

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.02+709.071

<https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221807>**Цитування:**

Владимирова Н. В., Гринишина М. О. Проблема сприйняття «актуального» твору у контексті панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» (на прикладі «Саломеї» Оскара Уайльда). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 196-201.

Vladimirova N., Grynshyna M. (2020). "Actual" artwork's perception problems in the "dehumanization of art" panmodernistic theory context (after Oscar Wilde "Salome" example). *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. prats', 37, 196-201 [in Ukrainian].

**Владимирова Наталія Вікторівна**,  
доктор мистецтвознавства,  
професор, професор кафедри  
театрознавства Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
ім. І. К. Карпенка-Карого  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8882-3957>  
[super-parus64@ukr.net](mailto:super-parus64@ukr.net)

**Гринишина Марина Олександрівна**,  
доктор мистецтвознавства, старший  
науковий співробітник, завідувачка відділу  
театрознавства Інституту проблем  
сучасного мистецтва Національної академії  
мистецтв України  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6010-2282>  
[marina.grinishina@gmail.com](mailto:marina.grinishina@gmail.com)

**ПРОБЛЕМА СПРИЙНЯТТЯ «АКТУАЛЬНОГО» ТВОРУ У КОНТЕКСТІ  
ПАНМОДЕРНІСТСЬКОЇ ТЕОРІЇ «ДЕГУМАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА»  
(на прикладі «Саломеї» Оскара Уайльда)**

**Мета дослідження** — на прикладі літературної та сценічної історії «Саломеї» О. Уайльда 1890 – 1900-х рр. окреслити проблему сприйняття «актуального» твору, скориставшись як механізмом об'єктивації історико-культурного дослідження основними положеннями панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» Х. Ортегі-і-Гассета. **Методологія** дослідження передбачала міждисциплінарний підхід — звернення до соціологічних та історико-культурних методологій з одночасним використанням елементів герменевтики та структурного аналізу. **Наукова новизна**. У дослідженні вперше проаналізовано сценічні інтерпретації емблематичної драми епохи раннього європейського модернізму, спираючись на засадничі принципи донині популярної у культурологічно-мистецтвознавчих колах панмодерністської концепції. **Висновки**. Питання сприйняття «актуального» мистецького твору споживачем літературно-сценічного продукту є вагомою часткою історичного сегменту театральньо-драматургічного дискурсу будь-якої епохи. Драматична доля одноактної трагедії «Саломея» О. Уайльда та її сценічних інтерпретацій у європейських театрах межі XIX – XX ст. допомогла виявити основний зміст проблеми — суперечність між тогочасними уподобаннями публіки та критики, які віддавали перевагу реалістично-романтичному мистецтву, і творчістю раннього модернізму, що для адекватного сприйняття потребувала інакшого комунікаційного формату. Поступова, проте, доволі відчутна зміна естетичних парадигм та художніх систем, характерна для вітчизняного театру від 1990-х рр., актуалізує екстраполяцію зазначеної проблематики на теперішню театральну реальність.

**Ключові слова:** театральна комунікація, актуальний твір, дегуманізація мистецтва, реалізм, дискурс модернізму, трагедія, сценічна інтерпретація.

**Владимирова Наталія Вікторівна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры театроведения Национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого; **Гринишина Марина Александровна**, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая отделом театроведения Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины

**Проблема восприятия «актуального» произведения в контексте панмодернистской теории «дегуманизации искусства» (на примере «Саломеи» Оскара Уайльда)**

**Цель исследования** — на примере литературной и сценической истории «Саломеи» О. Уайльда 1890 – 1900-х гг. очертить проблему восприятия «актуального» произведения, воспользовавшись как механизмом объективации историко-культурного исследования основными положениями панмодернистской теории «дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гассета. **Методология** исследования предполагала междисциплинарный подход — обращение к социологическим и историко-культурным методологиям с одновременным использованием элементов герменевтики и структурного анализа. **Научная новизна**. В исследовании сценические интерпретации эмблематичной драмы эпохи раннего европейского модернизма впервые проанализированы, опираясь на базовые принципы панмодернистской концепции, донинде популярной в мировых культурологических и искусствоведческих кругах. **Выводы**. Проблема

