

**ВІДГУК**  
**офіційного опонента ЛИПКІВСЬКОЇ Г. К.**  
**на дисертацію СОРОКИ І. І.**  
**«ПІДТЕКСТ ЯК КАТЕГОРІЯ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ»,**  
**подану на здобуття наукового ступеня**  
**кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)**  
**за спеціальністю: 17.00.02 — театральне мистецтво**  
**(026 — сценічне мистецтво), 02 Культура і мистецтво.**

Наука про театр і драму, попри свою понад 2300-літню історію, що, як відомо, розпочалася «Поетикою» Аристотеля, аж до сьогодні не виробила сталого понятійного апарату. Це було б парадоксом, якщо не зважати на саму природу театру – мистецтва цюхвилинного, нестійкого у своїх проявах, такого, що у визначальних своїх параметрах важко піддається раціоналізації у рамках наукового пошуку. Ціла низка засадничих театральних термінів (таких, як «драматична дія», «сюжет» і «фабула», «композиція» та «архітектоніка» п'єси та вистави та ін., у т.ч. і «підтекст»), попри ледь не щоденний вжиток у практиці, педагогіці, наукових працях, досі мають доволі розпливчасті абрис.

Як слушно зауважує з цього приводу сам дисертант, «не існує єдності в розумінні терміну «підтекст»: найчастіше він вживається широко, не відокремлюється від інших проявів імпліцитності, органічно властивої художньому тексту» (сс. 28-29), а відтак «особливості і відмінності в теоретичних поглядах на предмет підтексту спричиняють складності в розумінні даного терміну в театрознавстві та сценічній практиці» (с. 46).

Відповідно, прагнення дисертанта внести ясність щодо використання одного з таких термінів заслуговують на підтримку та позитивну оцінку. Тим більше, що І. І. Сорока – не лише науковець, але й практик театру, тож знає і розуміє, «працюють» чи ні в процесі виховання актора та постановки вистави ті чи інші теоретичні викладки.

Тож, наукова новизна роботи – беззаперечна: автор провів насправду самостійне дослідження, у якому вперше систематизований великий масив матеріалу із зазначеної проблематики та (що найцінніше) запропонована власна

термінологія для коригування понятійного апарату, що ним послуговуються актори, режисери, педагоги, театрознавці.

Внесок дисертанта тут тим більший, що йому довелося мати справу із джерелами, переважно дотичними якраз до театральної практики, а вони здебільшого хибують на плутаність та стихійність викладу.

Авторство терміну «підтекст» належить К. С. Станіславському, і до його розробок якраз і стосується все вищезазначене. Скільки б дисертант не намагався виокремити підтекст як категорію драматургічної творчості (назвемо це «авторський підтекст») та як чинник творчості акторської (відповідно «виконавський підтекст»), здійснити це повною мірою не дає йому сам досліджуваний матеріал – аж надто він є суб'єктивний та суперечливий.

У «пастку суб'єктивності» мимоволі часом потрапляє і сам дисертант – адже будь-яка спроба «підкласти» чітко артикульований підтекст під авторське висловлювання апріорі стає лише одним з багатьох можливих варіантів його тлумачення.

Так, на сс. 41-42 йдеться про визначення «непрямого діалогу» та «підводної течії дії» В. Волькенштейном на прикладі фрагментів монологу Тригоріна з «Чайки» А. Чехова («Коли хвалять, приємно... Сюжет для невеликого оповідання... Я не люблю себе як письменника. Найгірше, що я в якомусь чаду і часто не розумію, що я пишу...»). І. І. Сорока продовжує: «Смисл репліки Тригоріна» розшифровується таким чином: «Закохалася... Може, вкотре пофліртувати... (черговий сюжет). Правда, з мене поганий коханець. Та й взагалі, я нічого не хочу, і не розумію, навіщо я це роблю...». З тексту важко визначити, чи останнє є переказом з В. Волькенштейна, чи власною розшифровкою дисертанта, але беззаперечно, що така інтерпретація не є єдиною та остаточною: у рамках тої чи іншої режисерської концепції в цілому ці висловлювання Тригоріна можуть бути витлумачені у найширшому діапазоні – від холодного розрахунку та цинічної маніпуляції до щирого визнання власної нікчемності та роз'ятрювання власних комплексів.

