

Розділ другий

Мистецтвознавство, культурологія, історія, соціальні комунікації

Полякова Юліана Юрьевна

Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина

ГАСТРОЛИ ТЕАТРА МАКСА РЕЙНХАРДТА 1912 ГОДА В ОЦЕНКЕ ХАРЬКОВСКОЙ КРИТИКИ

В статье исследованы отзывы харьковских журналистов на спектакль известного немецкого режиссера М. Рейнхардта «Царь Эдип» по пьесе Софокла, показанный во время гастролей Немецкого театра в апреле 1912 г. На основе анализа рецензий удалось выяснить, что театральные критики Харькова считали увиденный спектакль интересным по режиссерской мысли, но при этом отмечали, что техническая сторона сценического оформления спектакля не вполне соответствовала замыслу (в частности, световые эффекты), статисты, набранные в Харькове работали недостаточно слаженно и не все актеры достойно справились со своими ролями. Но исполнитель работа С. Моисси в роли Эдипа была подлинной творческой удачей артиста.

Ключевые слова: театр, критика, гастроль.

С творчеством известного немецкого режиссера М. Рейнхардта (1873-1943) связан один из важнейших этапов развития театрального искусства в Германии и Австрии в конце XIX – начале XX в. Он, используя достижения мейнингенцев и О. Брама, не только значительно реформировал постановочное искусство, но и создал собственное театральное направление, которые некоторые историки театра называют «поэтическим реализмом».

Ко времени гастрольных поездок в Россию, к 1911-1912 гг., М. Рейнхард уже стоял во главе Немецкого театра в Берлине, на сцене которого им были созданы такие спектакли, как «Венецианский купец» (1905) и «Гамлет» (1904) В. Шекспира, «Привидения» Г. Ибсена (1906) и др.

Стремление М. Рейнхардта выйти за пределы сцены-коробки проявилось уже при постановке спектакля «Чудо» (1911) по пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса», но особенно удачно воплотилось в 1910 г. при работе над пьесой «Царь Эдип» Софокла в обработке Г. Гофмансталия. Драматург сделал вольное переложение античной

трагедии, эстетизируя торжество смерти и слепого рока, и, как писал Л. Фейхтвангер, превращая «спокойное смирение гражданина Аттики в трепетную нервозность» [11, с. 597]. Сам М. Рейнхардт утверждал, что не ставит целью возрождение античности: «Мне хочется вдохнуть новую жизнь в трагедию Софокла, исходя из духа нашей эпохи, приноровить ее к требованиям и условиям нового времени... Моя цель – добиться взаимодействия сцены и зрителя, присущего античному театру» [1, с. 119].

В спектакле, поставленном на арене цирка, режиссеру удалось добиться удачного сочетания исполнительского искусства и масштабных постановочных эффектов. Как отмечает в своей статье О. Огородникова: «Обращаясь к цирковой арене, театральный реформатор не только сталкивал два противоположных стиливых потока – «высокий» и «низкий», он получал возможность совершенно по-новому организовать сценическое пространство и извлечь из этого не виданные ранее эффекты» [5].

По замыслу М. Рейнхардта, с арены широкая лестница вела к античному портику. Толпа, состоящая из 500 человек, находилась на арене, а основное действие разворачивалось перед портиком и на лестнице.

Главную роль в спектакле Немецкого театра играли два актера – П. Вегенер и С. Моисси. Причем если П. Вегенер показывал сильного человека, сломленного ударами безжалостной судьбы, то в исполнении Моисси Эдип выглядел прежде всего правдоискателем, стремящимся извлечь свой народ от страданий. Поэтому герой Моисси, невольно навлекший беду на родной город и спасший его от войн и бедствий ценой отречения от власти, казался зрителям их современником, а основная идея спектакля была глубже, чем противостояние человека року. По мнению Л. Бояджиевой, его смыслом стали «размышления о судьбе охваченного тлением государства и человечестве, которое ищет отпущение грехов в лице «очередного» Эдипа» [1, с. 121].

