

УДК 792.01

С. М. Холодинська

ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРУ ЯК ПОЛІФОНІЧНОГО ВИДУ МИСТЕЦТВА

Розкрито естетико-художні особливості театру як поліфонічного мистецтва. Відмічено, що головною рисою театру є художньо-видовий синтез, який поєднує простір і час, образотворчість і виразність, предметну конкретність і символічну узагальненість.

Ключові слова: театр, опера, балет, комедія, трагедія, драматургія, декорація, пантомім, ампула.

Загальновідомо, що театр відрізняється від ряду інших видів мистецтва (літератури, музики, живопису, скульптури, архітектури) тим, що в ньому здійснюється задум, вже даний в іншому творі, а саме – в драматургічному. Живописець, композитор, поет мають справу з безпосереднім сприйняттям самої дійсності, а між актором і дійсністю стоїть драматург. Театральне мистецтво – це, насамперед, мистецтво сценічної інтерпретації п'єси. Основним засобом цієї інтерпретації є гра актора. У драматичному творі, на відміну від роману, виписані тільки ролі дійових осіб, сценічне життя яким повинні дати актори.

Сценічна вистава наслідує життєві події, але це наслідування не є механічним. Роль, яку інтерпретує актор, відтворює, як правило, лише певний аспект з життя людини. Однак актор не може зобразити навіть незначний уривок з життя людини, якщо він не буде уявляти цілісний образ.

Театр – це, насамперед, мистецтво дії. Він найвищою мірою наочний, тобто здатний відтворювати динаміку життя через сценічне здійснення конфліктів, поданих у п'єсі. Однак, як підкреслював К.С. Станіславський, дія в театральному мистецтві не самоціль, а шлях до втілення образів і ідей п'єси. Перевтілення, тобто створення сценічного образу на основі ролі і психологічних даних актора, є остаточною метою акторського мистецтва. У здатності перевтілення Станіславський вбачав вершину акторського мистецтва. Це зовсім не означає, що актори завжди досягають справжнього перевтілення і що в усіх театральних системах перед актором висувається подібне завдання. Але безсумнівно, що саме перевтілення найбільше відповідає природі й сутності акторського мистецтва.

Елементи перевтілення наявні в процесі творчості не тільки в мистецтві театру. І письменник, і живописець не можуть створювати переконливі образи, якщо вони не переймуться думками і почуттями людей, характери яких вони зображують. Але у митців, що діють в інших видах мистецтва, елементи перевтілення спостерігаються тільки в процесі створення ними твору. Інша справа театр. Тут головне полягає у єдності творчого процесу і об'єктивного результату цього процесу – виставі, яка і не книга, і не картина, тобто не завершений твір, а безперервна творчість, що ніколи не завершується. Це означає, що актор-митець на кожній виставі буде знову й знову перевтілюватися, і щораз ніби знову створювати образ героя перед глядачем. Тому проблема перевтілення – це центральна проблема мистецтва актора.

Мистецтво театру за своєю природою – мистецтво колективне. Образ, який створює кожний учасник вистави, виступає як складова частина єдиного образу – театрального твору. Але підкоряючи індивідуальну творчість ідеям створення ансамблю, актори й інші учасники вистави не розчиняють в єдиному образі його конкретні сторони – образи дійових осіб. Ансамбль не означає втрати художньої

індивідуальності акторів – виконавців конкретних ролей.

З колективним характером театрального мистецтва пов'язана й поява режисури, яка виникла з необхідності певної інтерпретації драматургії й організації зусиль усього колективу для розкриття та здійснення єдиного задуму.

Театр – мистецтво поліфонічне. Це означає, що театр стикається з іншими видами мистецтва й підсилює свій вплив на глядача, використовуючи специфічні виразні засоби й техніку. Сучасний театр органічно використовує живопис, музику, декоративно-прикладне мистецтво, підкорюючи їх художньо-виразні засоби створенню художньо-цілісної вистави, тобто переслідує зовсім особливі цілі. Джерело неминущого значення й неповторної емоційності мистецтва театру корениться в специфіці творчості, яка відбувається на очах глядача. Як відомо, усяке мистецтво створюється для глядача, читача, слухача. Поза сприйняттям воно не може функціонувати й розвиватися. Але на відміну від інших видів мистецтва, в яких глядач сприймає готові результати творчості митців, корінна особливість естетичного сприйняття в театральному мистецтві полягає в тому, що глядач має справу зі сприйняттям не одного тільки творчого результату, але й самого творчого акту. Театр належить до тих мистецтв, у природі яких закладена необхідність безперервного творчого відтворення. Поза відтворенням сценічне мистецтво взагалі існувати не може, і в цьому криється його певна обмеженість: вистава не зберігається як матеріальний пам'ятник культури, вона не фіксується, не здобуває свого упредметненого виразу. Правда, виставу можна зняти на кіноплівку, але вона при цьому втрапить свої суттєві ознаки.

