

УДК 130.2:792.071.2Синельников(477)“18/19”

Цитування:

Лукашева Л. Т. Культурологічна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова у вимірі ігрової концепції культури Й. Хейзінги. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 4. С. 40-45.

*Лукашева Людмила Тимофіївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5794-8535>
ludalukashev@gmail.com*

Lukasheva L. (2020). Culturological reflection of M.M. Sinelnikov`s creative phenomenon in the dimension of the game conception of the culture of J. Huizinga. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 40-45 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ ТВОРЧОГО ФЕНОМЕНУ М. М. СИНЕЛЬНИКОВА У ВИМІРІ ІГРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ Й. ХЕЙЗІНГИ

Мета статті – культурологічна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова у вимірі ігрової концепції культури Й. Хейзінги. **Методологія дослідження** базується на використанні комплексу загальнонаукових і конкретно наукових методів у відповідності із культурологічним дискурсом. Історичний метод застосований з метою висвітлення досліджуваної проблеми у історичній послідовності. Використання системно-аналітичного методу ставить за мету висвітлення і аналіз складових компонентів досліджуваної проблеми. Герменевтичний метод використано з метою вивчення й інтерпретації теоретичних положень досліджуваної проблеми. Задля концептуалізації основних положень і чинників досліджуваної проблеми використано метод узагальнення. **Наукова новизна** полягає у зверненні до маловивченої проблеми творчого феномену видатного мистецького діяча-реформатора кінця XIX – початку XX століття М. М. Синельникова, його культурологічний вимір крізь призму ігрової концепції культури Й. Хейзінги. **Висновки.** Звернення до творчого феномену М. М. Синельникова крізь призму ігрової концепції культури Й. Хейзінги надало можливість здійснити більш розширено і поглиблено культурологічний вимір досліджуваної проблеми. В результаті проведеного дослідження встановлено відповідність мистецької сутності М. М. Синельникова концепту «Людина граюча». Визначено основоположні чинники впливу творчого феномену М. М. Синельникова – Людини граючої – на процес трансформації соціокультурного простору України кінця XIX – початку XX століття. Культурологічна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова у координатах ігрової концепції Й. Хейзінги значно поглибила уявлення про вагомість і значення мистецької особистості та її культуротворчої діяльності у формуванні соціокультурного простору України кінця XIX – початку XX століття. Зауважено, що унікальний мистецький досвід М. М. Синельникова вартий повернення у культурний обіг задля інтегрування у реалії сучасного мистецького поступу.

Ключові слова: феномен творчої особистості, гра, людина граюча, культурологія, соціокультурний простір, ігрова концепція, ігровий простір.

Lukasheva Liudmyla, postgraduate Student of the Department of Cultural Studies and Information Communications, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Managerial Staff of Culture and Art

Culturological reflection of M.M. Sinelnikov`s creative phenomenon in the dimension of the game conception of the culture of J. Huizinga

The purpose of the article is to conduct a culturological reflection of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov in the dimension of the game conception of J. Huizinga. **The methodology** of research is based on the use of a set of general scientific and specific scientific methods in accordance with the cultural discourse. The historical method is used to illuminate the problems to cover and analyze the constituent components of the investigated problems. The hermeneutic method was used to study and interpret the theoretical provisions of the studied problems. To conceptualize the main points and factors investigated the problems, used the method of generalization. **The scientific novelty** is to address the little-studied problems of the creative phenomenon of the prominent artistic figure-reformer of the late 19th – early 20th centuries M.M. Sinelnikov and his analytical dimension through the prism of the game conception of J. Huizinga. **Conclusions.** An appeal to the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov through the

prism of the playful conception of culture by J. Huizinga made it possible to carry out a more extensive and in-depth analytical dimension of the investigated problems. As a result of the research, the correspondence of M.M. Sinelnikov's artistic essence to the concept of a Homo Ludens is established. The basic factors of influence of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov on the process of transformation of the socio-cultural space of Ukraine in the late 19th – early 20th centuries are determined. Generalizing, we note that the analytical dimension of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov in the coordinates of the game conception of culture J. Huizinga significantly deepened the idea of the importance of artistic activity and its cultural activities in the formation of socio-cultural space of Ukraine in the late 19th – early 20th centuries. In addition, in our opinion, M.M. Sinelnikov's unique artistic experience is worthy of a return to cultural circulation in order to integrate it into the realities of contemporary artistic progress.

