

Собіянський Віктор Дмитрович,
викладач кафедри театрознавства
Київського національного університету театру, кіно
і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

З ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ ТА ЕСЕЇСТИКИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1920-х РОКІВ

Стаття присвячена малодослідженій сторінці історії української театраль-но-критичної книжки. Автор зупиняється на одному з найцікавіших періодів її роз-витку – другій половині 1920-х років. За обсягом видань систематизовано близько двадцяти книжок, що вийшли у цей час. Основну увагу приділено аналізу трьох повноцін-них авторських збірок театраль-но-критичних статей Я. Мамонтова, Й. Шевченка та В. Хмурого, що значною мірою окреслюють тогочасну театральну ситуацію.

Ключові слова: театральна критика, книжки, театральні статті, публіци-стика, есе.

Собиянский Виктор Дмитриевич. Из истории театрально-критической публицистики и эссеистики Украины второй половины 1920-х годов.

Статья посвящена малоисследованной странице истории украинской-театрально критической книги. Автор останавливается на одном из самых инте-ресный периодов её развития – второй половине 1920-х годов. По объёму системати-зировано около двадцати книг, изданных в это время. Основное внимание уделено анализу трех полноценных авторских собраний театрально-критических статей Я. Мамонтова, Й. Шевченко и В.Хмурого, которые в значительной мере презентуют театральную ситуацию того времени.

Ключевые слова: театральная критика, книги, театральные статьи, публи-цистика, эссе.

Viktor Sobiianskyi. On the history of theatre critical publicism and essays in ukraine of the second half of 1920s.

The article is devoted to the scantily explored page of the Ukrainian theatre-critical books history. The author dwells on one of the most interesting period of its development – the second half of the 1920s. About twenty books published at this time were systematized by their volume. It is focused on the analysis of three authors' collections of theatrical cri-tiques by Yakiv Mamontov, Jona Shevchenko and Vasyl Hmuryi. Those digests largely pre-sent theater situation of that time.

Key words: theatre criticism, books, critiques, publicism, essays.

На теренах Російської імперії одне з перших зібрань театральних рецензій – "Театральная хроника" знаного журналіста, оглядача московської газети "Рус-ское слово" Сергія Флерова (псевдонім – Васильєв) – з'явилося лише 1896 року. В Україні першість у виданні театраль-но-критичної збірки належить Миколі Черняєву [12], Миколі Ніколаєву [5] та Миколі Вороному [1]. Новий виток роз-витку театральної книжки в Україні припадає на другу половину 1920-х років, коли вийшло з друку близько двох десятків книжок, що висвітлювали театраль-

ний процес. За обсягом можемо умовно поділити їх на альманахи, брошури та книжки.

До першої означеної групи належить лише одне видання – "Театральний альманах" [9]. Хоча достеменно невідомо, яка саме інституція видала цю брошуру, а на її обкладинці зазначено, що "Альманах" виходить "одноразово", побудована книжка за усіма законами часопису: з багатьма авторськими статтями різних жанрів – статистичної інформації, замітки, рецензії, фейлетону та епістолярії. Тож, напевно, це видання спочатку планувалося як періодичне і, може, саме від нього, а не від часопису "Театральна декада" (1936) варто вести генезу журналу "Театрально-концертний Київ".

Видання чомусь оминається більшістю дослідників, проте у ньому міститься багато унікальних відомостей, зокрема, про музичний театр, естраду та єврейський театр. Привертає увагу міркування Григорія Каранта про театральну публіку. Його розвідці, жанр якої сам автор визначив як "експеримент рецензії", вочевидь бракує аналітичності та доказовості. Однак, відштовхуючись від знаменитого гасла "хліба та видовищ", критик доходить висновків, з якими важко сперечатися: "Йй жадається хліба з маслом і розваги "між іншим" – видовища, яке можна дивитися у пальто та калошах" [9, 24]. Вартою уваги видається й стаття-маніфест випускника Петербурзької консерваторії Йосипа Куніна, відомого завдяки розробленій ним власній системі постановки голосу, – про його лабораторію колективної декламації "Театр читця", організовану в 1925–1927 роках при драматичному факультеті Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка.

