

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 008:792

К. І. СТАНІСЛАВСЬКА

ДО ПИТАННЯ ЕСКАЛАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У КУЛЬТУРІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті простежуються онтологічні та функціональні аспекти театралізації сучасного суспільства. Розглянуто підходи вчених до тлумачення поняття «театральність».

Ключові слова: театральність, театралізація, артизація, Микола Євреїнов.

Е. И. СТАНИСЛАВСКАЯ

К ВОПРОСУ ЭСКАЛАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В КУЛЬТУРЕ ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКОВ

В статье прослеживаются онтологические и функциональные аспекты театраллизации современного общества. Рассмотрены подходы ученых к толкованию понятия «театральность».

Ключевые слова: театральность, театраллизация, артизация, Николай Евреинов.

K. I. STANISLAVSKA

THE QUESTION OF ESCALATION OF THEATRICALITY IN THE CULTURE OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY

The article traces the ontological and functional aspects of the theatricality of modern society. The approaches of scientists to interpret the concept of «theatricality» are researched.

Key words: theater, theatricality, artization, Nicolay Evreinov.

Сьогодні поняттям «театральність» зумовлюється феномен, що виходить далеко за межі театру як закладу культури, адже механізми соціальної взаємодії в контексті театральності мають онтологічні основи, укорінені в самій людській природі. Воїн африканського племені із символічно розфарбованим лицем, маленька дівчинка на маминих підборах, футбольний фанат з кольоровою атрибутикою улюбленої команди – ось найпростіші приклади людського прагнення до перевітлення та бажання спостерігати і творити «театр».

Ігровий сенс нашого існування, що полягає у постійній самопрезентації на різних рівнях комунікації, з одного боку, найбільш яскраво представлений у дітей та віддалених від цивілізації племен (тобто характеризує примітивну свідомість), а з іншого – зумовлює театральну природу життя розвиненого суспільства, яку ми постійно відчуваємо в аспекті рольових трансформацій індивідуального і колективного «героя». Театралізація життя виявляється у появі та функціонуванні таких понять і явищ, як «соціальний театр», «політичний театр», «ділові ігри», «карнавалізація життя» та ін. Як вказує дослідниця

О. Гашкова, «впроваджена у свідомість формула «весь світ – театр» надала «ведмежу послугу» мистецтву театру, адже відбулося змішування понять театру як художнього явища і театральності як явища естетико-соціального» [6, с. 85].

Впродовж другої половини ХХ – на початку ХХІ століть спостерігається тенденція до суттєвого зростання ролі засобів масової комунікації (ЗМК) у процесах конструювання соціальної дійсності, в результаті чого грань між театралізованою поведінкою та її опосередкованою репрезентацією поступово стирається: промова політичного діяча, витівка скандального журналіста, непристойний жест спортсмена, виступ легендарного співака, вчинок бунтівника-демонстранта тощо, рознесені світовими ЗМК гігантській аудиторії, набувають театральності-символічного значення, яке зростає у геометричній прогресії. У цьому контексті проблема театральності як складової життя сучасного суспільства набуває особливої актуальності.

Аналіз інформаційних джерел доводить, що в наукових колах поняття «театральності» широко використовується як для характеристики суто театральних явищ, так і для пояснення різноманітних феноменів соціокультурного життя. Отже, стосовно практики театру це питання вивчали О. Анікст, А. Арто, Ю. Барбой, Г. Бояджиев, С. Владимиров, Є. Гротовський, В. Мейерхольд, К. Станіславський, О. Таїров, Г. Товстоногов та ін.

Спостерігається значний інтерес до дослідження проблеми театральності у контексті літературознавства та лінгвістики (Н. Бараненкова, Н. Баумтрог, О. Гальцова, М. Давидова, О. Доценко, Н. Корнева, О. Легг, О. Мелешкова, В. Пімонов, А. Распаєв, О. Соколова, Р. Чвалун та ін.).

Театральність у музиці, зокрема в музичному виконавстві, вивчають Н. Киреева, Н. Кошкарьова, Т. Куришева, Ю. Мостова, Т. Овчинникова, О. Осока, Р. Розенберг, С. Саврук, І. Чернова та ін.