Именно Моисси стал для М. Рейнгардта воплощением идеального актера. «Голос актера звучал страстно, с напевной мелодичностью вокальной арии, пластика приближалась к отточенной выразительности хореографической партии. Но и голос и пластика были наполнены живым чувством, динамическая ритмичность фразы, активность жеста, поз, оправдывалась интенсивностью душевных движений», – отмечала в своей монографии Л. Бояджиева [1, с. 103].

Особо стоит сказать о постановке массовых сцен. Зрители видели огромную толпу, в которой реакцией на происходящее постепенно становился единый нарастающий вопль, жест каждого участника массовки становился единым жестом. Так осуществлялся

принцип единого порыва и сплоченности – в противовес мейнингенцам, у которых актер из толпы был отдельным персонажем со своим характером и линией поведения.

Успех спектакля у немецкого зрителя натолкнул режиссера М. Рейнхардта на мысль о зарубежных гастролях. Именно с «Царя Эдипа» началась европейская известность, а потом и слава М. Рейнхардта.

Поэтому неудивительно, что два года подряд, в 1911 и 1912 гг., Немецкий театр под руководством М. Рейнхардта приезжал со спектаклем «Царь Эдип» в Россию. В марте 1911 г. спектакль был показан в Риге и Петербурге. Гастроли 1912 г. снова начались в Риге, в начале апреля Немецкий театр играл в Москве, а затем труппа направилась на юг России: 11 и 12 апреля спектакль увидели харьковские зрители, два представления состоялось в Одессе (14 и 15 апреля), и один спектакль – в Киеве (16 апреля) [5].

О выступлениях Немецкого театра много писали тогдашние критики. Неудивительно, что анализу отзывов посвятили свои работы некоторые современные театроведы. Так, характеристике выступлений Немецкого театра в Москве и Петербурге отводится значительное место в статье О. Огородниковой [5]. Она отмечает: «На публику, разумеется, действовали многие внешние обстоятельства, такие, как авторитет прославленного режиссера, известного уже во многих странах Европы, реклама, которую вольно или невольно давали ему в печати, «взвинченные» цены на билеты, необычность самого места действия – цирковая арена. Но и без таких «внешних факторов» постановка этого спектакля имела большую ценность. Критика сочла, что спектакль «Царь Эдип» будет иметь значение для развития мирового театрального искусства» [5].

Впечатления киевских критиков анализирует в своей статье А. Веселовская: «Смущенные избыточной театральностью и экзальтированностью постановки, а также отнюдь не бескорыстным отношением Мага к искусству, местные критики, за редким исключением, не приняли спектакль» [2]. Интересно отметить, что в своей заметке Веселовская, делает упор не на сценические эффекты и не на актерскую игру, а на трагическое совпадение обстоятельств: киевляне увидели спектакль уже после сообщений о гибели «Титаника», случившейся, как известно, 14 апреля 1912 г.: «Возможно, публику поражали вовсе не театральные эффекты, придуманные театральным Магом и с такой иронией описываемые критиками: мрак в зале, прорезаемом лучами прожекторов, стонущая толпа. <...> Ее поразила неумолимость определенной Богами судьбы» [2]. Как считает Веселовская, киевская публика, разумеется, оценила режиссерское решение Рейнхардта, но «для большинства очевидным

был его проигрыш в состязании с жизнью: апрельские страницы газет 1912 года наполнены скорбью о жертвах гигантской катастрофы – гибели «Титаника», и сыгранная в эти дни на подмостках трагедия рока казалась как бы неуместной в дни оплакивания сотен погибших» [2].

Харьковчане увидели спектакль еще до страшной трагедии «Титаника», поэтому подобные аллюзии отсутствуют в откликах местной прессы. Но и харьковская театральная критика сумела верно оценить достоинства и недостатки «Царя Эдипа».