Однак у цих особливостях сценічного мистецтва покладена не тільки його обмеженість, але й величезна перевага. Якою б не була велика естетична насолода, що залишається спогляданням художніх творів будь-яких видів мистецтва, вона ніколи не зуміє замінити тієї радості, яку надає сприйняття мистецтва театру, інакше кажучи – самого процесу художньої творчості. Глядач може кілька разів дивитися ту саму виставу, і щораз він має справу з народженням нового художнього твору. У цьому – одна з істотних відмінностей сценічної вистави, скажімо, від фільму-вистави.

Як відомо, театральне мистецтво розвинулося в Давній Греції з релігійного свята на честь Діоніса – бога родючості й вина. На цих святах, які влаштовувалися навесні, під час розквіту природи (Великі діонісії), і восени, після збирання винограду (Сільські діонісії), виступали хори співаків, одягнутих у цапині шкіри. Вони зображували свиту Діоніса, який несе людям усю країну радість і надію. Хор виконував дифірамби – особливі гімни, де прославлявся Діоніс, і розповідалося про суворі випробування, які випали на його долю, про перемоги бога над ворогами. Спів змінювався буйним танцем, невтримними веселощами.

Поступово до хорового співу і танцю вводилися елементи драматургії. Керівник хору – корифей – стає першим актором. Він зображує те, про що співається в дифірамбах. Хор виражає своє ставлення до подій. Так з хорових виступів народилися трагедія й комедія – два основні жанри грецької драми.

Через кілька століть, коли Греція вже занепадає й починає підніматися Рим, у театрі відбуваються істотні зміни. Він починає виконувати переважно розважальну функцію. На зміну трагедії приходять так звана “нова комедія”, яка бере сюжети з приватного життя, показує невибагливі побутові сценки або ілюструє анекдотичні випадки. Римляни, які завоювали в II ст. до н.е. Грецію, багато запозичили з грецької культури. Перенесли вони на батьківщину й театр. Уже на римському ґрунті завершується реформа давнього театру: хор не втручається в дію, а лише коментує те, що відбувається на просценіумі й розважає глядачів у перервах між епізодами, з'являються декорації, які позначають місце дії. Крім того, віддавна в римській культурі був відомий мім, який виступав без масок, і це відкривало широкий простір

для мистецтва мімічної гри. Жіночі ролі в римському театрі виконувалися жінками.

Серед інших видовищ, популярних у добу імперії, був пантомім, що прийшов на зміну трагедії. Як і в театрі елліністичної доби, – пише В. Стратілатова, „пантомім у Римі був сольним танцем. Актор, який виконував цей танець, грав кілька і жіночих, і чоловічих ролей. Він носив театральний костюм, що відповідав ролі, і маску. Танець супроводжувався музикою і співом: співав хор, що викладав зміст пантоміма” [3,с. 76].

У такому вигляді театр зберігся аж до середньовіччя, а багато елементів його перейшли й у сучасний театр. Зазначимо, що теорія та історія театру від Середньовіччя до Нового часу досить всебічно представлена в роботах Г. Бояджієва, Г. Граника, Ю. Кагарлицької, В. Стратілатової та ін. Значення цих досліджень підкріплюється теоретико-методологічними роботами філософів та естетиків. Лише в останні роки українськими фахівцями (В. Єфименко, Л. Мізіної, О. Оніщенко, В. Гриценко) були деталізовані важливі аспекти в естетичних та культуротворчих процесах зазначеного періоду.

У Середньовіччі театр розвивається у формах, які піднімаються до літургійної драми, що виконувалася як частина церковної служби. У XIII – XIV ст. виникають відособлені від служби жанри – містерія, міраклъ. У ці церковні постановки проникають народні мотиви й уявлення. Містерія розсунула тематичний діапазон середньовічного театру, зібрала величезний сценічний досвід, який був використаний пізніше.