Key words: phenomenon of creative personality, game, person playing, cultural studies, socio-cultural space, game concept, game space.

Актуальність теми дослідження. Стан сучасного культурологічного знання визначається широтою пошуків й різноплановістю теоретичних напрямків. Одним із важливих і суперечливих залишається питання щодо генезису культури людства, а відтак і щодо сутності самої людини. Процес пошуку відповіді, який триває тисячі років, по-перше, не позбавив питання наочної актуальності і, по-друге, спричинив появу колосальних масивів знань про культуру й людину, позначивши ці величини як феномени. Можна говорити про певні магістральні напрями культурогенезу у напрацьованій людством парадигмальній множині. Проте наш науковий інтерес, який зосереджено на дослідженні феномену творчої особистості видатного митця вітчизняного театру Миколи Миколайовича Синельникова, спрямований у предметне поле ігрової концепції культури, що складає сутність унікальної гіпотези про генезис культури із першокроку людської самостійності – гри.

Людська думка стосовно сутності гри як соціокультурного феномену на сьогоднішній момент має досить солідний віковий стаж і доволі широкий спектр трактувань. «Увесь світ – театр, а люди в ньому актори» – базова теза, яка ототожнюється нашою свідомістю із авторством В. Шекспіра, насправді, значно старша і об'єднала у часопросторі однодумців із далеких античних віків (Платон, Піфагор, Епіктет та ін.) і Нового часу (Шекспір, Кальдерон). Щоправда, сформульована у класичний вислів була у XVII столітті і з появою Шекспірівського театру набула неабиякого розголосу, трансформувались відтоді не тільки у частину нашої буденної свідомості, а й в одну із констант культури. Зауважимо, однак, що шекспірівським висловом підкреслювалося твердження про нещирість, вдаваність світу людських стосунків. Однак зерно інтересу було посіяне і наукова рефлексія поняття гри спричинила появу окремого наукового напрямку в антропосоціогенезі, що формулюється як

ігрова концепція і пов'язується першочергово із дослідженням голландського філософа, культуролога Йогана Хейзінги «Homo Ludens» («Людина граюча»).

Й. Хейзінга постулює основний об'єкт своєї концепції певною антитезою до визначення Homo Sapiens, позначаючи її Homo Ludens. «Коли ми, люди, виявилися далеко не такими мислячими, якими вік більш радісний вбачав нас у своєму пошануванні Розуму, задля найменування нашого виду поруч із *homo sapiens* встановили *homo faber*, людина-творець. Однак термін цей був ще менш відповідним, ніж перший, бо поняття *faber* може бути віднесене також і до деяких тварин. Що можна сказати про творення, можна сказати і про гру: багато які з тварин грають. Однак мені здається, *homo ludens*, людина граюча, вказує на досить важливу функцію, так само як і творення, і тому поряд з *homo faber* цілковито заслуговує право на існування» [10, 7]. Додамо, що поняття Homo Ludens (Людина граюча) містке за смисловою наповненістю і незважаючи на те, що притаманне всім без винятку людям, найвиразніше репрезентовано в практиці творчої особистості. Тобто, в цьому випадку, поняття Людина граюча набуває подвійного значення: по аналогії: театр – у театрі, гравець – граючий. В концепції Й. Хейзінги феномен гри розглядається стосовно загально соціального контексту. Вчений не розшифровує окремо такий ігровий простір, як театр. Проте, концептуальний напрям Й. Хейзінги унаочнив новий науковий вектор: розгляд і аналітичний вимір феномену творчої особистості у координатах ігрової концепції, тобто крізь призму поняття Людина граюча. На наше переконання, означений науковий підхід розширює і поглиблює спектр теоретичних завдань і можливостей щодо вивчення феномену творчої особистості.