Приділяється увага й аналізу театральності як складової державотворчого та політичного процесу (О. Ліхоніна, В. Коваленко, В. Райков та ін.).

Властивості театральності як терапевтичного засобу в психології та психотерапії досліджують О. Копитін, Д. Кримова, Д. Трунов та ін.

Проблему театральності вчені розглядають і у філософсько-культурологічному ракурсі (Р. Бажанова, А. Віслова, О. Гашкова, В. Райков, Р. Тазетдінова та ін.), акцентують свою увагу на театральності людської поведінки та спілкування, на театральності життя загалом (І. Андреева, А. Баканурський, Г. Гачев, І. Давидова, Є. Калмановський та ін.).

На основі аналізу напрацьованих наукових здобутків ми прагнемо виявити витоки театралізації сучасного суспільства, а також узагальнити форми її функціонування, що й визначає мету статті.

Постмодерне суспільство не випадково називають «суспільством спектаклю» – за назвою однойменної книги французького письменника-філософа Гі Ернеста Дебора, написаної у 1967 році. На думку автора, у сучасному суспільстві «не працюють» такі поняття, як істина, реальність, автентичність – їм на зміну приходять видовище, шоу (у політиці, економіці, бізнесі, правосудді, культурі та мистецтві, повсякденному житті): «У суспільствах, що досягли сучасного рівня виробництва, усе життя проявляється як величезне нагромадження спектаклів. Все, що раніше переживалось безпосередньо, нині відтіснене у виставу» (§ 1); «Спектакль – це не сукупність образів, але суспільні відносини між людьми, опосередковані образами» (§ 4); «Спектакль не можна розуміти ані як викривлення видимого світу, ані як продукт технології масового впровадження образів. Скоріше, це світогляд, що реалізувався у дійсності, вбравшись плоттю матеріального. Це бачення світу, що раптом стало об'єктивним» (§ 5); «У всій своїй повноті спектакль є одночасно і результатом, і змістом. <...> У всіх своїх проявах, будь то інформація чи пропаганда, реклама чи безпосереднє споживання розваг, спектакль являє собою модель образу життя, що переважає у суспільстві» (§ 6) [8].

У 1973 році філософ-постмодерніст Ролан Барт задекларував: «Будь-яка сильна дискурсивна система є вистава (в театральному сенсі – show), демонстрація аргументів, прийомів захисту і нападу, стійких формул; свого роду мімодрама, яку суб'єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди» [5, с. 538]. Американський вчений Грегорі Алмер

відзначив, що в наш час буквально все – від політики до поезики – стало театральним [17, с. 277].

З другої половини 1980-х років все більше й більше став проявлятися маскарадний, карнавальний характер суспільного життя: політика й економіка театралізувались, а мистецтво, навпаки, комерціалізувалося, трансформуючись разом у великий, всеосяжний шоу-бізнес. Наслідком такого стану речей знову стала шекспірівська формула «весь світ – театр».

Втім, цю ідею ще на початку ХХ століття висловив російський/французький режисер, філософ, театрознавець Микола Євреїнов, який у 1908 році випустив маніфест «Апологія театральності», і саме цю дату дослідники пов'язують із введенням до театрального вжитку неологізму «театральність». Теоретичні погляди митця багато в чому випередили свій час. Визначивши поняття «театральності», М. Євреїнов вивів його за рамки власне сценічного мистецтва, включивши в нього гру, ритуал, видовище і, головне, – саме життя. Ідея митця полягає у розповсюдженні законів театру на будь-які (чи навіть усі) життєві процеси у розвитку людства як втілення театральних принципів, у відкритті певної світової єдності, що будується за законами театру. Він писав: «Кожна хвилина нашого життя – театр» [10, с. 95]. Під поняттям «театральність» філософ розумів «естетичну монстрацію явно тенденційного характеру, яка, навіть вдалині від будівлі театру, одним чудовим жестом, одним красиво проінтонованим словом створює підмостки, декорації і звільняє нас від кайданів дійсності – легко, радісно і неодмінно. І я рішуче надаю благородній театральності позитивної естетичної цінності» [10, с. 40–41].