Народні форми театру здійснюються і через самодіяльну творчість, і як вуличні вистави мандрівних акторів. У XV ст. виникає найбільш демократичний жанр середньовічного театру – фарс, що дотепно відтворював побут і вдачу сучасників.

У XV і XVI ст. широко поширюються повчальні вистави – мораліте, де як персонажі виступали алегоричні фігури: скнарість із золотим мішком, себелюбність, яка постійно дивилася в дзеркало, любов, яка несла в руках серце.

Свої величі театральне мистецтво Західної Європи досягло в добу Відродження. Італійські гуманісти оновили жанри комедії та трагедії. Популярними стають пасторалі. Вистави зазвичай показувалися в палацевих садах, актори виступали на тимчасово споруджених підмостках, а глядачі розміщалися в амфітеатрі, теж побудованому для даного випадку. Але оформлення палацевих вистав було надзвичайно пишним і з цією метою запрошувалися знамениті митці: серед декораторів італійського театру зустрічаємо імена Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мантеньї й ін. Залучення живописців до оформлення вистав привело до використання композиційних принципів нового живопису, в тому числі, принципу перспективної побудови зображуваного простору. Також з'явилася нова система сценічного оформлення: на театральних підмостках відтворювалося єдине місце дії, але цей обмежений сценічний простір сприймався глядачами у своєму реальному просторовому масштабі. Така ілюзія досягалася за допомогою використання законів перспективи.

Подальший розвиток театрального мистецтва, зазначає Г. Бояджієв, „приводить до необхідності використовувати глибинну частину сцени і вимагає зміни декорацій. Тому митець Бернардо Буонталенті в 80-і рр. XVI ст. установлює з обох боків сцени обертові тригранні призми з дерев'яних рам, обтягнутих полотном, – теларії. На кожному з трьох боків теларія були написані з дотриманням правил перспективи частини різних декорацій. Одночасний поворот теларіїв і зміна задника давали можливість миттєво оновлювати декорацію.

Удосконалення декоративного оформлення привело до заміни громіздких теларіїв плоскими кулісами. Декорації писалися тепер на полотні, натягнутому на раму; плоскі куліси ставилися одна за іншою в будь-якій кількості, і це давало можливість робити кілька сценічних змін, необхідних при постановці пасторалей, і особливо опер. Ці ж жанри потребували й значного ускладнення сценічної техніки – застосування світлових

і піротехнічних ефектів, використання трюмів і колосників сцени. У театрі показувалися польоти богів, чарівні колісничі, провали в підземне царство, пожежі, повені та інші сценічні дива” [3,с.117].

Італійські театральні архітектори і декоратори перенесли досягнення в галузі декораційного оформлення й обладнання глядацької зали в усі країни Європи.

Свої вершини театр європейського Відродження досяг на англійському ґрунті – у творчості Шекспіра. Шекспірівський театр був не тільки підсумком розвитку національного англійського театру, а також і підсумовував досягнення всієї попередньої сценічної культури як давнього, так і нового часу. Творчість Шекспіра одночасно відкривала перспективи для подальшого розвитку драми шляхом соціально-філософського осмислення життя, а також глибокого розкриття внутрішнього світу людини та її найяскравішого поетичного відтворення.

З добою Відродження пов’язаний ще один важливий процес, а саме – розвиток симфонічних оркестрів та їх подальший вплив на формування музичного театру (опера, оперета, балет). Український мистецтвознавець Г. Макаренко запропонував періодизацію історії розвитку симфонічного оркестру, яка включає п’ять позицій. Ми підкреслимо три перші, що безпосередньо вплинули на розвиток драматичного театру, виявивши творчий потенціал синтезу драми і музики: “1) зародження та формування перших оркестрів (кінець XVI – середина XVII століть); 2) бароковий оркестр (середина XVII – середина XVIII століть; 3) класичний оркестр (середина XVIII – перша третина XIX століть)” [6,с.63]. Організаційна структура оркестру, яка мала керівника музичного колективу і з 1432 року застосовувала “батутний спосіб керування”, – “суть використання батуту полягала в тому, що керівник доволі масивною палицею (“батута” – С.Х.) відбивав такти та музичні акценти, ударяючи по підлозі або пульта, що сприяло ритмічній організації всього процесу музичного виконання” [6,с. 66], – безпосередньо вплинула і на драматичні театри, де присутність музики і музикантів стає згодом досить помітною.