Поняття Homo Ludens (Людина граюча) якнайточніше відповідає сутності предмета нашої наукової рефлексії – творчому феномену М. М. Синельникова і дозволяє якнайглибше

проаналізувати його в контексті ігрової концепції культури. Наш науковий інтерес звернено до базових питань про сутність поняття Людина граюча, про роль і значення її у формуванні культурного простору у контексті дослідження творчого феномену М. М. Синельникова.

Ім'я та мистецька діяльність Миколи Миколайовича Синельникова – це наочна ілюстрація процесу інституалізації театру, його еволюціонування від виду виключно розваги до ступеню вагомого і визначного культуру творчого явища із потужними чинниками впливу на соціокультурний клімат України кінця ХІХ – початку ХХ століття. У зазначену добу творча діяльність М. М. Синельникова мала надзвичайний розголос і вплив на формотворчі процеси мистецької сфери. Сьогодні ж його ім'я потребує пояснення.

Микола Миколайович Синельников народився 12 лютого 1855 року у Харкові в родині вчителя повітового училища. Незважаючи на доволі невеликі статки, батьки вважали за необхідне дати дітям якісну освіту. Досягши відповідного віку, діти (їх було четверо) один за одним ставали гімназистами. Однак в ранні гімназичні роки життя внесло свої корективи: помер батько і юному Синельникову випало передчасно подорослішати й перебрати на себе піклування про матір та сестер. Він влаштувався до церковного хору і невдовзі йому призначено було навіть платню (20 карбованців на місяць!). Сучасні психологи говорять про те, що психотравмуючі події трапляються в житті кожної людини. Нажаль не всі здатні їх подолати. Напевно щаслива нагода заробляти вищезгадані 20 карбованців, тобто відчутти себе вкрай корисним, практично, головним годувальником, позбавили М. М. Синельникова тягаря психічних комплексів у подальшому житті. У монографії Н. Слонової «Микола Миколайович Синельников» згадується про те, як хлопець, якому за віком належало перебувати у вирі дитячих забав та ігор, акуратно вдягнений, завжди підтягнутий та зібраний проходив повз однолітків, що бавилися, на обов'язкові занятті по співу. Можна припустити, що цей життєвий період привчив М. М. Синельникова до самоорганізації і виховав на все подальше життя необхідні показові риси: відповідальність, дисциплінованість і працелюбність.

Система цінностей кожної особистості формується під впливом комплексу чинників внутрішнього і зовнішнього світу, визначаючи

її основоположні світоглядні орієнтири. Процес становлення та еволюції особистісних рис М. М. Синельникова спричинений і скерований з одного боку – тими виключними чеснотами, якими наділений був від народження батьками, крім того, усвідомленням необхідності освіти, що сповідалося, знову ж таки в родині; з другого боку – систему світоглядних координат відчутно сформулювало соціокультурне оточення і перші власні художньо-естетичні враження, які отримані були М. М. Синельниковим у ранні гімназичні роки. Першими театральними враженнями М. М. Синельников завдячував гімназичному вчителю Петру Борисовичу Лук'янову, якому вдалося власний захват театром передати своїм учням. Тут можна говорити про певну запрограмованість з юнацьких років на творчу діяльність, тобто про заданість на *Homo Ludens* (Людину граючу). Й. Хейзінга зауважує: «У цьому недосконалому світі, в цій плутанині життя вона (гра) онаявлює тимчасову, обмежену довершеність» [10, 24]. Від молодих років М. М. Синельников знав про «недосконалість» та «плутанину» світу не із сторонніх розмов. Тож цілком можливо, що гра, зокрема, театральна гра постали для нього тими чинниками, які гармонізували і довершували картину світу.