В Харькове спектакль давали в помещении театра Муссури, находящегося на Благовещенской улице, 28. Здание в стиле модерн было построено для цирка в 1908 г. по проекту архитектора Б. Корнеевко и затем переоборудовано под оперный театр. Места для зрителей в нем располагались амфитеатром, а сама арена находилась ниже уровня земли.

Гастроли Немецкого театра освещали две из трех крупнейших газет Харькова – «Утро» и «Южный край».

Интересно отметить, что за несколько дней до спектакля М. Рейнхардта на страницах местных газет появляется анонс представления театра миниатюр Вольчини на Екатеринославской, 24: «Царь Эдип, историческая трагедия Софокла, при участии хора певцов под управлением регента И. М. Туроверова». Вряд ли это было случайным совпадением: скорее, театр миниатюр воспользовался интересом публики к драме Софокла.

«Утро» и «Южный край» отслеживали этапы подготовки спектакля – строительство декораций, репетиции массовки, изображающей народ Фив [7, 8, 12, 13, 14]. Разумеется, статистов для спектакля набирали в городах, где проходили гастроли. Об этом упоминает в своей статье О. Огородникова: «Русские коллеги с готовностью откликнулись на просьбу Рейнхардта о сотрудничестве при подготовке спектаклей на незнакомой для него сцене. Благодаря этому, время, отведенное на репетиции, удалось сократить. Главным было ввести массовку, что было задачей русского режиссера Александра Санина, которому особенно удавалась постановка народных сцен» [5]. В Харькове в качестве массовки охотно выступала учащаяся молодежь, а подготовкой статистов занимался помощник А. Санина В. Вильнер, в будущем – известный режиссер, а в 1918 г. – один из создателей первого харьковского еврейского театра «Унзер Винкль» [9].

9 апреля «Южный край» опубликовал перечень исполнителей основных ролей: Эдип – С Моисси, Иокаста – М. Дитрих, Креон – И. Клейн, Жрец – В. Прагер, Тирезий – Ф. Кортнер. Критик уверяет, что «для гастролей в России для «Царя Эдипа» собран сильный состав

из обширной труппы «Немецкого театра» Макса Рейнгардта. Так, артист Клейн, играющий в России Креона, во время спектаклей в Германии и других странах часто играет роль Эдипа» [8]. Интересно, что в 1911 г., по свидетельству О. Огородниковой, критики утверждали обратное, поскольку Моисси еще не приобрел европейской известности: «Рейнхардт привез в Россию артистов, которые были заняты в Берлине лишь во втором и третьем составе. Имя исполнителя главной роли царя Эдипа во время русских гастролей – Александра Моисси – до начала спектаклей мало что говорило неподготовленному зрителю. Театральные критики, признавая его талант, склонялись к тому, что трагическая роль Эдипа – не его роль. Призвание Моисси, по их мнению, «амплуа неврастеников и любовников»» [5].

Спектакль шел полтора часа без антракта, и поскольку актеры работали не только на арене, но и в проходах, после третьего звонка в зал никого не пускали. Об этом газетчики несколько раз предупредили неторопливую харьковскую публику [9].

В «Южном крае» большую статью гастролям Немецкого театра посвятил критик Е. Бабецкий [17], выступивший на сей раз под псевдонимом «Е. Эмбе». Он предположил анализу спектакля собственное понимание античной трагедии, пессимизм которой, по мнению критика вполне созвучен миропониманию современного человека. Поэтому публика «чутко слушала со всем вниманием трагедию ужаса знания и томления о неизвестном, всеми глазами смотрела на величественные картины быта древнего эллинского мира и переживала моменты настоящего эстетического восторга» [17]. Критик считал, что М. Рейнхардт поставил перед собой задачу «сделать нас, зрителей, участниками трагедии, а не безучастными или любопытными только свидетелями ее» [17]. По мнению Бабецкого, М. Рейнгардт стремится создать театр-коллектив, в котором актеры и зрители будут равноправными участниками действия. Бабецкий меньше места уделяет сценическому оформлению и режиссерскому решению, переходя к анализу актерских работ. У Моисси он отмечает прежде всего блестящую технику – «выразительную мимику», «превосходную технику движений и поз», выносливость [17]. Но при этом отмечает и тонкие психологические нюансы: «Как различно слушает Эдип Тирезия, как ужас смутной догадки прорезывает его замутившееся уже сознание, и как слушает он же Иокасту!» [17].