Злиття музичного і драматичного начал, наприклад, в опері дає їй величезну перевагу перед іншими мистецтвами. Опера – це драма, написана не тільки словами, але й музикою. Вивести дію з музики – основний принцип сценічного втілення оперного твору.

У добу класицизму театр закріплює своє значення. Побудований на принципах нормативної естетики (Буало) і раціоналістичної філософії (Декарт), він здатний до відтворення як великих трагедій (Расін, Корнель), так і великих комедій (Мольєр). Також в театрі французького класицизму значне місце посідала музика. У зв’язку з цим, на наш погляд, треба згадати “суперінтенданта придворної музики” Жана Батіста Люллі (1632–1687), який завершує справу створення французької національної опери і стає її першим класиком, завоювавши європейське визнання. Як зазначає М. Черкашина, „Люллі зміг здійснити цю місію завдяки різнобічності своїх дарувань (чудовий скрипаль, диригент, композитор, танцюрист, який виконував характерні ролі в балетах і в комедіях), волі і цілеспрямованості талановитого організатора театральної справи, який користувався постійним особистим заступництвом захопленого оперою Людовіка XIV” [2, с.102]. Проте, в оперному театрі XVII ст. синтез ніколи не припускав їх подібності, прямого єднання, повного злиття. Лише у французькій опері, вважає Т. Ліванова, у недовгу добу Люллі „спільності між мистецтвами, що вступали до синтезу, було більше, а дисонанс відчувався менше, ніж в італійській опері всього сторіччя” [5,с. 432].

З ім’ям Ж.-Б. Люллі пов’язаний і розвиток балету як виду мистецтва. Як відомо, у 1661 р. Людовик XIV створив Королівську академію музики і танцю, що об’єднала 13 провідних танцмейстерів, які були покликані дотримуватися танцювальних традицій. А вже в 1670 р. у Парижі була відкрита Паризька опера. Одним із перших керівників

оперного театру і був композитор Ж.Б. Люллі.

Доба Просвітництва по-новому ставилася до мистецтва балету. Саме в цей час відбувається відділення балету від опери, з'являється новий вид театрального спектаклю, в якому виразними засобами були танець і пантоміма. Найзначнішим хореографом цього напрямку був Жан Жорж Новерр (1727–1810), причому був не тільки практиком-новатором, але й автором теоретичних публікацій. Його Листи про танець і балети (1760) заклали естетичні основи мистецтва балету, і багато його тверджень не втрачають значення і в наші дні. Новерр прославився як постановник багатьох ballets d'action, „дієвих балетів” (тобто балетів, що мають сюжет). Таким чином, саме він зумів затвердити балет як самостійну форму вистави. А після знаменитої французької революції 1789 р. балет затвердився як особливий вид у мистецтві і перестав сприйматися як явище придворного життя.

Якщо взагалі оцінювати роль театру в культурних процесах XVII ст., то, на нашу думку, не можна залишити поза увагою трактат французького теоретика Ф. д'Обіньяка “Практика театру” (1657), в якому підкреслено, що театр середини XVII ст. є діючою структурою. Ф. д'Обіньяк аналізує такі важливі аспекти театру як “практика театру”, тобто досягнення ефекту реальності при умовній природі мистецтва. Цікавлять дослідника і більш конкретні питання, зокрема, в чому специфіка сюжету театральної вистави. Але, найголовнішим, на наше глибоке переконання, є інтерес теоретика до глядача. Чи не вперше в теорії театру він опікується роллю глядачів, які, на його думку, відіграють творчу роль щодо життя вистави, інтересу до неї. Ф. д'Обіньяк зазначає: “Я буду говорити про глядачів лише заради поета, і лише постільки, оскільки вони (глядачі – С.Х.) мають відношення до нього, – аби пояснити йому, яке значення повинний він надавати їм, коли працює для театру” [1, с.323]. Таким чином, теоретик закликає автора п'єси постійно підключати глядача до співтворчості, намагаючись тим самим активізувати пізнавальні та емоційні функції театру.

За часів класицизму змінюється і термінологія, яка забезпечувала мистецтвознавчі засади осмислення природи театру. Театральна творчість відтепер називається l'art de declamation – “мистецтвом декламації” що включало до себе благозвучне читання віршів, пластику жестів і рухів. Гра актора оцінювалась залежно від шляхетності його декламаційної манери.

