

Театралізований концерт створює умови для гармонії духовного, естетичного, морального; породжує позитивні емоції, відкриває творчі можливості людини. Цього досягають за допомогою професійно написаного сценарію, вдало створеної атмосфери протягом усього концерту та церемонії, вміло підбраної сценографії, що визначає образ загального дійства й окремих його частин і водночас є його виразом, та чіткої професійної організації постановки даних театралізованих форм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие / И. А. Богданов. – СПб. : СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
2. Жарков А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология : ч. 2 / А. Д. Жарков. – М. : МГУКИ, 2004. – 216 с.
3. Зильбербранд М. И. Песня на эстраде / М. И. Зильбербранд // Русская советская эстрада 1917–1929 : в 3-х т. – М. : Искусство, 1976. – Т. 1. – 406 с.
4. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія / В. Б. Кісін. – Київ : Видав. дім “КМ Academia”, 1999. – 267 с.
5. Клітін С. С. Эстрада: проблемы теории истории и методики : учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств / Клитин С. С. – Ленинград : Искусство, 1987. – 190 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М. : МУЗГИЗ, 1961. – 319 с.

REFERENCES

1. Bogdanov, I. A. (2013), *Postanovka estradnogo nomera : uchebnoe posobie* [Staging of a variety-turn: study guide], St-Petersburg, SPbGATI. (in Russian).
2. Zharkov, A. D. (2004), *Sotsial'no-kul'turnye osnovy estradnogo iskusstva: istoriya, teoriya, tekhnologiya* [The socio-cultural foundations of pop art: the history, theory, technology], Vol. 2, Moscow, MGUKI. (in Russian).
3. Zilberbrand, M. I. (1976), *Pesnya na estrade* [The song on the stage], *Russkaya sovetskaya estrada 1917 – 1929 : v 3-kh t.* [Russian Soviet stage 1917–1929: in 3 Volumes], Vol. 1, Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
4. Kissin, V. B. (1999), *Rezhysura yak mystetstvo ta profesiiia* [Directing art as a profession], Kyiv, Vydavnychyu dim “KM Academia”. (in Ukrainian).
5. Klitin, S. S. (1987), *Eстрада. Problemy teorii, istorii ta metodyky: ucheb. posobie dlya teatr. in-tov i vuzov iskusstv* [Stage. Theory, history and technique: a manual for theater arts institutions and universities], Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
6. Neuhaus, G. G. (1961), *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [On the art of piano playing], Moscow, MUZGIZ. (in Russian).

УДК 792.73 “312”

Микола Крипчук

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО НОМЕРА

У статті досліджено процес формування режисерського задуму сучасного естрадного номера. Розглянуто особливості взаємодії творчих прийомів естрадного мистецтва і засобів виразності театрального мистецтва. Охарактеризовано специфіку дії естрадного виконавця у “відкритому” сценічному просторі, яка відбувається за активною участю всіх присутніх глядачів.

Ключові слова: режисерський задум, естрадне мистецтво, естрадний номер, театралізація, трюк, театралізований естрадний номер, художній образ.

Николай Крипчук

**ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЖИССЁРСКОГО ЗАМЫСЛА
СОВРЕМЕННОГО ЭСТРАДНОГО НОМЕРА**

В статье исследован процесс формирования режиссёрского замысла современного эстрадного номера. Рассмотрена специфика взаимодействия творческих приёмов эстрадного искусства и средств выразительности театрального искусства. Охарактеризована специфика действия эстрадного исполнителя в “открытом” сценическом пространстве, которое происходит при активном участии всех присутствующих зрителей.

Ключевые слова: режиссёрский замысел, эстрадное искусство, эстрадный номер, театрализация, трюк, театрализованный эстрадный номер, художественный образ.

Mykola Kripchuk

**PROBLEMS OF SHAPING OF THE DIRECTOR'S PLAN
OF A MODERN VARIETY TURN**

Beginning of the XXI century is characterized by the active pressing of information processes which are connected with culture structuring in general. Revealing of the first tendencies of global development is typical of this period.

Technology of influence on public and individual consciousness and subconsciousness by the means of artistic information is becoming important for the study of art, the main position in which is occupied by the art of directing that is perceived as a high level of the art of transformation of creative material in a space-time synthesis of arts.