Найбільший масив неперіодичних видань другої половини 1920-х років – це брошури, присвячені аматорському театрові. Подібно до свого натхненника часопису "Сільський театр" (Харків, 1926–1930), ставлячи питання про адекватну форму "пролетарського мистецтва" та практичні способи її реалізації, ці книжки подеколи виходили за межі самодіяльної творчості. Вони чи не найретельніше описували техніку сцени. Оскільки ці видання були передовсім призначені для аматорів, то, звісно, вони містять цінні практичні поради про організацію театру в школах, клубах та на селі загалом. Хоч часом авторство подібних посібників належало російським театрознавцям, а кілька книжок вийшло в перекладі, цією темою в Харкові опікувалися здебільшого професійні критики – Леонід Болобан, Леонід Предславич та передовсім Юрій Смолич. У цьому форматі провідні критики 1920-х років намагалися складні речі висвітлювати просто, пояснюючи недосвідченим читачам природу театру. Тим самим вони чи не вперше формулювали для себе фундаментальні закони мистецтва.

Інший корпус видань другої половини 1920-х років – брошури, присвячені творчості окремих театральних колективів. Зокрема, видання про театри "Березіль" [2], ім. І. Франка [3] та Одеський театр ім. О. Іванова. Жанр цих невеликих за обсягом видань коректно означити як "збірник статей", причому відомих текстів, що вже публікувалися в періодиці. Вони не мають, як правило, узагальнюючого характеру, ставлячи на меті презентувати найкращі постановки конкретного театального сезону.

Мусимо зважати й на те, що у другій половині 1920-х років книжки проходили значно прискіпливішу цензуру, аніж окремі статті в періодиці. Це добре

видно на прикладі брошури "Театр для дітей". Професор О. Білецький та психолог С. Городиська (на той час очолювала театр) спеціально підготували статті для цієї книжки. Про досвід роботи Першого державного театру для дітей у Харкові автори розповідають на 76 сторінках у чотирьох текстах: "Театр для дітей" і "Дети-зрителі" С. Городиської та "Вопросы репертуара в театре для детей" і "Как возник и развился детский театр (летопись 1920–1925 гг.)" О. Білецького. Кожна зі статей досить ґрунтовна, авторами порушуються питання дитячого репертуару, ігрової природи театру, важливості для цього театру такого феномена, як дитяча увага. С. Городиська закономірно пропонує сприймати вистави свого театру як цілком умовні "представлення".

Радянська влада використовувала різні важелі впливу на людину. Політичними діями усвідомлювалася й вагомість культури як одного з формотворчих чинників буття, а також необхідність цілеспрямовано та поступово впливати на свідомість людини ще з дитячого віку. Тож особлива увага до ідеологічності Театру для дітей і його теоретичних викладів – закономірна. І деякі речі, немов між іншим відзначені С. Городиською, вражають: "Фабула п'єси має бути цікава, інакше нудно, рисунок її повинен розгортатися просто і ясно, інакше незрозуміло, має бути насичений дією – подіями і пригодами, сповнений своєрідного драматизму, тобто боротьби і подолання перешкод – вимога моменту переможного, моменту переборення – виставляється усіма дітьми без винятку і при цьому обов'язково в ім'я якогось позитивного ідеалу: діти примудряються бачити його навіть там, де його немає" [10, 11]. Імперативний тон статей С. Городиської демонструє, як театральна критика може виконувати дидактичні функції.

До іншого блоку неперіодичних видань про театр належать брошури, присвячені творчості окремих діячів театру. Деякі з них мають ювілейно-презентаційний характер, як, скажімо, альбом Василя Хмурого про театральні строї Анатолія Петрицького [6] або популярна брошура Леоніда Скрипниченка про кінотворчість Амвросія Бучми [8] та книжечка до 25-тиріччя артистичної діяльності Михайла Донця [14]. Так, автори останньої – співробітники газети "Киевский пролетарий" Михайло Шелюбський і Микола Шипович – зараховують М. Донця до "психологічної школи оперного мистецтва, напрямку, що його створили переважно в нас і відмінного від школи Західної Європи, де в творчості оперного співака техніка вокалізації переважає музично-вияснювальну сторону виконання" [14, 11–12].