Основою як кожного життєвого пориву людини, так і творчої еволюції загалом митець вважав вроджений *інстинкт театральності* – стимул й поштовх на історичному шляху людства. Держава як така, зовнішні форми її керівництва, релігія, армія, політика, юстиція, школа, стосунки між людьми – тобто все, що оточує людину і заповнює її життя, на думку М. Євреїнова, підкорене силі інстинкту театральності. «Людині властивий інстинкт, про який, не дивлячись на його невичерпну життєвість, ані історія, ані психологія, ані естетика не говорили до сих пір ні слова. Я маю на увазі інстинкт преображення, інстинкт протиставлення образам, прийнятим ззовні, образів, довільно створених людиною, інстинкт трансформації видимостей Природи, що достатньо ясно розкриває свою сутність у понятті «театральність» [10, с. 43].

Дослідниця творчості режисера Т. Джурова влучно відзначає, що більшість з теоретичних розробок М. Євреїнова перекликаються з впливовими філософсько-культурологічними ідеями ХХ століття. «Головні його твори «Театр як такий» та «Театр для себе» на двадцять років випередили труд Йохана Хейзінги «Homo Ludens», в якому розуміння гри як життєво необхідної потреби в преображенні багато в чому зближується з євреїнівською «театральністю» [9, с. 5].

Але, окрім інстинкту театральності, який властивий людині за її природою, М. Євреїнов обґрунтовує ще поняття *театрократії* – «панування над нами театру як закону, імперативно-нормуючого перетворювальну діяльність людини» [10, с. 118]. «До сьогодні думали, що Театр там, де його будівля. Прошли тисячоліття, доки люди дізналися *від мене*, що Театр всюди, в усьому і скрізь (театрократія-пантеїзм)» (курсив автора) [10, с. 95]. Філософ стверджує, що буття людства проходить під «знаком Театру» і «народонаселення нашої планети має насправді театрократичне керування» [10, с. 125]. «Чим іншим, як не театрократією, пояснюється наше рабське тяжіння до моди <...> Бажання здаватися молодим чи, навпаки, «не молокососом», приховати свої недоліки чи, навпаки, кокетливо виставляти їх напоказ, «здаватися» кимось, «виглядати» так-то чи таким-то – що це, як не дія театрократії, котра і на дні рум'ян підстаркуватої матрони, і у флаконі парфумів «його високості», і в жиру чорної помади вусів старця, і в кожному прошарку шкіри мінливо-вірних підборів низькорослого, і на вістрі бритви, і на зубцях гребінця, всюди, всюди!.. Адже все існує під знаком Театру!» [10, с. 127–128].

Узагальнюючи шлях розвитку доктрини М. Євреїнова, Т. Джурова відзначає в якості основних віх філософські та драматургічні праці митця: «Почавши з тлумачення театральності як преображення за законами краси («Апологія театральності»), розвинувши її у вільне вольове прагнення людини-творця, що преображається та преображає світ на власний розсуд («Театр як

такий»), Євреїнов прийшов до ідеї зцілення театром тіла і душі людини («Театротерапія»). Преображення, оголошене остаточним та незворотним, стало перевтіленням («Найголовніше»)» [9, с. 151–152].

Забута на довгі роки, спадщина М. Євреїнова стала досліджуватись і впроваджуватись саме в останні десятиліття ХХ століття, коли проблема театральності набула особливої гостроти. До цього часу, як слушно зауважує Р. Бажанова, поняття «театральність» не отримувало статусу самостійної категорії, естетичного або наукового терміну. Слово використовувалося у якості оціночного судження, причому досить часто з відтінком осуду: театральною називали поведінку, розраховану на справляння яскравого враження або «багату» на акторські штампи [3, с. 36].

Дослідниця І. Давидова акцентує на тому, що у ХХ столітті почався процес розмивання жанрових рамок, виникнення нових видів мистецтв, а протистояння ідей у різних сферах духовної культури призвело до нового етапу осмислення процесів, що відбуваються у суспільстві. Стало очевидним, що «театральність» не може розглядатись тільки у вузькому сенсі (як властивість театру) – це певна універсалія, інтегративна властивість системи культури, що розкриває найважливіші сторони її генези та функціонування. Культурологічний підхід до театральності дозволяє визначити її як художньо-естетичне вираження культурного синкретизму [7, с. 62–65].