Розвиваючи і формулюючи погляди щодо поняття і сутності гри, Й. Хейзінга відносить її до категорії сакрального дійства. «Як би там не було, людська гра у всіх своїх найвищих проявах, коли вона щось позначає або урочисто знаменує, посідає своє місце у сфері свята або культа, у сфері священного» [10, 22]. Імовірність того, що М. М. Синельников був обізнаний із ігровою концепцією Й. Хейзінги практично відсутня (книга «*Homo Ludens*» видана 1938 року, а у квітні 1939 року не стало митця). Проте театральна гра (роль, вистава, педагогічне слово) М. М. Синельникова завжди «щось позначали» і відтворювалися ним саме як священнодійство. В мовній практиці деяких народів, зокрема, в українській мові словом «гра» позначаються не тільки забавки чи розваги, а й, приміром і творча діяльність: ми говоримо – грати на скрипці, грати роль, тощо. Одним із найвищих проявів гри безсумнівно є Театр як культурне явище. Він – сфера, що містить в собі і смисл, і свято, і священнодійство. Центром цього театального всесвіту постає *Homo Ludens* – Людина граюча – актор чи режисер, тобто творець. Саме він активізує механізми творчої гри і на світ з'являється витвір мистецтва. «Будь-яка гра щось означає. Назвати активний

початок, який надає грі сутності, духом – було б занадто; назвати ж його інстинктом – було б пустим звуком. Як би ми його не розглядали, у будь-якому випадку ця цілеспрямованість гри виводить у світ певну нематеріальну стихію, що є складовою самої сутності гри» [10, 11]. Пояснити точними поняттями або формулами феномен творчості, зокрема феномен творчої особистості (Людини граючої) ще нікому не вдалося, бо це дійсно «нематеріальна стихія», але наблизитись до розуміння основних законів творчості феномену Людини граючої можливо, звернувшись до аналітичного виміру конкретної знакової мистецької постаті. Як вже зазначалося, творча особистість видатного митця – актора, режисера, театрального педагога і антрепренера – М. М. Синельникова якнайточніше відповідає поставленій меті. Концептосфера творчості М. М. Синельникова – відзеркалення його власної моделі театального світу, тобто його авторський варіант ігрової концепції, опрацьовувався ним впродовж тривалого мистецького життя – шістдесят років театальної практики. Сам митець жартома визначав свій творчий шлях як: «Від феодалів – до соціалізму!» [8, 295]. В історичний термін обмежений шістьма десятками років вміщено творчу історію М. М. Синельникова, що, як вже вказувалося, почалася у Харкові з гімназичних глядацьких вражень, продовжилася стрімким зануренням у магічне коло театру, де його досвід Людини граючої напрацьовувався спочатку в акторській, згодом – в режисерській і паралельно із цим – в педагогічній та антрепренерській сферах. Тобто М. М. Синельников як Людина граюча уособив собою унікальне мистецьке явище, яке можна висловити формулою: людина-театр. Зважаючи на недостатню поширеність імені та творчого надбання М. М. Синельникова у сучасному загальнокультурному обігу, слід більш детально зупинитися на фактах його мистецької біографії.