Класицистський актор, зазначає Г. Бояджієв, – „діяв, переживав, але не перевтілювався: у всіх ролях він залишався самим собою. Тому для кожної вистави добирали виконавців, які відповідають психічним і фізичним даним персонажів. У результаті такого добору виникали театральні ампула. Ролі царів і героїв виконували статурні актори зі шляхетним і сильним голосом; коханців грали актори сентиментальні, здатні самі легко займатися пристрастями; тиранів – актори, які мали сильний темперамент, рвучкі й вольові; батьків – розважливі й благовидні тощо. Особистий характер актора ставав характером театрального героя. Сценічна практика класицистського театру згодом напрацювала цілу серію умовних жестів, які передають різні людські пристрасті” [3, с.237].

У французьких трагедіях сидіти на сцені мав право тільки король, всі ж інші дійові особи стояли, повернувшись обличчям до глядацької зали. Монологи актори читали прямо на публіку, і, навіть, у діалозі актори-партнери розмовляли, не відвертаючись від глядачів. І тільки проговоривши свій текст, йому дозволялося поглянути на партнера і жестом закріпити “спілкування”.

Необхідно звернути увагу на те, що абстрактний характер класицистської трагедії вимагав єдиної обстановки, придатної для всіх часів і країн. Дія трагедії відбувалась на передньому плані, тому декорації були лише мальовничим тлом у спектаклі.

В цілому для історії театрального мистецтва сценічна школа класицизму мала велике значення: вона підняла загальну культуру актора, навчила свідомо працювати

над роллю, розвила смак.

Театр доби Просвітництва характеризується творчістю таких видатних митців і теоретиків мистецтва, як Шерідан і Гаррік (Англія); Вольтер, Дідро, Бомарше і Лекен (Франція); Лессінг, Гете і Шіллер (Німеччина); Гольдоні й Гоцці (Італія). Просвітителі приділяли величезну увагу театрові, бо саме театральна сцена стала ареною, де розгорталася боротьба проти старого суспільства. Театр Просвітництва своїми методами й змістом виразив той погляд на світ, що був найбільш адекватним часу. Але ми вправі вважати, що театр XVIII ст. вийшов за межі свого часу. Саме у ході його розвитку збагатилося уявлення про природу театру.

Уславленим діячем французького та європейського театру доби Просвітництва стає Дені Дідро (1713–1784), який виступав і як драматург, і як автор теоретичних робіт про драматургію й акторське мистецтво. Як відомо, п'єси Дідро не ввійшли в репертуар театру, але завдяки їм сформувався новий напрямок драматургії – міщанська драма.

В італійському театрі реформу здійснив Карло Гольдоні (1707–1793), який використовував і відродив до життя реалістичні традиції комедії масок. З комедії дель арте в свою творчість він привніс майстерність інтриги та гостроту положень. Своє завдання Гольдоні бачив у зображенні й критиці пануючих звичаїв, його комедія повинна була стати школою моралі. Як зазначає Ю. Кагарлицька, „створені ним комедії драматург іноді називав комедіями середовища, або колективними комедіями, замість того, щоб іменувати їх “комедіями звичаїв”. Ця специфічна термінологія по-своєму відображала особливості його мистецтва” [3, с. 294]. Тип комедії вдач, створений К. Гольдоні, виявився по-своєму унікальним у середині XVIII ст. Цим пояснюється загальноєвропейське визнання, яке драматург здобув ще за життя.

Карло Гоцці (1720–1806) створив новий театральний жанр, пов'язаний з комедією масок. Насамперед, його комедія була написаною, а не імпровізаційною. Використані ним традиційні маски ховали досить різноманітні характери, або і взагалі зникали з переднього плану. Крім того, Гоцці помітно змінив естетику комічної опери.

Надзвичайно великі перед світовою культурою заслуги німецького театру XVIII ст. Саме німецькі драматурги – Лессінг, Гете і Шіллер – підсумували літературні та театральні досягнення доби Просвітництва й проклали дорогу від реалізму просвітителів до критичного реалізму XIX століття.

У 1765 р. Лессінгом був створений трактат “Лаокоон”, присвячений питанню про границі між живописом і поезією, трохи пізніше, у 1767–1768 р. він пише “Гамбурзьку драматургію”, що справедливо можна вважати головним теоретичним твором про театр доби Просвітництва. Лессінг вважає, що акторське мистецтво знаходиться між живописом і поезією: воно підкоряється як законам “просторових” мистецтв (насамперед, законам пластики), так і законам слова. На його думку, актор повинний мати не тільки гарні фізичні дані, вміти володіти своїм тілом, уявляти собі, як його фігура komponується з іншими фігурами, укладеними в рамку сцени, а також “постійно повинний мислити разом з поетом... думати за нього там, де поет зробив промах”.