Нарис Петра Рупіна про Марію Заньковецьку [7], що також належить до цієї групи видань, є взірцевим прикладом аналізу творчої діяльності актриси. Це скорочена версія двох статей із часопису "Червоний шлях", що мають радше історіографічний характер. Сприяє цьому ще й той факт, що П. Рупін не включив до збірки текст із надрукованої "трилогії" – "Образи Заньковецької", де, власне, найбільше розкрився його театральний-критичний таланти. У книжці ж Рупін аналізує акторський стиль М. Заньковецької. І тут часом явно відчувається недостатній розвиток театрознавчої термінології: "Привнесла вона на український кін лише свій надзвичайний таланти і виїмкову здатність схоплювати ролі та надавати їй усіма засобами свого гнучкого акторського темпераменту найпотрібнішого цій саме ролі оформлення" [7, 76].

У 2-ій пол. 1920-х рр., часі політично й економічно стабільнішому від попереднього періоду, більших обертів набирає діяльність видавництв, їхні зацікавлення стосуються й театру. Найактивніші з них – Державне видавництво України, "Пролетарий", а згодом – "РУХ" (усі базувалися в Харкові) – публікують рідкісні до цього моменту авторські театральні-критичні книжки, що є показовим фактом розвитку історії вітчизняної театральної критики.

Саме тоді одразу три провідні критики того часу – Яків Мамонтов, Василь Хмурий та Йона Шевченко – випускають свої книжки. Першою з них, ще 1925 року, побачила світ збірка Я. Мамонтова "На театральних роздоріжжях" [4]. До неї увійшло п'ять текстів значного об'єму, написаних у жанрі проблемних статей. Про зацікавленість автора саме гостроактуальними аспектами театального процесу говорить і визначення "публіцистика", запропоноване як підзаголовок збірки.

Предметом аналізу автора в першій статті стає театр "з т. з. європейським репертуаром" [4, 5], який Я. Мамонтов протиставляє театру побутової української драматургії. Останній вид тогочасного українського театру Я. Мамонтов називає "хатою з краю", що немов стоїть осторонь усіх "катаклізмів" та революцій "за вікном". Уже тут прослідковується певна вузькість поділу театру лише за репертуарним принципом.

На перших сторінках Я. Мамонтов зазначає, що "Театр складається з трьох основних елементів: 1) автора театального дійства, в яких би формах воно не виявлялося (словотвір, музична композиція, хореографічний сюжет чи будь-що інше), 2) актора або якого-небудь іншого театралізатора авторських ідей і настроїв (сюди зараховуються також декоратори, оркестранти, технічний персонал і т. інш.) і 3) певного кола людей, для яких це робиться, ц.-т. глядачів" [4, 7]. Як бачимо із цієї типології "випадає" режисер. Цю думку Я. Мамонтов розвиває в наступній статті – "Трагедія українського актора", де ще категоричніше говорить про драматурга: "Він – первісне джерело театального дійства, початок всіх початків" [4, 15].

Спочатку причини "театального розпаду" Я. Мамонтов відшукував у негармонійній взаємодії трьох фундаментальних компонентів – автора, актора і глядача. Тут же театрознавець визначає, що всі біди актора якраз через його залежність від автора, режисера й глядача: "Тільки геніальний актор може не загубити себе самого в цій боротьбі різних театральних факторів і надати свого характеру цілому театальному дійству. Актор же бідніший натурою неминуче робиться рабом автора чи режисера, або прислужником глядачів. Це – трагедія актора як такого, незалежно від місця, часу і інших обставин" [4, 17].

Зрештою, в останній статті збірки – "Під молотом доби", формально присвяченій ювілею Театру ім. І. Франка, – Я. Мамонтов пристане до думки, що основним елементом театального мистецтва є глядач: "Суть театру – в масових захватах, в оргійних реакціях" [4, 55]. Мусимо відзначити певну консервативність позиції автора: Я. Мамонтов жив у час режисерського театру, однак випускає це з уваги, залишаючись у полоні установок попередньої епохи. До того ж висновки його статей – досить суперечливі. Схоже, на той час театрознавець усе ще сам стояв "на театральних роздоріжжях" не лише між театром та

літературою, але й у з'ясуванні панівної ролі у виконавському мистецтві автора, актора, глядача і режисера.