Интересно у критика сравнение игры в сцене ослепления царя Фив двух исполнителей – любимца харьковчан Ивана Шувалова, игравшего роль Эдипа в трагедии Софокла на харьковской сцене несколько лет назад, и Моисси: «Шувалов впадал в реализм, который сильно действовал на нервы: он давал настоящую картину ослепления

и даже кровь была на его одежде. Моисси в этом отношении щадит зрителя – ни следа крови, ни на лице, ни на хитоне, но иллюзия полная тем не менее» [17]. Мы видим, что критик одобряет новую стилистику и новую степень условности, которая позволяет зрителю одновременно и быть участником действия, и чувствовать себя в безопасности. При этом в вопросе о стиле исполнения Бабецкий достаточно лоялен: «...За исключением двух-трех моментов немецкого декламационного стиля, в пафосе Моисси не было ничего нарушающего наш вкус, привыкший к простой естественной речи» [17]. В целом же, говоря о постановке, критик признал, что она «действительно оригинальна и полна глубокой мысли» [17].

Бабецкий упоминает о гастролях труппы М. Рейнхардта и в своем обзоре деятельности харьковских театров, опубликованном на страницах журнала «Театр и искусство», где уже обходится без выражения восторга, но касается финансовой стороны дела: «Был у нас «Царь Эдип» и имел *свой* успех: публика не впадала в неистовство ни от *идеи* М. Рейнгардта, ни от исполнения, но Моисси очень понравился и заключение трагедии произвело глубокое впечатление. Сборами ошиблись. Хотели взять 16 тыс. р., а не взяли 5-ти тыс.» [6, с. 423].

Критик газеты «Утро» В Швейцер, выступавший под псевдонимом «Пессимист», написал о гастролях две рецензии. В краткой рецензии после первого спектакля он говорил о том, что вызвало неприятие зрителя: «Повышенная манера декламации немецких актеров (кроме Моисси, чарующего именно *правдой*), не может пленить русскую публику, воспитанную на принципах сценической простоты. Толпа статистов не вполне овладела своей задачей, некоторые части ее были просто хаотичны, и все же этот ураган криков, жестов и переживаний глубоко потрясает» [15]. Дальнейшему разбору он посвятил большую статью. Прежде всего, Швейцер также коснулся вопросов переделки пьесы Софокла: «Из греческой трагедии вынута ее сердце – хор, и введен бурный элемент современности – толпа. Строгий, почти молитвенный ритм трагического «действия» заменен стремительным, напряженным темпом реалистического «действия» » [16].

Далее критик отметил, что впечатлению вредила несогласованность работы статистов: «У нас на представлении «Эдипа» массы не были так дисциплинированы и одушевлены, как это было, очевидно, в других местах... Многие статисты имели очень жалкий и будничный вид без грима; местами была бесцельная суeta, лишенная всякой выразительности» [16]. По мнению критика, техническая оснащенность спектакля также оставляла желать лучшего и порой сводила на нет замысел режиссера: «В этом отношении очень

плохо обстояло с световыми эффектами представления. Пошное жужжание рефлекторов сверху и их мигающий, неровный свет, скорее, рассеивали настроение, чем способствовали ему» [16]. Да и харьковская публика была не вполне готова к отсутствию «четвертой стены» и участию в действии: «Фиванские старцы выходят и говорят с Эдипом через головы публики, и восклицания их находят смутный, музыкальный отголосок на хорах и в коридорах, как бы симулируя участие зрителей в трагедии. <...> Надо, чтобы это была не симуляция, а подлинное участие народа-зрителя» [16].