восприяття «актуального» художественного произведения потребителем литературно-сценического продукта является важной составляющей исторического сегмента театрально-драматического дискурса любой эпохи. Драматичная судьба одноактной трагедии «Саломея» О. Уайльда и ее сценических интерпретаций в европейских театрах на рубеже XIX – XX вв. помогла выявить основное содержание проблемы — противоречие между тогдашними пристрастиями публики и критики, отдававшими предпочтение реалистически-романтическому искусству, и творчеством раннего модернизма, которое для адекватного восприятия требовало иного коммуникационного формата. Постепенная, но достаточно отчетливая смена эстетических парадигм и художественных систем, характерная для отечественного театра с 1990-х гг., актуализирует экстраполяцию обозначенной проблематики на нынешнюю театральную реальность.

**Ключевые слова:** театральная коммуникация, актуальное произведение, дегуманизация искусства, реализм, дискурс модернизма, трагедия, сценическая интерпретация.

*Vladimirova Nataly, Doctor in Art Studies, Professor, Professor of the Theatre Studies Department of I. K. Karpenko-Kary Kyiv National Theatre, Cinema & Television University; Grynyshyna Marina, Doctor in Art Studies, Senior Researcher, Chief of the Theatre Studies Department of the National Academy of Art of Ukraine Modern Art Research Institute*

#### **“Actual” artwork’s perception problems in the “dehumanization of art” panmodernistic theory context (after Oscar Wilde “Salome” example)**

**Purpose of the article** is to outline “actual” artwork’s perception problems after the example of Oscar Wilde “Salome” literary and stage history in 1890 – 1900<sup>ths</sup>, using as a historical-&-cultural studies’ objectification mechanism basic theses of Jose Ortega y Gasset “dehumanization of art” panmodernistic theory. **The methodology** presupposed multidiscipline approach – simultaneous implementing of the sociological and historical-&-cultural methods with the elements of the hermeneutics and structural analytics. **The scientific novelty** of the study means that for the first time stage interpretations of the early European Modern emblematic play have been analyzed, leaning for the basic principles of the panmodernistic theory, hitherto popular in the worldwide cultural studies and fine arts research quarters. **Conclusions.** “Actual” artwork’s perception by the literary-&-stage product consumer is an important part of each epoch historical segment of the dramatic-&-theatre discourse. The dramatic destiny of Oscar Wilde one-act tragedy “Salome” and its interpretations in the European theaters of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century helped to display the main point of the problem — the contradiction between the realistic-&-romantic art, preferred by the audiences and art critics of those days, to early modernistic creative works, needed another communicative format for its adequate perception. Step-by-step, but evident changes of the esthetic paradigms and artistic systems, characterizing the Ukrainian theatre process from 1990<sup>ths</sup>, actualize the extrapolation of the designated problematics to the nowadays theatrical reality.

**Key words:** theatrical communication, actual artwork, dehumanization of art, realism, modernistic discourse, tragedy, stage interpretation.

Актуальність теми дослідження. Багатоаспектне питання театральної комунікації від моменту його самовизначення як наукового знання на межі XIX – XX ст. усе ще залишається поміж найвагоміших для дослідження театрознавством [4, 71]. З часом цей сегмент лише примножував значення у загальному порядку драматично-сценічного дискурсу завдяки новим конфігураціям, що їх додавала до комунікативної події наступна мистецька епоха. Наприклад, полістилізм європейського модерну останньої чверті позаминулого століття – разом зі збільшенням кількості труп та їхнім розшаруванням на «комерційні» та «студійні», зміцненням позицій режисера як «автора» вистави й спеціалізованої критики як «відбитку» поточного процесу – актуалізували питання сприйняття «новодрамівського» доробку споживачем літературно-сценічного продукту. Крім того, цей процес вимагав встановлення інакших критеріїв його мистецтвознавчого аналізу та оцінювання.