Значно об'ємнішою (102 сторінки) є авторська збірка 1929 року Й. Шевченка [13] – актора, режисера та театрознавця, одного зі співзасновників драматичної студії, з якої утворився Молодий театр, рецензента газети "Вісті ВУЦВК", часописів "Сільський театр", "Критика" та ін. Як уже свідчить назва брошури – "Сучасний український театр", раніше опубліковані в газетах та журналах статті підібрані критиком таким чином, аби бодай побіжно презентувати картину тогочасного українського театру.

Почавши у вступі з узагальнень (розділи "Роля театру і театральности"; "Сьогодні нашого театру у нас і на Заході"), автор і в інших текстах демонструє можливості роботи театрознавця на перетині теорії, історії та критики театру. Й. Шевченко одним із перших намагається типологізувати театральне мистецтво 1920-х років: чи не найвдалішою з цієї точки зору можна вважати його статтю про театральну критику, вперше опубліковану на сторінках часопису "Критика".

Десятилітня історія розвитку театру в Україні після 1917 року викладається Й. Шевченком майже декларативно. Він лише побіжно називає певні факти, подає короткі відомості про основні колективи. Дещо жорсткіше написаний автором фрагмент про Театр ім. Франка. Тут критик безапеляційний: "Хоч як це дивно може здатись, з принципів і настановлень "Молодого театру" театр ім. Франка не взяв нічого... Скоро театр Франка визначився як театр психологічного консервативного (й безперспективного) реалізму" [13, 25].

Як певні зрушення Й. Шевченко відзначає прихід до франківців сценаріографа А. Петрицького та режисера Бориса Глаголіна. Театрознавець залишає російському режисерові роль "розворушувача" українського театру: "Коли б Глаголіна не було, його варто було б вигадати" [13, 26]. Однак при цьому досить критично зауважує: "Коли перші дві течії ["містичний символізм" і "занепадно-буржуазний естетизм". – В.С.] залишили в душі Глаголіна нестертий слід і змішалися там у дивний аромат ладану й порнографії, від конструктивізму він узяв одно – його поверховий ексцентризм і трюкацтво. А вигадник і штукар із Глаголіна, так само, як і знавець акторської техніки – віддамо йому належне, – першорядний" [13, 26].

Аналізуючи театральний процес 1920-х років, Й. Шевченко розглядає передовсім репертуар, зазначаючи розширення його рамок. Окремо зауважує театрознавець, що театр "ішов двома, зовсім несхожими річищами – європеїзації зовнішньої, запозичання форм і, з другого боку, ґрунтового вивчення законів театрального мистецтва й діалектичного застосування їх до наших політичних, національних і культурних умов" [13, 31].

Далі критик переходить до огляду діяльності окремих театральних колективів: у книжці можемо відшукати нариси про Червонозаводський театр, "Веселий пролетар" та, звісно ж, "Березіль". Ґрунтовна розвідка про театр та відзначене самим автором явне переважання курбасівського контексту в книжці свідчить, що, як вихованець "Молодого театру" і журналіст із вибагливим смаком, критик був явним апологетом "Березоля" (що не заважало йому час від часу дорікати "березільцям").

На завершення Й. Шевченко цілком слушно підсумовує: "До якої б ділянки театру ми не кинулись – театру героїчного, монументальної п'єси, побутового театру чи театру "публіцистичної драми", сатири й оперети, опери й балету – і яку б загально-театральну проблему не зачепили, дослідницької роботи, драматургії, виховання молодняка, готування режисури і т. ін. – багато скрізь побачимо ще незрушеної цілини, майже незачеплених важливих питань і велетенських завдань, що їх без широкої допомоги – матеріальної й моральної – радянського суспільства – не зрушити" [13, 102–103].

Зовсім інший принцип побудови своєї книжки пропонує мистецтвознавець В. Хмурий (справжнє прізвище – Бутенко) [11]. Зібравши під одною палітуркою вишукано написані нариси та фейлетони, автор м'яко називає їх нотатками, не претендуючи на серйозні узагальнення. Крім того, перед нами яскравий приклад, коли міждисциплінарний підхід закладений критиком як принцип – у полі зору автора уже не лише театр, але й кіно та сценографія. Останню В. Хмурий означає неологізмом "просторове мистецтво". На теренах України це чи не перший зразок театральної-критичної збірки такого обсягу (115 сторінок), з оригінальним дизайном у твердій обкладинці.