Creative information is becoming more and more dominant within the framework of an applied aspect of the real being of art in society and its impact on anthroposociocultural situation in modern circumstances of globalization. In this process, director's artistic plan is a priori becoming a primary source of all creative activity of the director of dramatized variety turns.

Variety art is an art of a variety turn, the dramaturgy of which needs maximum concentration for minimum scenic time, and events in the turn is very often based not on anecdotal, but on trick side. In keeping with this approach, trick and attraction are aimed directly at the audience and its emotional perception.

This article is devoted to the process of the formation of director's plan of a modern variety turn. Peculiarities of the integrity of variety performance and means of theatrical art expression are studied. Acting principles of a performer in an open are characterized.

Director's plan is a creative process, the result of which is a shaping of understanding and perception of social realm that creates strong discourse and civic position, emotions, plastic-spatial and tonal vision of performance in a unified stylistic and genre manner.

According to our reckoning, it is more important to use all arsenal of means of artistic performance. But, for the origination of this demand, it is necessary to create the dramaturgy of a variety turn. Taking into account all these conditions, character, theme, act, actions and conflict will appear. In this case we would be able to call performer an actor. We want to make it a point, that dramaturgy of a variety turn, director's artistic plan and the art of acting turn technological performance into the category of a dramatized variety turn. So, it is impossible to create full artistic image without theatricalization.

However, adding of the elements of theatricalization must not interfere with the main means of artistic expression of a variety turn, its trick basis. It is crucially important to reach a balance between theatrical and variety, and this is the most difficult director's mission. The combination of variety turns with the elements of a traditional theatre is one of the factors that lead to appearing of new genres, where theatrical methods are combined with variety art tricks. Very often it leads to unexpected synthetic mixes. We think that psychological authenticity must be the basis of inner life of a variety art actor. Only in such circumstances, trick stops being formal.

Performer acts in an open, thus not being limited by the surrounding inside or outside.

The experience of modern stage enables us to state, that the unity of theatrical dramaturgy of a variety turn, a show of the art of acting with virtuosity of trick-performing is the leading tendency. It can be observed in circus performances, especially in juggling, where traditional clubs can be substituted by different objects (music texts, umbrellas, buckets, etc.). In such performances trick is naturally intertwined with the actions of an actor.

Summarizing all the abovementioned we take up the position that in the process of creating modern variety turns of different genres, question of creating the imaginative director's plan becomes dominant, it is that primary source of information, without which work of all direction and staging group cannot be planned. With this background, directing is influenced by post-modern intentions of European theatrical culture.

Key words: *director's plan, variety art, variety turn, theatricalization, trick, dramatized variety turn, artistic image.*

Початок ХХІ століття характеризується активним пресингом інформаційних процесів, пов'язаних із структуризацією культури загалом. Для цього періоду притаманне виявлення перших тенденцій світового розвитку.

Для мистецтвознавства стає актуальним вивчення технологій впливу на суспільну та індивідуальну свідомість, а також на підсвідомість засобами художньої інформації, особливе місце в організації якої посідає мистецтво режисури, що сприймається як високий ступінь майстерності перетворень художнього матеріалу в просторово-часовому синтезі мистецтв.

Художня інформація дедалі більше претендує на домінуюче становище в прикладному аспекті реального буття мистецтва у повсякденному житті суспільства, його впливі на антропосоціокультурну ситуацію в сучасних глобалізаційних умовах. У цьому процесі режисерський задум апіорі стає початком і першоджерелом усієї творчої діяльності постановника естрадних номерів та видовищ.

Методологічна основа роботи – науково-теоретичні дослідження теоретиків і практиків театру Б. Захави [3], О. Попова [9], Г. Товстоногова [13] та ін. Процес народження режисерського задуму відображений у численних сучасних дослідженнях І. Богданова [1], В. Гребельної [2], М. Крипчука [7], А. Рубба [11], М. Резніковича [10] та ін.

Мета статті – розв'язати проблеми формування режисерського задуму сучасного естрадного номера.