Мета дослідження – на прикладі аналізу окремих сценічних версій «Саломеї» О. Уайльда 1890 – 1900-х рр. окреслити проблему сприйняття «актуального» твору, скориставшись основними положеннями панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» Х. Ортегі-і-Гассета як

механізмом об’єктизації історико-культурного досліду.

Ступінь наукової розробки. Від початку нинішнього століття проблеми театральної комунікації в її історичному та сучасному ракурсах, як і дотичного до неї питання сприйняття глядацько-критичною спільнотою «модерної» та «авангардної» сценічної продукції торкалися А. Баканурський, Г. Веселовська, Н. Єрмакова, О. Клековкін, В. Корнієнко. Феномен «Театру Оскара Уайльда» комплексно дослідила російський театрознавець А. Образцова у монографії «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» (М., 2001). Західноєвропейська естетика, зокрема ідеї Х. Ортегі-і-Гассета й філософсько-естетичні погляди О. Уайльда системно викладені у навчальному посібнику Л. Левчук «Західноєвропейська естетика XX століття» (К., 1997) та монографії О. Оніщенко «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» (К., 2011). Водночас сценічні інтерпретації емблематичної драми епохи раннього європейського модернізму проаналізовано вперше, спираючись на засадничі принципи панмодерністської концепції.

Виклад основного матеріалу. З огляду на популярність ідей Х. Ортегі-і-Гассета, чис ім’я згадується ледь не в кожній праці з питань

новітньої естетики, акцентуємо ті положення концепції «дегуманізації мистецтва», що безпосередньо стосуються обраної теми: 1. Дегуманізація – це тенденція, що об'єднує «усі нові твори» і пов'язує їхніх творців із представниками особливої «касти» – носіїв «нового естетичного почуття» [9, 454]. 2. «Нове мистецтво – це мистецтво для митців», покликане сприяти тому, аби ««кращі» пізнавали самих себе <...> училися розуміти своє призначення: бути меншістю й боротися з більшістю» [9, 450 – 451]. 3. «Нове мистецтво» не копіює оточуючу дійсність, не створює «ілюзії, достатньої, аби вигадані образи вражали так само, як живі люди» [9, 447], його твори не мають бути «згустком самого життя» або «майже повністю вигаданою оповіддю про людські реальності», їхня мета, навпаки, – «деформувати» реальність, «ламати» її «людський аспект», «дегуманізувати» її [9, 449]. 4. Із «новим мистецтвом» «неможливо співіснувати» у традиційному форматі, воно спонукає «імпровізувати нову форму зв'язку, повністю відмінну від звичайної», «створювати і вигадувати» адекватні йому «оригінальні дії» [9, 456].

Працю «Дегуманізація мистецтва», оприлюднену іспанським мислителем 1925 р., у певному сенсі можна вважати підсумковим маніфестом модернізму. Водночас критичні статті та есе О. Уайльда – одного з вождів англійського естетизму, як і дописи його французьких побратимів – символістів (Т. Готьє, Е. та Ж. де Гонкурів, Ш. Бодлера та ін.) кінця 1880 – початку 1890-х рр., провіщали новий мистецький рух. Поміж позицій, обстоюваних ранніми модерністами, відповідно до тематики допису зазначимо такі: 1. Ідея «самостійності мистецтва», що означала розрив зв'язків творчої особистості з оточуючою дійсністю, відокремлення художнього світу від матеріального й перевагу «мистецтва» над «реальністю» [1, 161]. «Я перетворив мистецтво на вищу реальність і життя – на вищу форму уяви», – гордовито заявляв О. Уайльд [12, 432]. 2. Ідея «чистого мистецтва», тобто захищеного від вульгарності «механістичної» цивілізації та увільненого від обов'язкового уподібнення «природі» [6, 509]. Заперечуючи традиційні естетичні уявлення, Уайльд стверджував, натомість, що «Життя наслідує Мистецтву значно більшою мірою, ніж Мистецтво – Життю», що «Природа не меншою мірою, ніж Життя, є лише подоба Мистецтву» і що «Придатна школа для вивчення мистецтва – не Життя, а Мистецтво» [12, 348, 349]. На його переконання, намагаючись рабськи копіювати природу, себто обстоюючи протилежні («натуралістичні») погляди, тогочасні автори (разом із критикою) завели британську літературу у глухий кут, спричинили її кризовий стан [13, 168]. 3. Ідея «мистецтва для мистецтва», яка