Схожої трактовки дотримується О. Ліхоніна, розуміючи під «театральністю» цілісний, але внутрішньо суперечливий спосіб існування культури, що дозволяє людині адаптуватися в постійно мінливих умовах життя суспільства [11, с. 11]. О. Гавришина додає, що основним ресурсом театральності стає ресурс співучасті, солідарності [15].

Французький дослідник П. Паві під театральністю розуміє «те, що у виставі чи драматургічному тексті є специфічно театральним (або сценічним)». Далі автор пропонує два варіанти «театрального», виділяючи, по-перше, експресивно-яскраву видовищну сценічність, по-друге – штучність висловлювання чи дійства [12, с. 365].

В якості основних структурних компонентів театральності Р. Газетдінова виділяє «гру» та «артистизм», які забезпечують відтворення людиною *не культури*, а, передусім, її *ставлення* до Світу і до самої себе (курсив автора) [14].

У соціально-філософській концепції В. Райкова театральність розглядається у трьох ракурсах: як елемент соціального простору; як особлива форма комунікації; як характеристика соціального та політичного впливу [13, с. 5–6]. Базовими основами театральності автор висуває міметичний, діалогічний та сугестивний концепти. Міметична властивість обумовлена укоріненям в людській природі прагненням до наслідування (мімезис), тобто готовністю до відтворення і повторення певних дій. Діалогічність полягає у можливості театральності зближувати різні точки зору, виявляючи особливості та цінності різних соціальних груп. Сугестивний аспект розглядає театральність в якості засобу впливу домінуючої соціальної групи на інші шляхом створення символічних ілюзій, які зменшують рівень соціальної напруги [13, с. 9, 12–13]. Основоположними рисами театральності в рамках структурно-семіотичного підходу автор визначає репрезентативність, контекстуальність та перформативність. Репрезентативність вказує на здібність суб'єкта представляти певну сукупність знаків і символів. Контекстуальність передбачає домовленість між суб'єктами щодо амплітуди можливих значень об'єкта. Перформативність позначає здатність суб'єктів артикулювати певні суспільні практики, що включаються у процес символічної боротьби в соціальному просторі [13, с. 8–10].

Р. Бажанова акцентує, що у понятті «театральність» відображена активна, гіперболізована форма прояву природи людини. «Театральність завжди виявляється співвіднесеною з імовірністю появи Іншого: це інші манери, не схожі на звичайні, це інша, патетично гучна і виразна мова, це ефектна жестово-мімічна поведінка, не характерна для звичайного життя. <...> зовнішня форма гіперболізується, укрупнюється, шліфується у відповідності з естетичними канонами часу, культури та індивідуальними уявленнями про неї» [3, с. 34]. У контексті сказаного необхідно уточнити, що «бути Іншим» не передбачає

трансформації «Я» в «не Я»: бути Іншим означає *здаватися* Іншим, зберігаючи при цьому неповторність власної індивідуальності.

Дослідники феномена театральності А. Баканурський та І. Андреева доводять злиття сучасного життя і гри, життя і видовища простим фактом – потраплянням у нашу мову багатьох «ігрових» зворотів, що не мають безпосереднього відношення до самої гри: «під маскою», «гра розуму», «міжнародна арена», «театр військових дій», «маріонетковий уряд», «розігралася стихія», «гра уяви», «політичні ігри», «передвиборне шоу», «любовні ігри» [4, с. 12], «у своєму амплуа», «влаштувала сцену», «не доповідь, а фарс», «що за комедія!» та ін. [1, с. 6]. Дійсно, театральна образність і лексика пронизують усі пласти сучасного соціокультурного простору. Окрім повсякденних мовних практик, театралізована свідомість виражається як у свідомому наслідуванні театру і запозиченні його форм, так і в спонтанно-несвідомій театральності, що мимоволі відтворює властиві театру риси. Так, до свідомих форм театралізації можна віднести театральність військових парадів, видовищну демонстративність політичних і неполітичних мітингів, ігрову театральність показів мод і конкурсів краси, ритуально-театральну природу молодіжних контркультур тощо. До спонтанно-несвідомої театральності належать рольові дитячі ігри, підкорені етикету форми поведінки, різноманітні суспільні та побутові ритуали.