Но, как замечает Швейцер, слиянию публики с действующими лицами спектакля мешало в первую очередь то, что М. Рейнгардт вовсе не собирался отказываться от театральности: «В выборе между красотой позы и глубиной переживания в театре М. Рейнгардта побеждает первая. Его группы иногда слишком эффектны, за счет правды» [16]. Как резюмирует критик, «отвергнув рампу», режиссер не решился «отвергнуть и то, что с нею внутренне связано, какой-то сложный мир двойных театральных отражений» [16]. Иными словами, мастер не решился расстаться с той театральной условностью, к которой привыкла публика.

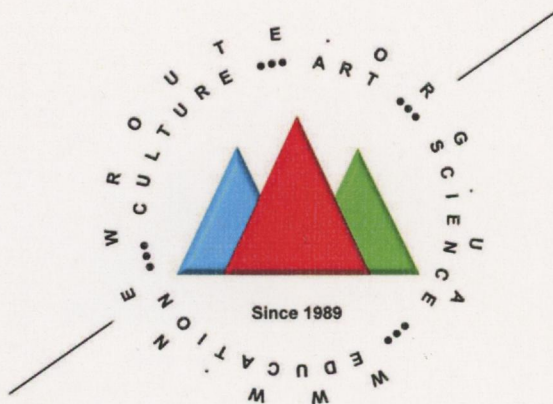
Переходя к анализу актерских работ, Швейцер делает упор на том, что С. Моисси является выразителем сущности своего времени – эпохи на сломе веков: «Хорошо ли это для роли Эдипа, я не знаю. В его Эдипе есть что-то женственное, какая-то современная хрупкость, между тем как Эдип Софокла – сама мужественность, благородная и непреклонная. Эдип раньше всего «муж», и в своем спокойном счастье властителя, и в темном океане своих бедствий» [16]. При этом, согласно впечатлению критика, Моисси скорее актер школы представления, чем переживания: «Это актер строгого стиля; скорее скульптор, ищущий чеканной ясности линий, чем живописец, влюбленный в красочные сочетания» [16]. Остальные актеры не вызвали интереса у публики: «Мэри Дитрих, в роли Иокасты, показала лишь слабый тон, и сомнительной искренности, гримасы. Ни смятения матери-жены, ни теплых оттенков нежности, испуга, заботы, отчаяния!» [16]. Не понравился и Ф. Кортнер, игравший Тирезия: «Фальшивый пафос средней немецкой марки менее всего гармонировал с образом вдохновенного прорицателя, хранителя божественной тайны» [16]. Особенно неприятно поразило критика отсутствие слаженности в игре актеров: «...Немцы гораздо более неряшливы в том, что называется «ансамблем», чем, например, наш Художественный театр» [16]. Интересно финальное заключение критика: « «Царь Эдип» у М. Рейнгардта из факта искусства превращается в факт культуры» [16].

Очевидно, Швейцер имел в виду то, что немецкий режиссер стремился выйти за рамки театрального действия и заставить публику стать не созерцателем, а участником происходящего. Нельзя не отметить, Швейцер проанализировал постановку М. Рейнгардта глубже и интереснее, чем Бабецкий.

В целом же, как мы могли убедиться, харьковские критики считали спектакль «Царь Эдип» достаточно интересным, хотя и указывали на некоторые недостатки сценического оформления и актерской игры. Но исполнение Моисси роли Эдипа было безоговорочно принято публикой.