умисне позбавляла культуру суспільних функцій, залишаючи єдиною метою її існування – самовдосконалення, пошуки митцем доконаних форм і способів естетичного висловлювання, примноження, поєднання і розвитку давно випробуваних прийомів [6, 521]. Водночас «акт творіння» (творчість) модерністи визначали як «практичний критицизм»; тож персонаж уайльдівського есе «Критик як художник» стверджував що згодом, «разом із ростом цивілізації <...> вибрані уми кожної наступної епохи, освічені та наділені критичним духом, усе менше і менше цікавитимуться <...> повсякденністю і намагатимуться черпати враження майже виключно з усього, до чого доторкнулося Мистецтво» [12, 332]. Пересічного читача / глядача і традиційну критику вони, натомість, зневажали, відмовляючись потурати їхньому невибагливому смаку та «забобонним» етичним нормам.

Отже, вільні (неунормовані) стосунки з «елітарною» частиною суспільства й орієнтація на її вишукані смаки не лише були маніфестовані проводирями європейського «нового мистецтва» у 1890-ті рр., а й залишалися своєрідною «прерогативою» його діячів упродовж цілої модерної епохи. Проте, якщо на межі століть прибічники ідеї «мистецтва для мистецтва» намагалися відсторонитися від культури мейнстріму, презентованої насамперед реалістично-натуралістичним художнім продуктом, об'єднувалися у «союзи», що часом нагадували мистецькі секти, зрештою, усамітнювалися у «вежі зі слонової кістки», то у 1920-ті їхня позиція часто набуває наступального характеру. Авангардисти гуртуються, аби дати відсіч опонентам, вважають себе « новою духовною елітою», спроможною на самостійні соціальні стратегії, тож пропонують власні правила сприйняття мистецького твору й суспільного ставлення до мистецької особистості.

Як відомо, для «Саломеї» О. Уайльд скористався тим самим сюжетом, що й С. Малларме для наразі незавершеної поеми «Іродіада» – страта Іоанна Предтечі через намову дружини іудейського тетрарха Ірода. Припустимо, що, написавши одноактну драму спрощеною французькою, ірландський письменник умисне вдався до полеміки із метром французького символізму. Щоправда, наголошував Р. Еллманн, від 1840-х рр. «зухвало переінакшували євангельську Саломею» (власне – актуалізували прадавній сюжет) також Г. Гейне, Г. Флобер, Ж. Ш. Гюїсманс, Ж. Лафорг – усі, хто, «втомившись від пропаганди, що звеличувала природу й гуманістичні цінності, із полегшенням сприйняв біблійний образ, який уособлював протиприродність». Уайльд же бачив історію іудейської царівни «у світлі збоченої пристрасті – потягу гріха до цнотливості,

поганства до християнства, живого до мертвого <...> – якому суперечить огида доброчесності перед гріхом, умертвіння плоті в його крайній формі» [15, 414–415, 417].

Стилістично «Саломея» перегукується з традицією англійського романтизму – від Дж. Кітса до прерафаелітів. Музична побудова уайльдівської драми, величезна роль ритму, пауз і повторів нагадують про «маленькі драми» М. Метерлінка [7, 87]. Візуальне рішення п'єси, вважає К. Уорт, відсилає читача до живописних полотен різних епох – від Кранаха і Караваджо до Моро і Бердслея [20, 102]. Така різноманітність «впливів» навіть заважала декому з колег по цеху та критиків бачити у «Саломеї» оригінальний твір, а не стилізацію або пародію. Р. Еллманн звернув увагу на цей факт в «академічній» біографії Уайльда 1987 р., проте, Х. Пірсон у дослідженні 1946 р. переконував, що сам «Уайльд попервах ставився до своєї “Саломеї” як до дотепу, як до невибагливої притчі <...> й у дружньому товаристві, сміючись, пародіював її <...> Однак згодом, коли Метерлінк і решта французьких письменників стали її гаряче вихвалювати, натомість, англійські критики – шалено проклинати, він кинувся в іншу крайність і почав стверджувати, що створив поетичний і драматичний шедевр» [18, 201].