Це вказує на прагнення Лессінга до гармонії почуття й розуму. У галузі драматургії, якій присвячена велика частина книги, Лессінг продовжив свою суперечку з класицизмом, розпочату ще в 1759 р. у “Листах про новітню літературу”. Як зазначає Ю. Кагарлицька, „він не сприймає класицизм у будь-яких його видах, формах та проявах, не визнає художнього авторитету не тільки Корнеля і Расіна, але й Вольтера – близького йому за ідейними установками Просвітництва. Класицизм для нього не просто мистецтво застаріле, яке повинно потіснитися й дати місце більш сучасному: Лессінг стверджує, що класицизм суперечить самій природі мистецтва” [3, с.306].

Лессінг-драматург так само як і Лессінг-теоретик боровся за вільну й різнобічну людську особистість, тому його мистецтво протистояло деспотизму в усіх його виглядах. Лессінг створив такі жанри, що згодом були розвинути в епоху реалізму. Як

драматург він показав широту смаків і художніх можливостей.

Надбання театральної культури значного історичного періоду, які, хоча б ескізно, ми намагалися відтворити, забезпечили стабільне місце театру в системі видів мистецтва в умовах ХІХ ст. Від 30-х років європейський театр повільно, але з часом все активніше спирається на засадничі принципи методу критичного реалізму. Підтвердженням цього стає драматургія М. Гоголя, О. Островського, а пізніше А. Чехова – в Росії, внесок в історію французького театру О. де Бальзака та В. Гюго, діяльність італійських “верістів”, іроніко-саркастичні п’єси Б. Шоу та естетизм О. Уайльда, моральнісні шукання Г. Ібсена, драматургія якого наприкінці ХІХ ст. набула особливого значення. Саме на прикладі аналізу трьох періодів творчості Г. Ібсена – історико-міфологічний, соціально-критичний, морально-психологічний – український естетик Л. Левчук робить наступний висновок: “Драматургійна спадщина Генріха Ібсена – це, безперечно, суто норвезький витвір, але неординарність мислення письменника, його загострене відчуття часу, високий рівень літературної обдарованості, звернення до загальнолюдських проблем дали змогу зламати вузьконаціональні межі й перетворити спадщину драматурга на загальноєвропейське надбання” [4, с.355].

Зазначимо, що для середини і другої половини ХІХ ст. властиве розширення кількості національних театрів, які включаються у загальноєвропейський культурний контекст, підсилюючи традиційні театральні школи Франції чи Німеччини.

Однак, незважаючи на таку складну історію розвитку театру, на наш погляд, можна стверджувати, що він (театр) виступав як потужний, динамічний, самодостатній вид мистецтва в момент появи і утвердження кінематографа.

Список використаної літератури

1. Д’Обиньяк Практика театра / Д’Обиньяк // Литературные манифесты западноевропейских классицистов: собр. текстов / под ред. Н.П. Козловой. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 320 – 349.
2. Іванова І.Л. Історія опери: західна Європа ХVІІ – ХІХ століття / І.Л. Іванова, Г.В. Куколь, М.Р. Черкашина. – К.: Заповіт, 1998. – 384 с.
3. Історія зарубіжного театру. Ч. І. (Театр Західної Європи від Античності до Просвіщення) : учеб. пособие / под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
4. Левчук Л.Т. Західноєвропейська культура ХІХ століття // Історія світової культури / Л.Т. Левчук, під заг. ред. Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1999. – С. 326 – 367.
5. Ливанова Т.Н. Вопросы синтеза искусств. Проблема стилей / Т.Н. Ливанова // Западноевропейская музыка ХVІІ – ХVІІІ веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – С. 383 – 495.
6. Макаренко Г.Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Г.Г. Макаренко. – К. : Факт, 2005. – 328 с.

S. M. Holodynska

AESTHETIC AND ARTISTIC FEATURES POLYPHONIC THEATER AS AN ART FORM

Aesthetical and artistical peculiarities of the theatre as a polyphonic art have been characterized. It was pointed out that the main trait of the theatre was artistical and specific synthesis of space and time, picturesqueness and expression, thematic concretion and symbolic generality.

Key words: *theatre, opera, ballet, comedy, tragedy, the drama, decoration, pantomime, line of character .*