В своей статье А. Веселовская упоминает, что в декабре 1918 г. М. Рейнхардт собирался вновь приехать с гастрольями в Киев, Харьков и Одессу [2]. Поездка не состоялась, но, возможно, надеясь на встречу с мастером, харьковский журнал «Пути творчества» поместил отрывки из книги о М. Рейнхардте неустановленного автора в переводе Л. Гальперина [3, 4]. Это подтверждает тот факт, что гастроли Немецкого театра в свое время вызвали значительный интерес театральной общественности Харькова.

Литература: 1. Бояджиева Л. Рейнхардт / Л. Бояджиева. — Л.: Искусство, Ленингр. отделение, 1987. — 222 с.; 2. Веселовская А. Легенда о великом мистификаторе: Киевская версия / А. Веселовская // День. — 1998. — 9 сент.; 3. Как Рейнгард работает с актерами: из книги «Театр Рейнгардта» / перевод Л. Г. // Пути творчества. — 1919. — № 4. — С. 49-51; 4. О постановке массовых сцен: из книги «Театр Рейнгардта» / перевод Л. Г. // Пути творчества. — 1919. — № 3. — С. 19-22; 5. Огородникова О.А. Немецкий театр в России [Электронный ресурс]: Из истории русско-немецких культурных связей: театральные встречи на рубеже XIX-XX вв. / О.А. Огородникова // Русин: междунар. ист. журн. — 2001. — № 13. — Режим доступа: <http://ricolor.org/europe/germania/je/cul/5/>. — Заглавие с экрана; 6. Тавридов И. Харьковские письма. 77 / И. Тавридов // Театр и искусство. — 1912. — № 20. — С. 422-423; 7. Театр: [первая репетиция] // Южный край. — 1912. — 8 апр.; 8. Театр: [об исполнителях главных ролей] // Южный край. — 1912. — 9 апр.; 9. Театр: [анонс] // Южный край. — 1912. — 10 апр.; 10. Театр: [анонс] // Южный край. — 1912. — 11 апр. — Подпись: Ф. М.; 11. Фейхтвангер Л. Софокл и Гофмансталь / Л. Фейхтвангер; пер. с нем. Е. Закс / Л. Фейхтвангер // Собрание сочинений: в 12 т. / Л. Фейхтвангер. — М., 1968. — Т. 12. — С. 591-597; 12. «Царь Эдип»: [подготовка декораций и репетиции статистов] // Утро. — 1912. — 8 апр.; 13. «Царь Эдип»: [анонс] // Утро. — 1912. — 10 апр.; 14. «Царь Эдип»: [анонс] // Утро. — 1912. — 11 апр.; 15. «Царь Эдип»: [рецензия] // Утро. — 1912. — 12 апр. — Подпись: Пессимист; 16. «Царь Эдип»: [рецензия] // Утро. — 1912. — 13 апр. — Подпись: Пессимист; 17. Эмбе Е. «Царь Эдип»: [рецензия] // Южный край. — 1912. — 12 апр.



СОЦІАЛЬНО- ГУМАНІТАРНИЙ ВІСНИК

Збірник наукових праць

Випуск 16

*Педагогіка, філософія, психологія,
соціологія, філологія*

*Мистецтвознавство, культурологія,
історія, соціальні комунікації*

*Економіка, юриспруденція,
політика, публічне адміністрування*

УДК 1+3+7+8+9
ББК 6/8
С70

С70 Соціально-гуманітарний вісник: зб. наук. пр. / Гол. ред. С.П. Кучин. – Вип. 16. – Х.: Наукове товариство «Наука та знання», 2017. – 120 с.