А втім, слушно зауважила театрознавець К. Добротворська, у п'єсі є ціла низка тем, що «виводять її за межі прямих впливів й у жодному разі не дозволяють вважати компіляцією» [7, 87]. На наш погляд, наскрізними мотивами ідейного конфлікту уайльдівської «Саломеї» залишаються, по-перше, розірвана свідомість особистості, її душевне сум'яття, а також розладжена людська комунікація (суспільна, родинна й інтимна), по-друге, згубність пристрастей, що не знають меж, трагедія абсурдного кохання, яке «не бажало визнавати нічого іншого, крім самого себе, замарило про власну виключність» [2, с. 314]. Водночас поміж новітніх засобів формотворення, використаних у «Саломеї», зазначимо передачу драматичної напруги через зіставлення контрастних образів та емоцій (красиве / потворне, жорстоке / ніжне, хтиве / цнотливе тощо), особливі кольорові «рефрени» (за Д. Еріксоном, у п'єсі «принаймні сорок образів білого, срібного або кольору слонової кістки, сімнадцять відсилок до чорного кольору або чорноти і тридцять вісім відсилок до червоного, яскраво-червоного та ясно-червоного кольорів» [16, 117]), інтерпретовану метер-лінківську концепцію «двох діалогів» — їхню особливу структуру, коли провідні персонажі відсторонюються від свого оточення і «бачать» та «чують» лише те, що відбувається в їхній свідомості [14]. Окреслений комплекс характеристичних прийомів «відповідальний» за

модерністичну контамінацію євангельської притчі.

«Саломею» було завершено 1891 р., коли митець мешкав у Парижі й, як стверджував багатолітній конфідент Уайльда Р. Росс, попервах навіть не задумувався про її сценічне втілення [15, 452]. Ситуація вочевидь змінилася після зустрічі письменника із Сарою Бернар – «легендарною нільською змійкою, древнішою за піраміди», «єдиною жінкою у світі, яка могла би зіграти Саломею» [19, 124]. «Прекрасна, безжальна, божественна Сара зачаровувала його так само, як іудейська царівна. Бернар була останньою великою актрисою французької класицистичної трагедії, проте, її тіло звивалося у вишуканому арабеску модерну. На кону вона завжди уявлялася мені не жінкою, натомість, якимсь символом, ідеалом, квінтесенцією жінки», – напише згодом англійська акторка Еллен Террі [10, 217]. За словами художника майбутньої вистави Ч. Рікеттса, Бернар, яка була у захваті від п'єси, сказала: «Це справжня геральдика; можна подумати, що дивишся на фреску <...> Слово тут має падати, ніби перлина на кришталевий диск, жодних швидких рухів, усі жести стилізовані» [15, 452–453].

Стилізацію, у модерну епоху перетворену на провідний засіб візуалізації «дегуманізованої» мистецької реальності [9, 453], Чарльз Рікеттс і Грем Робертсон обрали за базовий сценографічний прийом вистави. Перший запропонував пофарбувати кін у чорне, з яким контрастуватиме білизна ніг царівни, а небо зробити насиченого блакитно-зеленуватого кольору; його мали перетинати поперечні позолочені смуги з японської циновки, що створювали би враження повітряної заони над палацовою терасою. Уайльд забажав, щоб іудеїв було вбрано у жовте, римлян – у пурпурне, Іоканаана – у біле, а Саломею – у зелене, аби вона походила на дивовижну отруйну ящірку. Він також наполягав, щоб місяць виглядав як дивна тьмяна світлова пляма, і просив встановити в оркестровій ямі кадильніці, аби кін час від часу заволочувало пахучим туманом, відповідно до настрою окремої сцени.

