку основоположних принципів сценічного втілення творів епічної літератури. У вказаному контексті виявлення законів сценічної трансформації оповідей буде сприяти процесу естетичного взаємозбагачення театру і літератури, стимулювати їх подальшу інтеграцію.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ: Мистецтво, 1987. – 197 с.
2. Василько В.С. Театру віддане життя / В. С. Василько. – Київ: Мистецтво, 1984. – 407 с.
3. Довбищенко Г. В., Лабінський М. Г. Поема народного гніву // Г. В. Довбищенко, М. Г. Лабінський. – Київ: Мистецтво, 1989. – 176 с.;
4. Коцюбинський М. М. Іван Франко / М. М. Коцюбинський // Твори в шести томах. Том четвертий [ред. Н. Л. Калениченко]. – Київ, Вид-во Академії Наук Української РСР, 1962. – С.43-60.
5. Разлогов К. Е. Проблема трансформации повествований / К. Е. Разлогов // Вопросы филологии. – № 2. – 1979. – С.122-134.
6. Розовский М. Превращение / М. Розовский. – В помощь художественной самодеятельности. – № 23. – М.: Советская Россия, 1983. – 160 с.;
7. Розовский М., История лошади / М. Розовский // Театр. – М.: Советская Россия, 1978. – № 8. – С. 148-167.
8. Рудницкий К. Л. Проза и сцена / К. Л. Рудницкий. – М.: Знание, 1981. – 112 с.
9. Станішевський Ю. О. Братерство театральних культур / Ю. О. Станішевський. – К.: Мистецтво, 1983. – 203 с.

УДК 792.077 (477.84) XX

П. О. СМОЛЯК

#### АМАТОРСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТИЧНОГО ГУРТКА С. НАСТАСІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ)

*У статті висвітлюються питання, пов'язані зі становленням та розвитком аматорського театального руху на Тернопільщині. Зокрема, проаналізовано діяльність настасівського драматичного гуртка, який діяв при місцевому народному домі (читальні) в першій третині XX століття. Звернено увагу на репертуар колективу, роботу його керівників-постановників та творчі задатки окремих його учасників.*

**Ключові слова:** культурно-освітнє життя, аматорське театральне мистецтво, драматичний гурток, актор, вистава.