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
ХК №1598-339Р від 03.06.2010 видано

Головним управлінням юстиції у Харківській області

Свідцтво про державну реєстрацію (перереєстрацію) друкованого засобу масової
інформації ХК №2070-81 ІПР від 13.12.2012 видано

Головним управлінням юстиції у Харківській області

Засновник видання: Творча майстерня «Новий театр»

Міжнародний стандартний серійний номер (ISSN) – 2305-9869

Статус видання: вітчизняне

Мови видання: українська, російська, англійська

Передбачувана періодичність: два рази на рік

Місцезнаходження редакції: вул. Манізера, 3, м. Харків, 61002, Україна

Тел. 097-044-03-09, e-mail: sgvkh@meta.ua

Сайт: <http://www.newroute.org.ua/naukove-tovarystvo>

Вид видання за цільовим призначенням: наукове

Головний редактор: Кучин С.П., к.е.н., доц.

Для студентів, аспірантів, викладачів, наукових співробітників та всіх, кого цікавлять сучасні проблеми педагогіки, філософії, соціології, психології, філології, мистецтвознавства, культурології, історії, соціальної комунікації, економіки, юриспруденції, політики, публічного адміністрування.

Редакція висловлює подяку науковим та науково-педагогічним співробітникам, студентам та аспірантам Харківської гуманітарно-педагогічної академії, Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, Харківської державної академії культури, Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут» Харківського інституту Міжрегіональної Академії управління персоналом, Харківського торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету.

Матеріали друкуються в авторській редакції. Автори несуть відповідальність за зміст, точність та достовірність викладеного матеріалу. Редакція може не поділяти точки зору авторів.

УДК 1+3+7+8+9
ББК 6/8

ЗМІСТ

Розділ перший

Педагогіка, філософія, психологія, соціологія, філологія

Ткемаладзе Зоя Павлівна

АРТ-ПЕДАГОГІКА ЯК ЗАСІБ ГУМАНІТАРИЗАЦІЇ ОСВІТИ ... 5

Китченко Анна Сергіївна, Унтіла Марина Петрівна

РОЛЬ МОТИВАЦІЇ ПРИ ВИВЧЕННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ... 11

Агєєнко Тетяна Анатоліївна, Калмикова Ірина Сергіївна

УКРАЇНСЬКА КАРТИНА НА СКЛІ В АСПЕКТІ
УСПАДКУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ НАРОДНОЇ
КУЛЬТУРИ 16

Батура Тетяна Михайлівна

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ВОЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ У ДІТЕЙ ТА
ВІДНОШЕННЯМ БАТЬКІВ ДО ДІТЕЙ МОЛОДШОГО
ШКІЛЬНОГО ВІКУ 21

Кучин Сергій Павлович

ВПЛИВ МЕТОДІВ УПРАВЛІННЯ НА РЕАЛІЗАЦІЮ
МОДЕЛЕЙ ЛІДЕРСТВА СУЧАСНОГО КЕРІВНИКА 27

Спаєнко Ольга Владимировна

«АКТИВНОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ» В АКТЁРСКОМ ТРЕНИНГЕ .. 33

Розділ другий

Мистецтвознавство, культурологія, історія, соціальні комунікації

Полякова Юліана Юрьєвна

ГАСТРОЛІ ТЕАТРА МАКСА РЕЙНХАРДТА 1912 ГОДА В
ОЦЕНКЕ ХАРЬКОВСЬКОЇ КРИТИКИ 38

Харченко Артем Вікторович

ХАРКІВ, ЯК ЦЕНТР ЄВРЕЙСЬКОЇ МІГРАЦІЇ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ. 46

Світлична Ольга Олександрівна

АКТОРСЬКА УЯВА У ДИСЦИПЛІНІ «СЦЕНІЧНА МОВА» 52

Югас Вікторія Василівна

ФЕНОМЕН ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ СЛОВ'ЯНСЬКИХ
РІЗДВЯНИХ ВИДОВИЩ У РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ 57

Ігнат'єва Наталія Михайлівна

УСВІДОМЛЕНІСТЬ ВЛАСНОГО ТІЛА – ФУНДАМЕНТ
РОБОТИ НАД ПЛАСТИЧНОЮ ВИРАЗНІСТЮ
МАЙБУТНЬОГО АКТОРА 65