Як бачимо, насамперед дебатовалися питання сценічної атмосфери і кольору – базових передумов формування символістичної стилістики. Варто нагадати, що «кольорові пошуки» окремих представників естетичного руху і відповідні пріоритети самого О. Уайльда неодноразово викликали бурхливі дискусії. Безперечно, питання кольору прямо пов'язане зі вкрай важливим аспектом естетичної програми митця, визначеним О. Оніщенко як «зворотній бік побутовизму» [8, 42–43].

Робертсон обрав для Саломеї золотаву сукню, облямовану довгою золотою бахромою, й золочений, прикрашений коштовностями

нагрудник, що тримався на бретелях із золоченої шкіри. Голову царівни, вкриту димчасто-блакитною перукою, увінчувала потрійна корона із золота та дорогоцінних каменів. Сара наполягла, що виконуватиме танець семи покривал без дублерки і загадково посміхалася, коли в неї питали, як вона зробить це.

Прем'єра вистави мала відбутися влітку 1892 р. у лондонському «Palace Theatre». Репетиції почалися у другій половині червня і тривали два з половиною тижні. Вони були у самому розпалі, коли лорд Чемберлен та королівський цензор Піготт, спираючись на закон трьохсотлітньої давнини, що забороняв виводити на сцену біблійних персонажів, поклали край цій справі [15, 453 – 455]. Обіцянки розлюченому Уайльду поставити «Саломею» у паризькому театрі «Порт Сен-Мартен» Сара Бернар із різних причин не дотримала.

Втім, лондонська заборона лише посилила інтерес публіки до скандальної репутації письменника і, безсумнівно, сприяла популяризації п'єси в Європі. Перший, хто скористався ситуацією, був О. Люньє-По, який 1896 р. втілював уайльдівську трагедію в очолюваному ним паризькому символістському театрі «Евр». Акторка цього театру Ліна Мунтз зіграла Саломею, а сам Люньє-По – Ірода. Розрахована на поціновувачів модерного мистецтва вистава мала у них успіх. Проте, її суспільний сенс (нагадаємо, що «Саломея» в театрі «Евр» рядувала із соціально забарвленими творами Г. Ібсена та А. Стріндберга) явно домінував над художнім – не виключено, що у такий спосіб французи протестували проти британського ханжества і підтримували засудженого й ув'язненого в Редінгу автора «Саломеї», якому, на жаль, не судилося побачити свою п'єсу на сцені.

На початку ХХ ст., коли процес «модернізації» європейської художньої культури стрімко набрав обертів, у тамтешньому театрі «актуалізувалися» драматичні зразки відповідного стилю, створені у нещодавньому минулому. Тож «Саломея» Уайльда у 1900-ті входить до репертуару різних театральних труп і колективів. Так, зокрема Макс Рейнгардт 12 листопада 1902 р. відкрив нею берлінський «Маленький театр». Його вибір на користь скандальної, наразі забороненої британською цензурою драми одного з провідників «естетизму» декларували «антинатуралістичний» характер нової сценічної ініціативи. Сценографом та художником по костюмах режисер запросив живописця Ловіса Корінта, який на той час розробляв прийоми стилізованих («умовних») модерністських постановок, і скульптора Макса Крузе. Об'ємні декорації останнього, власне, й домінували у виставі [5, 242], створюючи екзотичну атмосферу східного палацу – ілюзії

реального простору, де під зоряним куполом пророче завмерли фігури сфінксів [3, 43], а білясте місячне сяйво злилося з темно-червоним відблиском факелів на тлі похмурих потроєних колон і порталів [10, 557]. Мінорні музичні акорди, пророкуючи скорі трагічні події, додавали щемливих нот смутку й тривоги до загалом похмурого настрою дійства.