Відомий український мистецтвознавець О. Клековкін визначив поняття “режисерський задум” як “образне уявлення режисера про зміст і форму майбутньої вистави” [5, с. 234]. Своєю чергою, автор книги “Творча спадщина” О. Попов акцентував увагу на тому, що цей процес є “основою образного мислення режисера” [9, с. 240]. Видатний теоретик і практик театру Г. Товстоногов тлумачив це як “бачення майбутньої вистави, яке виникає відразу ж після прочитання п'єси” [13, с. 103]. Теоретик театру Б. Захава вважав, що режисерський задум – це план постановки, до якого входять: ідейне тлумачення п'єси (її творча інтерпретація); характеристика окремих персонажів; визначення стилістичних і жанрових особливостей акторського виконання; рішення вистави в часі; рішення вистави в просторі; характер і принципи декоративного та музично-шумового оформлення [3].

Отже, “режисер починається із задуму, а задум з того, навіщо та про що ставити” [9, с. 33]. Режисерський задум – це творчий процес, результатом якого є оформлення конкретного розуміння й осмислення дійсності, що створює чітку ідеологічну та громадянську позицію, емоційне відчуття, а також пластично-просторове і тональне рішення постановки в єдиному стилістичному й жанровому ключі.

Варто зазначити, що протягом ХХ століття й на рубежі ХХ–ХХІ століть режисура посідає особливе місце серед творчих професій суспільства, її формування відбувається на етапі розвитку постіндустріальної цивілізації, основою якої є “домінування сфери послуг над сферою виробництва, зміни в соціальній структурі суспільства, створення нових інтелектуальних технологій, запровадження планування і контролю над технологічними змінами” [4, с. 1]. Відчувається активна взаємодія масової культури, з одного боку, та елітарної

– з іншого, які є двома соціальними формами існування сучасної культури. Масова культура, своєю чергою, є комерційною, касовою та розважальною, її аудиторія – великі глядацькі зали й необмежена кількість споживачів телевізійної продукції. Не треба плутати це поняття з популярною культурою, до якої належить те, що може бути поширеним, масово визнаним у певний час, у певному просторі. Саме ця культура є частиною масової [12].

Сучасна культура починає все більше втрачати риси лінійності та передбачуваності розвитку, вона стає, за визначенням постмодерністів, різномною, мозаїчною, “бліп-культурою” (Е. Тоффлер). Розмиваючи колись суворо встановлені межі класичного визначення культурної реальності (тієї, що закономірно розвивається, структурується, системно функціонує), нинішня соціокультурна реальність усе більше ототожнюється з віртуальністю, а “старі методи та принципи наукового пошуку й аналізу не завжди спрацьовують у сучасних цивілізаційно-глобалізаційних умовах” [14, с. 17].

На теперішньому етапі розвитку культури естрадному виконавцеві, на наш погляд, недостатньо мати талант. Час потребує володіти привабливою або незвичайною зовнішністю та вмінням налагоджувати контакт із публікою. Здатність “подати” себе виявляється не менш важливою, ніж відточена техніка гри артиста. Саме притягальний образ і незвичайний імідж, можливо, і є одними з необхідних складових успіху, формулу якого репрезентує сучасна традиція шоу-бізнесу. Вироблення власної неординарної манери одягатися та поводитися на сцені стає частиною процесу пошуку творчої індивідуальності.

Останнім часом набуває популярності спеціальність продюсера, який повинен уміти: ініціювати творчі ідеї мистецьких проєктів; розробляти разом з режисером творчо-постановочну концепцію, оптимальну тактику її підготовки та реалізації; давати кваліфіковану оцінку творчим проєктам; аналізувати та розв’язувати організаційно-творчі проблеми з метою створення сприятливіших умов для процесу виробництва; оцінювати ступінь можливого ризику; приймати рішення щодо найраціональнішого використання творчих ресурсів тощо. Саме творчий тандем із режисером дає змогу вирішувати безліч творчих питань, які стосуються загального режисерського задуму естрадного номеру того чи іншого виконавця та розв’язання проблем, пов’язаних з постановкою на естраді. Цьому передує величезна як аналітична, так і несвідома робота, яка веде постановника до певної визначеності, коли внутрішнє невідоме усвідомлюється як дійсне дане. Вигадані образи, немовби розчинені в актуальній для режисера дійсності, наявні у ній поряд з тими поняттями, що усвідомлюються як справжнє буття. У боротьбі ірреальності зі справжнім буттям народжується щось абсолютно конкретне, відчутне, яке перебуває в просторі твору мистецтва.