Н. Зоркая у праці «Видовищні форми художньої культури» та О. Липков у дисертації «Атракційні та карнавальні принципи видовищних мистецтв», характеризуючи цей феномен, використовують вислів *«артизація життя»*. Втім, вперше термін «артизація» був застосований французьким феноменологом М. Дюфренном. На його думку, артизація є «засобом перетворення життя у постійне «свято», феноменом масової культури чи навіть контркультури, побудованим на свідомій завуальованості істинних мотивів поведінки під яскравими, помітними фразами і рухами. <...> у даному визначенні артизація постає у якості свідомо внесеного у соціальне життя елемента карнавалізації та ідеалізації» [13, с. 5].

Російський культуролог М. Хренов називає такий розвиток суспільства *театралізацією життя*, яка спостерігалась у різні історичні періоди. Так, розмірковуючи про епоху бароко, вчений стверджує, що для цього часу був характерний не тільки розвиток театральної стихії (висування театру на одне з перших місць в системі мистецтв), а й «вторгнення театру в саме життя». Цю думку підтримує і В. Райков: «Сам феномен театральності виявився співзвучним епосі бароко, коли театр стає метафорою людського буття: світ стає сценою, люди – акторами, а автором розіграної в реальних людських долях вистави був бог» [13, с. 4]. М. Хренов доводить, що в умовах, коли життя театралізується, дії перших осіб держав (і взагалі влади) багато в чому набувають сценічного характеру: від зовнішнього вигляду та мови до поведінки, манер, способу життя, будови державних стратегій тощо (Людовик XIV, Наполеон, Петро I) [16, с. 168].

Літературознавець О. Анікст підтверджує цю думку: «З виникненням великих абсолютних монархій Іспанії, Франції, Англії театральність стала невід'ємною частиною придворного життя. З метою звеличення абсолютного монарха при кожному дворі відбувалися пишні церемонії. Урочисто обставлялося пробудження короля і його відхід до сну, прийоми міністрів, послів. Життя королівських дворів включало різного роду ритуали і церемонії. Не випадково з'явилася і посада організаторів придворних ритуалів – церемоніймейстерів» [2, с. 180].

Дослідниця Р. Бажанова теж зазначає, що «яскравим театральним началом пронизані відомі форми життєтворчості: стильна поведінка французької богеми, російських і англійських денді, поетів «срібного віку». Вони були повторювані, наслідувачі переймали манери і стиль одягу своїх кумирів, але задовольняли вже не публіку, а самих себе» [3, с. 38].

«У чому ж сенс театралізації життя?» – ставить питання М. Хренов. – Справа не лише в тому, що в даному випадку ігрова стихія переміщується з якоїсь однієї вузької сфери у суспільну галузь в цілому. Театралізація життя допомагає розшифрувати ігровий смисл культури, однак він може бути зрозумілий лише у співвіднесенні з утопією, міфом та антиповедінкою» [16, с. 169–172].

Отже, тлумачення театральності у філософській, мистецтвознавчій та побутовій сферах різняться. У мистецтвознавчому контексті «театральність» виступає смисловим продовженням

концепту «театр», передбачаючи відповідні характеристики для осіб, явищ, предметів: театральний актор, театральна постановка, театральна афіша, театральний бінокль тощо.

З філософсько-культурологічної точки зору «театральність» виступає як концепт, що передбачає своєрідне «подвоєння» реальності засобами гри, фантазії, рольового існування. Театральність дозволяє вибудувати «іншу» реальність, «пережити» її в різних варіантах, виробити та апробувати нові моделі соціальної поведінки.

У буденному житті театральність диференціюється на два різновиди: по-перше, як свідоме наслідування театру та запозичення його форм; по-друге, як спонтанно-несвідома театральність, що мимоволі відтворює риси театру. У побутовому сенсі «театральність» може використовуватись як оцінна категорія: з одного боку, вказуючи на гріх манірності та невиправданого лицедійства, з іншого – на здібність людини адаптуватися до мінливих сторін буття та складних соціально значущих ситуацій.