На роль Саломеї режисер обрав Гертруду Ейзольд – невисоку, худорляву, з крупними, неправильними рисами рухливого обличчя й розкутою пластикою тіла. Досконале володіння акторською технікою допомогло виконавиці створити складний – мінливий, мозаїчний [10, 557] – образ у новому амплу інженно-вампа, де підліткова незахищеність поєднувалася зі зрілим жіночим еротизмом.

Слід також зазначити, що Рейнгардт дуже ретельно відбирав публіку прем'єрної вистави, запросивши на майже не анонсований дебют «Маленького театру» цвіт німецького мистецтва: композитора і диригента Ріхарда Штрауса, очільника поетичного гуртка свого імені Стефана Георга, інших відомих літераторів й акторів, а також кореспондентів солідних періодичних видань. «Ніби кошмарна гарячкова мара проносилася перед очима ця балада, тліючи сотнями кривавих відтінків, залишаючи враження жахливого сновидіння», – напише Зігфрід Якобсон [18, 97], своїм захопленням відгуком зокрема доводячи важливе значення правильно зорієнтованих стосунків глядацької зали й рецензентського цеху з витвором новітнього мистецтва.

Наукова новизна полягає у здійсненні порівняльного аналізу сценічних інтерпретацій «Саломеї» О. Уайльда – емблематичної драми епохи раннього європейського модернізму – у британському, французькому та німецькому театрах 1890–1900-х рр. та у використанні в якості маркерів дослідницької методології засадничих принципів панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» Х. Ортегі-і-Гассета.

Висновки. Питання сприйняття «контемпорального» мистецького твору споживачем літературно-сценічного продукту залишається вагомим часткою історичного сегменту театральнo-драматургічного дискурсу епохи. Драматична доля одноактної трагедії «Саломея» О. Уайльда та її сценічних інтерпретацій у європейських театрах межі ХІХ – ХХ ст. (цензурні заборони, невисока (порівняно з літературною) популярність у театральних колах, обмежений глядацький інтерес, неоднозначне сприйняття вистав рецензентами) допомогла виявити основний зміст проблеми – суперечність між тогочасними уподобаннями публіки та критики, які здебільшого віддавали перевагу реалістично-романтичному мистецтву, і творчістю раннього модернізму, що потребувала

інакшого комунікаційного формату для адекватного сприйняття. Поступова, однак, доволі відчутна зміна естетичних парадигм і художніх систем, характерна для вітчизняного театру від 1990-х рр., актуалізує екстраполяцію зазначеної проблематики на теперішню театральну реальність.

### Література

1. Аникин Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986. 320 с.
2. Берковский Н. Таиров и Камерный театр // Берковский Н. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. 638 с.
3. Бояджиева Л. Рейнгардт. Л.: Искусство, 1987. 222 с.
4. Введение в театроведение. Общ. ред. Ю. Барбой. СПб: Изд-во СПГАТИ, 2011. 366 с.
5. Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. М.-Л.: Искусство, 1939. 376 с.
6. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Общ. ред. В. Сальникова, пер. с англ. В. Кузнецова, И. Тихомировой. СПб: Алетейя, 2000. 653 с.
7. Добротворская К. «Саломея» Оскара Уайльда и ее первые театральные постановки // Границы спектакля: Сб. ст. и мат. Общ. ред. Ю. Барбой, Л. Гительман. СПб: Изд-во СПГАТИ, 1999. 175 с.
8. Онщенко О. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). К.: Бізнес-Поліграф, 2011. 272 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Современная книга по эстетике: Антология. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1957. С. 447–459.
10. Райх Б., Лацис А. Рейнгардт // История западноевропейского театра: в 8 т., Т. 5. Под общ. ред. С. Мокульского. М.: Искусство, 1977. С. 552–604.
11. Терри Э. История моей жизни. Пер. с англ. И. Разумовская, С. Самострелова. М.: Искусство, 1963. 376 с.
12. Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. М.: Республика, 1993. 544 с.
13. Урнов М. Оскар Уайльд // Урнов М. На рубеже веков. М.: Наука, 1970. С. 149–171.
14. Шевцов М. А. О некоторых особенностях системы образов драмы Оскара Уайльда «Саломея». URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171228-о-некоторых-особенностях-системы-образов-драмы-оскара-уайльда-salomeya> (дата звернення березень 2020).
15. Эллманн Р. Оскар Уайльд. Пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Колibri, 2012. 704 с.
16. Eriksen D. H. Oscar Wilde. Boston: G. K. Hall, 1977. 175 p.
17. Jakobson S. Max Reinhardt. Berlin: Erich Reiss, 1910. 168 s.
18. Pearson X. Oscar Wilde, His Life and Wit. N. Y., L.: Harper & Brothers, 1946. 345 p.
19. Skinner C.O. Madame Sarah. Boston: Mifflin, Cambridge, 1967. 356 p.
20. Worth K. J. The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett. L.: The Athlon press, 1978. 276 p.