Мистецтво естради є мистецтвом номера, драматургія якого потребує максимальної концентрації до мінімуму сценічного часу, а подія в номері часто ґрунтується не тільки на фабульній, а й на трюковій складовій. У цьому контексті трюк і атракціон спрямовані безпосередньо на глядача, на його емоційне сприйняття. Саме з осягнення істини й починаються перші кроки режисерів у роботі над номером з естрадними виконавцями. Естрадний номер є основним “будівельним матеріалом”, фундаментом, на якому згодом і створюють усю споруду сучасного естрадного мистецтва, тому вміння здійснити постановку номера виявляє здатності постановника як естрадного режисера” [2, с. 5].

Знайти образний задум естрадного номера означає віднайти відповідне режисерське рішення. У цьому контексті “задум визначає: мету і зміст (ідею і тему) < ... > їх розкриття (форму)” [11, с. 55]. Уміти правильно сформулювати тему означає намітити точний шлях до задуму.

Задум є евристичним прозрінням художника і стає початком цілеспрямованої роботи режисера та продюсера над номером. Образний художній задум – це зерно майбутнього твору, в якому міститься програма його побудови. Зазначимо, що задум базовано як на уяві окремих сторін, так і на уявленні про майбутній номер як цілісний образ.

Зокрема, у роботі над народною естрадною піснею загальний процес починається зі словесного аналізу. Наступним етапом є визначення теми, ідеї і жанрових особливостей, умов побутування пісні. Разом з аналізом тексту це допоможе обрати запропоновані обставини, знайти єдиний вірний темпоритм “зримої форми”, намітити мізансценічне вирішення, створити

загальний візуальний образ номера. У цьому разі можливе використання ігрових прийомів, навіть для створення сценки-пісні. Іншим варіантом є використання саме акторської внутрішньої техніки проживання пісні, зосередженість на особистості виконавця та безпосередньо на пісні. У такому разі режисерське рішення може перешкодити естрадному вокалістові. Саме на цьому акцентує увагу теоретик і практик з естрадного мистецтва І. Богданов [1].

Відточена техніка виконання є необхідною умовою роботи естрадного артиста. Однак часто-густо це призводить до надмірного захоплення тільки технічною стороною виконання.

На наш погляд, найціннішим буде використання всього арсеналу засобів акторської виразності. Але для того, щоб виникла потреба у цьому, необхідно створити драматургію номера. Зважаючи на ці умови, з'являється персонаж, тема, дія, подія, конфлікт. У такому разі ми зможемо назвати виконавця актором. Зазначимо, що драматургія номера, режисерський художній задум і акторська гра перетворюють суто технологічний номер у категорію театралізованого естрадного номера. Отже, без театралізації не вдасться створити повноцінний художній образ. У такому разі, за словами П. Паві, “театралізувати певне дійство чи текст означає інтерпретувати його сценічно, вдаючись до сцен та акторів для зображення певної ситуації” [8, с. 435]. Своєю чергою, “візуальний елемент сцени і реалізація ситуації дискурсів є ознаками театралізації” [8, с. 435].

Проблема театралізації, яка створює ілюзію буття в сценічному просторі, стає дедалі актуальнішою [7]. Однак внесення елементів театралізації не повинно суперечити основним засобам виразності номера, його трюковій основі. Важливо знайти баланс театрального й естрадного, власне, у цьому і полягає складне режисерське завдання. Поєднання естрадних творів з елементами традиційного театру є фактором появи несподіваних жанрів, де прийоми акторського театрального мистецтва об'єднуються та чергуються з естрадними прийомами. У цьому сучасному процесі виникають несподівані синтетичні сполуки. На думку автора статті, основою внутрішнього життя ролі актора естради в номері має стати психологічна достовірність. Тільки в такому разі трюк перестає бути формальним. На практиці це є складною проблемою.

Простежимо за народженням режисерського задуму на прикладі естрадного номера “Узи любові”.

У нашому разі є історія кохання, предмет дослідження режисера – поняття “любов”. Хлопець закохується в дівчину, виникають романтичні стосунки, прихильність одне до одного. Надалі любов перетворюється в сильні, нестерпні “кайдани”, і хлопець вирішує покинути дівчину. Є історія, але це ще не є номером. Сюжет цієї історії зрозумілий і, як нам здається, банальний. На цьому етапі доречним буде пошук речового ходу. На наш погляд, особливою виразністю володіє мова речей, мова предметного світу в режисерських номерах. Адже часто предмет, його форма служить символом, алегорією. Звідси народжується художній образ. Різні предмети володіють різними художніми можливостями. Завдання режисера полягає в тому, щоб через асоціативне дослідження предмета знайти ці можливості, а якщо таких нема – залишити досліджуваний предмет поза полем своєї уваги.