Те саме стосується і розшифровки Г. Крісті «апаратів» у діалозі Городничого та Хлестакова з «Ревізора» М. Гоголя, продовженої дисертантом (сс. 125 – 126), формулювання Г. Товстоноговим підтексту висловлювань персонажів «Трьох сестер» А. Чехова (сс. 130 – 131), самим І. І. Сорокою – справжнього змісту монологу Астрова з чеховського «Дяді Вані» (с. 162): вочевидь, «мета» героя, який уперше залишився наодинці з жінкою, в яку закоханий, але «перекриває» зізнання у коханні палкою промовою про захист лісів, навряд чи полягає «у донесенні думки тексту (підтексту, суті змісту сказаного, надзавдання і наскрізної дії промовленого): **Пали — торфом, а сарай будуй з каменя! Рубай з необхідності, але не — нищ! Природа — гине! Все знищується — лінивою, нерозумною людиною!**» (виділено автором дисертації – Г.Л.).

Такого роду інтерпретаційний суб'єктивізм у даному разі не дивний і, сказати б, «об'єктивний», оскільки продиктований самою «матерією», з якою має справу дисертант. Справді, якщо підтекст не існує бодай у якомусь об'єктивізованому виявленні, а лише «розуміється», «підкладається» тощо (до речі, у цьому сенсі в назві роботи термінологічно коректніше було б визначати підтекст як категорію не «мовлення», бо ж він якраз не «вимовляється», а «висловлювання»), то варіативність цього «підкладання» розмиває сам предмет і максимально утруднює класифікацію його проявів.

Загалом же «індекс цитування» у дисертаційній роботі та коло імен авторів – переважно, практиків театру, – на розробках яких зосереджується дисертант, містить у собі певні приховані проблемні меседжі, у самій дисертації не артикульовані, але вкрай актуальні, якщо вийти за її межі у широкий соціокультурний контекст.

Перший з них – про необхідність ревізії шкали цінностей та авторитетів у постколоніальну добу. Звісно, в рамках обраної І. І. Сорокою проблематики важко (та й, зрештою, неможливо) обійтися без Станіславського, його сподвижників, учнів та прямих послідовників (В. Немирович-Данченко, В. Сахновський, М. Горчаков, О. Попов, Вс. Мейерхольд, Є. Вахтангов,

М. Кнебель, Г. Товстоногов, А. Гончаров), а також дослідників його творчості (М. Строева, І. Виноградська, І. Промптова). Але обсяг тексту у дисертацій І. І. Сороки, присвячений зазначеним персоналіям (діяльність та творчі здобутки яких доволі детально висвітлені у російському мистецтвознавстві, проте навряд чи істотно впливають на сучасну вітчизняну театральну практику), сягає 93 сторінок, що перевищує 60 % основної частини роботи, тоді як розділові «Українські теоретики і практики театру про підтекст» (матеріалу тут, можливо, об'єктивно й менше, проте він геть не досліджений та не описаний) відведено лише 30 сторінок (відповідно, менш ніж 20 %).

Очевидно, що для українського мистецтвознавства наразі більшу цінність становить заповнення лакун щодо вітчизняної науки та практики. У даному разі це наведені І. І. Сорокою викладки П. Саксаганського, Л. Курбаса, В. Василька, Г. Юри – та й його власні, побазовані на особистому досвіді: наприклад, міркування про співвідношення «бачення» («картинки»), «ставлення» та «підтексту» (сс. 114 – 117), не кажучи вже про запропоновані ним терміни, покликані диференціювати різновиди підтексту і, на жаль, розглянуті лише у висновках («фоносмисл», «дієсмисл», «іншосмисл»: можна й треба дискутувати щодо вишуканості формулювань, але раціональне зерно тут незаперечне). Але замість розвинути вищенаведене, автор лівову частку роботи сперечається зі Станіславським щодо окремих постулатів, які уже багато десятиліть тому опинилися поза генеральною лінією розвитку театральної практики та педагогіки (так, концепцію «кінострічки бачень» переконливо спростовує не лише сам І. І. Сорока, але й Р. Черкашин ще у 80-і рр.; с. 171). До речі, базуючись на Станіславському як наріжному камені, тобто обмежуючись у дослідженні проблеми підтексту представленим ним типом реалістичного театру, дисертант значно звузив територію власного наукового пошуку: для сучасного мистецтвознавства значно нагальніше було б розглянути категорію «підтекст» щодо т.зв. театру абсурду та постдраматичного театру.