### References

1. Anikin G. (1986). Esthetics of John Reskin and English Literature of the 19<sup>th</sup> century. Moscow: Nauka. 320. [in Russian].
2. Berkovsky N. (1969). Tairov and the Chamber Theatre. Literature & Theatre. Articles of different years. Moscow: Iskusstvo. 638. [in Russian].
3. Boyadgieva L. (1987). Reinhardt. Moscow: Iskusstvo. 222. [in Russian].
4. Introduction in Theatre Research: articles (2011). Ch. ed. J. Barboy. Saint-Petersburg: SPGATI. 366. [in Russian].
5. Gvozdev A. (1939). Western European Theatre at the line of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries. Moscow-Leningrad: Iskusstvo. 376. [in Russian].
6. Gilbert K. E., Kuhn H. (2000). A History of Esthetics. Ch. ed. V. Salnikov, Eng. trans. by V. Kuznetsov & I. Tihomirova. Saint-Petersburg: Aleteya. 653. [in Russian].
7. Dobrotvorska K. (1999). “Salome” by Oscar Wilde and its first stage interpretations. Performance borders: articles. Ch. ed. J. Barboy, L. Gitelman. Saint-Petersburg: SPGATI. 175. [in Russian].
8. Onischenko O. (2011). Writers as researchers: potential of the theoretical ideas (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig) [in Ukrainian]. Kyiv: Business-Polygraph. 272.
9. Ortega-i-Gasset H. (1957). Dehumanization of the art. Contemporary book in Esthetics: An Anthology. Moscow: Inostrannaya literatura. 447 – 459 [in Russian].
10. Reich B., Lasis A. (1977). Reinhardt. History of the Western European Theatre: in 8 v. V. 5. Ch. ed. S. Mokulsky. 552 – 604 [in Russian].
11. Terry H. (1963). History of my life. Eng. trans. by I. Razumovskiy, S. Samostrelova. Moscow: Iskusstvo. 376. [in Russian].
12. Wilde O. (1993). Selected works: in 2 v. V. 2. Moscow: Respublika. 544. [in Russian].
13. Urnov M. (1970). Oscar Wilde. At the line of the centuries. Moscow: Nauka. 149 – 171 [in Russian].
14. Shvetsov M. (2017). About images of Oscar Wilde drama “Salome” in particular. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171228-o-nekotoryh-osobennostyah-sistemy-obrazov-dramy-oskara-uajlda-salomeya> (access date March, 2020). [in Russian].
15. Ellmann R. (2012). Oscar Wilde. Eng. trans. by L. Motylyov. Moscow: Kolibri. 704. [in Russian].
16. Eriksen D. H. (1977). Oscar Wilde. Boston: G. K. Hall.
17. Jakobson S. (1910). Max Reinhardt. Berlin: Erich Reiss.
18. Pearson X. (1946). Oscar Wilde, His Life, and Wit. N. Y., L.: Harper & Brothers.
19. Skinner C.O. (1967). Madame Sarah. Boston: Mifflin, Cambridge.
20. Worth K. J. (1978). The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett. L.: The Athlon press.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2020

Прийнято до публікації 28.05.2020