Ключовим словом на нашому прикладі ми визначимо “узи”. Перші спроби – народження асоціацій: ланцюги, мотузки. Але це, на наш погляд, “любове” вирішення теми. Нарешті, бинти, саме білі, які огортають зап'ястя, лікті, але любов між хлопцем та дівчиною перетворюється у щось схоже на тюремні кайдани. Знайдений хід. У такому разі “узи” – білі бинти, стаючи знаком, здатні мати одночасно кілька значень: білі еластичні бинти (“узи любові”) стискаються, переплітаються, розширюються, обриваються тощо. У фіналі номера хлопець приймає рішення та розриває ці кайдани, тим самим залишаючи свою кохану на самоті.

Далі відбувається пошук засобів виразності, за допомогою яких естрадний номер втілюватимуть на сцені, серед них було прийнято рішення використовувати хореографію і пластику, що на сучасному етапі є одними з навизначніших засобів побудови художнього образу. Як вважає автор, основу хореографії становить духовний зміст кінетичних форм реальних рухів тіла людини. Інакше кажучи, предметом танцю є світ людських почуттів та

відносин, утілений у ньому найбільш природно, конкретно, зримо. У зв'язку з цим багаторазово збільшується його емоційний вплив. Асоціативне й опосередковане відображення дійсності підвищує значення об'єктивного фактора в образі танцювального мистецтва, проте порівняно з іншими виразними засобами у танці значно більше тотожності й подібності.

Зрима мовна форма танцювального руху є типовою системною організацією виразних засобів, з певною сумою виразних елементів із постійною структурою та системоутворюючими властивостями. Кожен танцювальний рух є невербальним та безумовним знаком, який створює систему специфічної мови танцю. Танцювальний рух як знак – непростий і односкладовий, а як виразна форма – складний, рухливий (і за своєю формою, і за змістом). Усе це відображається при створенні знаково-символічної конструкції сучасного естрадного номера. Саме таким чином народився задум хореографічного номера “Узи любові”, який дав змогу найточніше розкрити тему номера, створити його драматургію, сприяти пошуку правильних акторських засобів виразності, ввести трюкову частину через пластику та хореографію. Отже, був створений єдиний художній образ постановки.

Актор естради діє у “відкритому просторі”, який не обмежує його. Найчастіше цей простір перебуває як просто неба, так і в концертних залах. Як зауважив відомий теоретик естрадного мистецтва С. Клітін, головна ознака “відкритості” – єдність виконавців і глядачів, слухачів. Цей процес творчості й народження художнього образу вчений назвав “відкритим”, саме тим, що відбувається на очах і за активною участю всіх присутніх глядачів [6].

Досвід сучасної естради дає нам право стверджувати, що провідною тенденцією є поєднання театральної драматургії номера, прояв акторського мистецтва з віртуозністю технічного виконання трюків. Це ми можемо спостерігати в циркових номерах, особливо у жонглюванні, де традиційні булави можуть бути замінені всілякими предметами (нотами, парасольками, віниками, відрами тощо). У таких номерах трюк органічно влітається в дію виконавця.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що при створенні сучасних естрадних номерів різних жанрів питання реалізації образного режисерського задуму стає домінуючим, тим першоджерелом, без якого не може бути спланована робота всієї режисерсько-постановочної групи. У цьому контексті режисура перебуває під впливом постмодерних інтенцій театральної культури Європи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
2. Гребельная В. М. Постановка эстрадного номера : дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 “Теория и история культуры” / Варвара Михайловна Гребельная. – М., 2012. – 180 с.
3. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра / Б. Е. Захава. – М. : Просвещение, 1979. – 233 с.
4. Касьян В. В. Соціокультурний розвиток постіндустріальної цивілізації (у контексті наукових досліджень О. Тоффлера) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / В. В. Касьян. – К., 2013. – 20 с.
5. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон / О. Клековкін ; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 800 с.
6. Клитин С. С. Артисты в открытом пространстве : беседы об искусстве эстрады (и не только) / С. С. Клитин. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2012. – 104 с.
7. Крипчук М. В. Символічна образність театралізованих видовищ та масових свят Східної України (на матеріалі Луганщини) : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / М. В. Крипчук. – К., 2013. – 198 с.
8. Паві П. Словник театру / П. Паві ; [наук. ред. В. Клековкін; пер. з фран. М. Якуб'як]. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
9. Попов А. Д. Творческое наследие / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1979. – 355 с.
10. Резникович М. Долгий путь к спектаклю / М. Резникович. – К. : Мистецтво, 1979. – 208 с.
11. Рубб А. 30 бесед об эстрадных концертах / А. Рубб. – М. : ВЦХТ, 2004. – 224 с.