У контексті розглянутого можна виділити ряд функцій, які виконує театральність як механізм соціокультурної сфери, зокрема естетичну, комунікативну, аксіологічну, символічну, моделюючу, соціалізуючу, терапевтичну.

Як резюме наведемо вислів дослідниці О. Гашкової: «Тяга людства до театралізації життя – тяга до цивілізації, в якій без лицедійства в різних формах, без гри та іронії просто не виживеш. Постмодерна всепроникаюча іронія і символічна серйозність стають цілком виправданим естетичним прийомом в умовах нової реальності» [6, с. 95].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева И. М. Театральность в культуре / И. М. Андреева. – Ростов н/Д, 2002. – 188 с.
2. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: литературный комментарий: кн. для учителя / А. Аникст. – М. : Просвещение, 1986. – 124 с.
3. Бажанова Р. К. Соотношение артистизма и театральности: философско-культурологический анализ / Р. К. Бажанова // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2010. – Т. 52. – Кн. 1. – С. 34–40.
4. Баканурский А. Жизнь как игра и представление (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом) / Анатолий Баканурский. – Одесса : Астропринт, 2001. – 256 с.
5. Барт Р. Война языков // Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт / [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 535–540.
6. Гашкова Е. М. От серьезы символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) / Е. М. Гашкова // Метафизические исследования : Альманах Лаборатории Метафизических исследований при Философском факультете СПбГУ. – Вып. 5. Культура. – СПб., 1997. – С. 85–95.
7. Давыдова И. С. Театральность как феномен культуры / И. С. Давыдова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 16. – № 40. – С. 61–66.
8. Дебор Г. Э. Общество спектакля / Г. Э. Дебор [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html
9. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Т. С. Джурова. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 158 с.
10. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов [сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова]. – М.–СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
11. Лихонина О. В. театральность культуры тоталитарного государства (на примере советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Лихонина Ольга Владимировна. – Екатеринбург, 2008. – 21 с.

12. Пави П. Театральность // Словарь театра / Патрис Пави / [пер. с фр. ; под ред. К. Разлогова]. – М. : Прогресс, 1991. – С. 365–367.
13. Райков В. Н. Феномен театральности: социально-философский анализ: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. н. : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / Райков Валерий Николаевич. – Саратов, 2010. – 21 с.
14. Тазетдинова Р. Р. Культурное событие как частный случай театральности культурного процесса / Руфина Ринатовна Тазетдинова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1154-2012-02-10-05-00-31>
15. Театральность в границах искусства и за его пределами : круглый стол [Б. Дубин, В. Золотухин, О. Рогинская и др.] // НЛО. – 2011. – № 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/du24.html>
16. Хренов Н. А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры / Н. А. Хренов // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 167–180.
17. Ulmer G. L. Applied grammatology / Gregory L. Ulmer. – Baltimore, 1985. – 337 p.

УДК 792+808.55

I. I. СОРОКА

**«ПІДТЕКСТ»: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ
У СИСТЕМІ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО**

У статті простежується розкриття змісту поняття «підтекст» у системі видатного режисера й теоретика театру К. Станіславського. Фіксується відсутність визначення митцем підтексту як прихованого змісту тексту.

Ключові слова: підтекст, К. Станіславський, система К. Станіславського, «Робота актора над собою», прихований зміст.

И. И. СОРОКА

**«ПОДТЕКСТ»: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ
В СИСТЕМЕ К. СТАНИСЛАВСКОГО**

В статье прослеживается раскрытие содержания понятия «подтекст» в системе выдающегося режиссера и теоретика театра К. Станиславского. Фиксируется отсутствие определения его подтекста как скрытого смысла текста.

Ключевые слова: подтекст, К. Станиславский, система К. Станиславского, «Работа актера над собой», скрытый смысл.

I. I. SOROKA

**«SUBTEXT»: DEFINITION OF THE CONCEPT
IN THE STANISLAVSKY SYSTEM**

The article traces the disclosure of the concept of «subtext» in the system of eminent theater director and theorist K. Stanislavsky. No fixed definition of the subtext as a hidden meaning by artist.

Key words: subtext, K. Stanislavsky, Stanislavsky system, «An Actor Prepares», hidden meaning.