До збірки увійшли тексти, опубліковані в часописах "Нове мистецтво" та "Сільський театр". Про характер своїх текстів В. Хмурий пише також у передмові, стилізованій під "щиру й приязну розмову автора з читачем про сучасне українське мистецтво, про критику і про цю книжку": "Нотатки я писав, дошукуючись форми газетного чи журнального фейлетону на мистецькі теми, що міг би заступити скучну і нікому непотрібну стандартну рецензію" [11, 13].

В. Хмурий був передовсім майстром "короткого" жанру – найбільш вдалими були його сконденсовані в одне-два речення дотепні "незачесані" думки, сповнені недомовок та асоціацій. Натомість у текстах великого обсягу критиківі часто не вистачало "енергії" і до середини статті, а головна думка концентрувалася в назві, підзаголовку або першому абзаці. Зловживання трикрапками та членування публікацій на невеличкі абзаци та "розділи" теж це засвідчує. Інший, дуже важливий для нас аспект міркувань В. Хмурого – зацікавленість, навіть у жанрі замітки-фейлетону, не конкретним фактом чи якоюсь прем'єрою, а спроба охопити контекст, відчутти певну тенденцію.

Разом з тим "Нотатки..." відкривають іще один малознаний сторінку В. Хмурого як поборника акторського мистецтва. Автор образно називає мистецький процес 1920-х рр. "ярмарковим виром", сумно зізнається на початку збірки: "Скептиком, дорогий мій друже, я був тому, що не мав щастя побачити на театрі, в кіні й на виставках стилю сучасності" [11, 14]. У середині ж "театрального розділу", як своєрідна його кульмінація, вміщена стаття "Джиммі", опублікована свого часу на шпальтах "Нового мистецтва" під псевдонімом Рум. У ній В. Хмурий лише коротко згадує про режисуру та сценографію вистави "Джиммі Гіггінз", яка вразила багатьох його колег. А фактично присвячує текст другому (після А. Бучми) виконавцеві ролі Джиммі – Йосипові Гірняку: "Артист Йосип Гірняк так тонко вирисовує всі зломи його психіки і трагедію його, що виходить не Джиммі Гіггінз, а Джиммі. Пастельний портрет усіх Джиммі, Гансів, Жанів, Янтеків..." [11, 28].

Думку про першооснову акторської майстерності в театральному мистецтві продовжує і заключний текст "театрального розділу" книжки – "Слово на проводах 2-го Грузинського театру, не виголошене з незалежних від автора причин": "Коли театр має таких акторів, поруч яких поспіль не зважуєшся поставити епітет, – він може грати не тільки без кіна, а й без діалогу" [11, 66].

Книжки Я. Мамонтова, В. Хмурого та Й. Шевченка – суттєве явище другої половини 1920-х років. Кожна з них демонструє різний стиль викладу театральньо-критичного матеріалу провідними рецензентами того часу, що певною мірою дає уявлення про загальну картину розвитку критики другої половини 1920-х років.

Я. Мамонтов презентує структуроване аналітичне мислення, В. Хмурий працює в жанрі театральної белетристики, а Й. Шевченко пише в декларативному стилі, немовби розставляючи крапки над "і". Відповідно кожен з авторів апелює до різних читацьких кіл: Я. Мамонтов – передовсім до фахової аудиторії, а також читачів "товстих" літературних часописів, досвідчених людей старшого покоління, здебільшого представників старої інтелігенції; газетний стиль Й. Шевченка був близький, насамперед, новому поколінню радянської інтелігенції, пересічному читачеві, готовому до сприйняття лише короткої, чіткої інформації, поданої у декларативному тоні. До найширшого кола читачів спрямовані нариси В. Хмурого, що знаходили своє місце як на шпальтах суспільно-політичних журналів, так і таких професійних видань, як "Нове мистецтво" та "Культура і побут".

Зрештою, поява одразу трьох повноцінних авторських збірок театральньо-критичних статей свідчить про якісно новий рівень критики другої половини 1920-х років. Адже вибудовані в певній послідовності тексти деяких критиків уже претендували на узагальнену презентацію театрального процесу останнього десятиліття, що певною мірою вдалося Й. Шевченкові. А структура цих книжок та добірка театрознавцями своїх праць, як правило, більш "опукло" демонструвала професійні грані кожної особистості.