Тут доречно взагалі поставити питання про те, що вважати «сучасним». У дисертаційному дослідженні у підрозділі «Суперечності у визначенні підтексту

на сучасному етапі» фігурують Г. Товстоногов (1915 – 1989), А. Гончаров (1918 – 2001) та стаття І. Промптової 2002 року про К. Станіславського, М. Охлопкова, того ж А. Гончарова, а також про вистави російських театрів (при цьому І. Промптова, одна з найстарших на сьогодні викладачок ГПІСу, називає, що симптоматично, «сучасними авторами» В. Розова, О. Арбузова, М. Рощина, О. Володіна, О. Вампілова). І якщо в теоретичному плані дисертантові все ж є на що опертися у вітчизняному мистецькому просторі (праці А. Баканурського, О. Клековкіна, П. Мриги та ін.), то огляд режисерської та педагогічної практики обривається на М. Карасьові (1911 – 1984) та Р. Черкашині (1906 – 1993).

Брак сучасного погляду на театр та на його категоріально-понятійний апарат є загальновизнаним проблемним місцем щодо вітчизняного мистецтвознавства в цілому. Але якщо в роботі І. І. Сороки розглядаються і випадки того, як той чи інший режисер тлумачить підтекст, не вживаючи це слово (с. 99: «Термін «підтекст» знаходимо у Немировича-Данченка в книжці «Народження театру», але не в прямому висловленні, а в коментарях М. Любомудрова»), то не виключено, що насправду сучасні його тлумачення (можливо, так само без вживання власне терміну) можна пошукати в інтерв'ю Р. Держипільського, Д. Богомазова, С. Жиркова, Т. Трунової, А. Білоуса та інших провідних українських режисерів сьогодення. [У цьому сенсі коректніше було б загалом звузити рамки теми, додавши до неї «... у працях теоретиків та практиків театру ХХ ст.» – тоді і подібних зауважень не виникло б].

У царині згаданої «постколоніальної» інерції, до речі, лежить традиційне для наукових праць і досі не подолане переважною більшістю науковців використання русизмів, чого не уникнув і дисертант: «виключно» замість «винятково», «протириччя» замість «суперечність» (на с. 156 бачимо вірний варіант – «суперечить собі», але на одній лише с. 124 – 8 «протириччя»); «придбати (сенс)», а не «набути», «зауважуємо (наводимо, скажемо тощо) наступне» – замість «таке».

Звісно, це не виняткові проблеми дисертанта – його робота просто увиразнює їх щодо наукових праць, які пишуться сьогодні в Україні у різних галузях знань, та сигналізує щодо необхідності їх розв'язання як в цілому, так і у кожному конкретному випадку.

Загалом дисертаційне дослідження І. І. Сороки є самостійною, завершеною роботою; воно містить нові науково обґрунтовані результати, які є важливими для подальшого розвитку науки про театр, а також можуть бути використані в акторській, режисерській та педагогічній практиці. Перелік оприлюднених наукових праць, у яких містяться основні наукові результати дисертації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації та додатково відображають наукові результати дисертації, а також інші відомості про апробацію результатів дисертації теж є вичерпними та переконливими.

У структурі, змісті та оформленні дисертації додержано усіх новітніх вимог, що висуваються до цієї категорії кваліфікаційних наукових досліджень, тож, на мою думку, І.І. Сорока заслуговує на присудження йому наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю: 17.00.02 — театральне мистецтво (026 — сценічне мистецтво), 02 Культура і мистецтво.

ЛИПКІВСЬКА Ганна Костянтинівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри режисури естради, театралізованих видовищ,  
цирку та актора театру Київської муніципальної  
академії естрадного та циркового мистецтв.

*Ганна Липківської Т.К.*  
*підтверджую.*  
*Могольська В.К. КМАЕЦА*  
*Л.В. Трушівська*

14 листопада 2017 р.