У 1873 році М. М. Синельников вступив до популярного тоді у Харкові студентського хору і саме в статусі хориста вперше потрапив за куліси харківської антрепризи М. М. Дюкова. Вочевидь в кожній людині міститься ігрова складова та не у всіх вона виразна і показна. Напевне Людина граюча як світогляд, як життєва установка значно яскравіше окреслена у митців. Особистий досвід М. М. Синельникова переконує в цьому. «Хор, у якому я брав участь, вивчив три-чотири оперети і оперу “Аскольдова могила”. І оперети, і опера мали успіх та повторювалися багато разів. Молодший Дюков помітив, що

серед хористів я виділяюся осмисленими рухами, мімікою, не вдаю із себе байдужого до вистави манекена, а навпаки живу, переймаюся» [8, 121]. Напевне тоді дев'ятнадцятирічний М. М. Синельников – Людина граюча, звернувши на себе увагу керівництва театру не передбачав такого стрімкого мистецького злету. Професійна мистецька діяльність М. М. Синельникова має точну календарну дату і мотивацію – 1 січня 1874 року і фраза антрепренера М. М. Дюкова: «Ось хто нам замінить Кучерова» [8, 121]. Сталася цілковито водевільна історія: на виставу не з'явився виконавець (той самий Кучеров) і Синельникову запропонували його замінити. Юний дебютант впорався із завданням вправно і талановито. Можна припустити, що той славетний день постав точкою біфуркації для М. М. Синельникова. Він із захватом занурився у фантастичний світ театру і назавжди залишився в його колі. М. М. Синельникову судилося відзначитись у мистецькій сфері виключним багатобічним талантом: актор, режисер, педагог, антрепренер і репрезентувати всі ці грані на найвищому взірцевому рівні.

Посвячення М. М. Синельникова у творчість відбувалося за часів театру акторського, в якому режисерська місія зводилася до адміністративних функцій і постановочні рішення приймалися виключно провідними акторами трупи. Пройде певний час і професія режисера, завдячуючи в тому числі й значною мірою потужному творчому імпульсу М. М. Синельникова виокремиться у визначний концептуальний сегмент театального сфери. Відтоді театральний процес підпорядковуватиметься завданням не суто розважального формату, а навпаки культуро творчим цілям, якими змушуватиме душу глядача «працювати». Вимальовується чітка закономірність: чим вище естетичне чуття митця, тим відчутніше він вимагає відповідного співрозмовника – глядача. Класичне правило: рівнозначно сильні гравці породжують сильну гру. Додамо, що гра за Й. Хейзінгою підпорядковується певним законам: будь-яка гра завжди відходить від буденного життя; гра відбувається у часових і просторових межах; гра завжди вільна і, зрештою, гра має визначені порядок і правила. «Всередині ігрового простору панує притаманний тільки йому досконалий порядок. І ось одразу ж – нова, ще більш позитивна властивість гри: вона встановлює порядок, вона сама є порядок... Порядок, який встановлюється грою, непорушний. Найменше відхилення від нього заважає грі...» [10, 24]. І

далі Й. Хейзінга зазначає: «Кожна гра має свої правила. Ними визначається, що саме повинно мати силу в окресленому грою часовому просторі. Правила гри безперечні і обов'язкові, вони не підлягають ніякому сумніву... Варто лише відійти від правил і світ гри негайно ж руйнується. Ніякої гри більше немає» [10, 25]. Просекуючи окреслені положення концепції Й. Хейзінги на театральний ігровий простір, стикаємося із певними суперечностями: з одного боку, театральна гра цілковито відповідає викладеним Й. Хейзінгою ознакам – відходу від буденного життя, обмеженості у часі і просторі, у свободі гри. Однак щодо порядку і правил театральної гри, то тут унаочнюється необхідність формулювання уточнень. Приміром, якщо гра (в нашому дослідженні це гра у театальному просторі) існує у чітко зафіксованому порядку і правилах, то яким чином можна класифікувати відчутні зміни в художній і організаційній структурах, які спричинені еволюцією театральної сфери, а відтак – театральної гри? Тут доцільно вдатися до розгляду інноваційно-творчої діяльності М. М. Синельникова.