12. Савенкова Л. П. Массовая культура : эволюция зрелищных форм / Л. П. Савенкова. – Минск : БГУ, 2003. – 123 с.
13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : Кн. 1 / Г. А. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980. – 303 с.
14. Шейко В. Синергетичні аспекти динаміки соціокультурних процесів в умовах глобалізації / В. Шейко // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. – № 6. – С. 17–26.

REFERENCES

1. Bogdanov, I. A. (2013), *Postanovka estradnogo nomera* [Staging of a variety-turn: study guide], Saint-Petersburg: SPbGATI, (in Russian).
2. Grebelnaya, V. M. (2012), “Staging of a variety-turn”, The dissertation of the candidate of art. 17.00.01 “Theory and History of Culture”, Moscow, 180 p. (in Russian).
3. Kas’yan, V. V. (2013), “Sociocultural development of post-industrial civilization (in the context of Toffler’s research)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and History of Culture), 26.00.01, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
4. Klekovkin, O. (2012), *THEATRICA: Leksikon* [THEATRICA : Lexicon], Institute of Contemporary Art, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Feniks. (in Ukrainian).
5. Klytin, S. S. (2012), *Artisty v otkrytom prostranstve : besedy ob iskusstve estrady (i ne tol’ko)* [Artists in the open : conversations about variety art (and not only)], Saint-Petersburg: SPbGATI. (in Russian).
6. Kripchuk, M. V. (2013), “Symbolic imagery of theatrical performances and festivals of Eastern Ukraine (a case study of Luhansk region)”. The dissertation of the candidate of art. 26.00.01 “Theory and History of Culture”, Kyiv, 180 p. (in Ukrainian).
7. Pavy, P. (2006), *Slovnnyk teatru* [Theatrical vocabulary], Lviv, Ivan Franko Lviv National University. (in Ukrainian).
8. Popov, A. D., (1979). *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage]. Moscow, VTO. (in Russian).
9. Reznikovych, M. (1979), *Dolgiy put’ k spektaklyu* [A long way to the performance]. Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
10. Rubb, A. (2004), *30 besed ob estradnykh kontsertakh* [30 talks of variety show concerts], Moscow, VZHT. (in Russian).
11. Savenkova, L. P. (2003), *Massovaya kul’tura: evolyutsiya zrelishchnykh form* [Pop culture: evolution of spectacular forms], Minsk: BGU. [in Russian].
12. Sheyko, V. (2013), Synergetic aspects of the dynamics of sociocultural processes in the context of globalization, *Kulturolohichna dumka: shchorichnyk nauk. prats* [Cultural thought: annual collection of scientific works], Kyiv, Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine, no. 6, pp. 17–26. (in Ukrainian).
13. Tovstonogov, G. A. (1980), *Zerkalo stseny* [Stage mirror]. Book 1, Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
14. Zahava, B. E. (1979), *Masterstvo aktera i rezhissera* [Mastery of the actor and director], Moscow, Prosveschenie. (in Russian).

УДК 792.072 (477.84) “1980”

Павло Смоляк

ТЕАТРОЗНАВЧІ ПУБЛІКАЦІЇ ПЕТРА МЕДВЕДИКА
У ТЕРНОПІЛЬСЬКІЙ ПЕРІОДИЦІ 1980-Х РОКІВ

У статті проаналізовано театрознавчі публікації Петра Медведика про майстрів сцени та кіно, опубліковані в тернопільській пресі протягом 1980-х років. Закцентовано увагу на фактах та відомостях, які віднайдені в архівах та бібліотеках і доповнюють біографії