Література

1. Вороний М. Театр і драма : зб. критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури / Микола Вороний. – К. : Волосожар, 1913. – 166 с.
2. Державний драматичний театр "Березіль" : Харків, 1929 рік. – К. : Київ-Друк, 1929. – 25 с. – Без підпису.
3. Державний драматичний театр ім. Ів. Франка / Нар. комісаріат освіти. – К. : Вид. т-ру Франка, [1928?]. – 47 с. – Без підпису.
4. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях : публіцистика / Я. Мамонтов. – Харків : Книгоспілка, 1925. – 64 с.
5. Николаев Н. И. "Эфемериды" : статьи по вопросам искусства, театра и литературы, критические этюды, литературные очерки, наброски, впечатления / Н. И. Николаев. – К. : [Б. и.], 1912. – 537 с.
6. Петрицький А. Театральні строї / Анатоль Петрицький; текст В. Хмурого. – [Харків] : ДВУ, 1929. – [Б. с.].
7. Рулін П. Марія Заньковецька : життя і творчість / П. Рулін. – К. : Рух, 1928. – 109 с.
8. Скрипниченко Л. А. Бучма: життя й робота / Л. Скрипниченко. – К. : ВУФКУ, 1929. – 16 с.
9. Театральний альманах: сезон 1926-27 г., Киев. – К. : Посредрабис, [1927]. – 52 с.

10. Театр для детей : сб. ст. – Харків : [б. в.] , 1926. – 76 с. – Без підпису.
11. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво / Василь Хмурий. – Харків : Рух, 1930. – 115 с.
12. Черняев Н. И. Харьковский иллюстрированный театральный альманах: Материалы для истории харьковской сцены. – Харьков, 1900. – 107 с.
13. Шевченко Й. Сучасний український театр : збірник статтів / Йона Шевченко. – [Харків] : ДВУ, 1929. – 104 с.
14. Шелюбський М. З нагоди 25-тиріччя артистичної діяльності заслуженого артиста Республіки Михайла Івановича Донця / Шелюбський, Шипович, Грінченко. – К. : Київ-Друк, [1928]. – 16 с.

УДК 792+808.55

Сорока Іван Іванович,
доцент кафедри режисури,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

РОЗДУМИ ПРО ВАРІАНТНІСТЬ ПОНЯТТЯ "ПІДТЕКСТ" (НА МАТЕРІАЛІ ПРАЦІ Г. КРІСТІ)

У статті простежується розкриття змісту поняття "ілюстрований підтекст" у розумінні Григорія Крісті – послідовника і учня К.С. Станіславського. Вказується на те нове й особливе, що привносить автор в розуміння поняття "підтекст". Приділено увагу взаємозалежності і спільності між підтекстом і апартом. Робиться висновок про варіантність поняття "підтекст" та правомірність застосування до нього терміна "ілюстрований".

Ключові слова: підтекст, ілюстрований підтекст, прихований зміст, протилежний зміст, апарат, система Станіславського, Григорій Крісті.

Сорока Іван Іванович. Размышления о варианности понятия "подтекст" (на материале работы Г. Кристи).

В статье прослеживается раскрытие содержания понятия "иллюстрированный подтекст" в понимании Григория Кристи – последователя и ученика К. С. Станиславского. Указывается на то новое и особенное, что привносит автор в понимание понятия "подтекст". Уделено внимание взаимозависимости и общности между подтекстом и апартом. Делается вывод о варианности понятия "подтекст" и правомерности применения к нему термина "иллюстрированный".

Ключевые слова: подтекст, иллюстрированный подтекст, скрытый смысл, противоположный смысл, апарат, система Станиславского, Григорий Кристи.

Ivan Soroka. Reflections on variance the concept "subtext" (based on the work by G. Christie).

The article traces the disclosure of the concept of "illustrated subtext" within the meaning of Gregory Christie – a follower and disciple of Stanislavsky. Points to something new and special that brings the author to the understanding of the concept of "subtext". Paying attention to the interdependence and commonality between subtext and apart. Concludes variance concept of "subtext" and the legitimacy of applying to it the term "illustrated".