Перші кроки М. М. Синельникова на творчих теренах відбулися в середині 70-х років XIX століття, у Харкові, який славився надзвичайно міцним театром (антреприза М. М. Дюкова). Проте, як вже зазначалося, в ті часи Театр підпорядковувався чітко встановленим правилам: 1) головний у театрі (крім прибутку і антрепренера) – актор, уточнімо – прем'єр(ша); 2) головна мета театру – розважати глядача; 3) глядач має повну волю щодо часу появи у глядацькій залі (тоді прийнято було ходити на «свого» актора). Тож, увійшовши в означений професійний театральний простір, М. М. Синельников як Людина граюча, не міг задовольнятися існуючим порядком та правилами і вмотивований власними художньо-естетичними переконаннями. Він пропонував і впроваджував свою мистецьку програму. Митець намагався побороти звичний для тогочасного театру принцип прем'єрства і відстоювати на противагу цьому принцип ансамблевого виконання. Одне завдання спонукало до втілення наступного. Постановочні терміни тих часів обмежувалися, як правило, трьома-п'ятьма днями. М. М. Синельников на практиці знав, що задля того, аби об'єднати виконавців вистави у колектив одноступенів – ансамбль і, до того ж, домогтися ретельного розбору п'єси загалом і кожної ролі зокрема, існуючий постановочний регламент неспроможний. Одна з його перших режисерських постановок «Дикарка» О. М.

Островського, що була здійснена у сезон 1881/82 років в антрепризі В. О. Костровського у Казані, постала красномовним доказом у правильності обраного режисером постановочного методу. «Мої заповітні мрії – увесь цей шаблон, всі ці, що набили оскому штампи вигнати і замінити природним, красивим, правдивим розташуванням людей і речей на сцені» [8, 199]. Отже, можна виділити ключове поняття – «правдиве», ним визначатиметься мистецька філософія М. М. Синельникова, його творчий протест проти вульгарності і фальші у театральній грі. Тут синельниківська Людина граюча «підвищує ставки», скеровуючи ігровий зміст у русло творчої еволюції всіх сфер театального простору – по обидва боки рампи.

Спогади М. М. Синельникова «Шістдесят років на сцені. Нотатки» мають надзвичайну цінність з огляду на те, що створені вони практиком театру і висвітлюють значний проміжок театральної історії – від «театру-розваги», до «театру-кафедри». Головними мотивами і завданнями у цьому русі були відстоювання і утвердження художньо-досконалих драматургічних, виконавських та постановочних складових і скерованість на докорінну зміну глядацького середовища – це як мінімум і як максимум – культурного ландшафту в цілому. Задля досягнення поставлених цілей М. М. Синельникову – Людині граючій потрібні були розумні гравці – актор і глядач. Тобто, М. М. Синельников не задовольнявся внутрішніми змінами театральної сфери, його інтерес розповсюджувався і за межі театру – на глядача. Застосовуючи сучасні визначення, можна говорити про сприйняття ним взаємодії театру і глядача як інтерактивного спілкування. М. М. Синельников впродовж свого тривалого мистецького життя неодмінно намагався піднести вагу і значення театру на рівень дієвого культуру творчого явища. Його мистецька позиція Людини граючої інтегрувала у соціокультурний простір творчу філософію, яка мала «вербувати» нових і нових adeptів, при чому знову таки ж по обидва боки рампи. Враховуючи стан театральної справи і соціального статусу театру у 80-ті роки XIX століття, можемо уявити ступінь складності завдання і водночас його вагомості.

Процес усвідомлення основних положень власної мистецької концепції відбувався поступово і, зрештою склався у потужну культурно-просвітницьку програму. Сучасний глядач у порівнянні із своїми попередниками із XIX століття – дисциплінований і

зорований. «Порядок» і «правила» театрального устрою сьогодення передбачають чітко встановлений у часі початок вистави, після якого двері до театральної зали зачиняються. Це – норма і жоден глядач її не заперечує. Проте сто років тому М. М. Синельников відстоював це правило у важкій боротьбі із глядацькою неповагою і недбалістю. У мемуарах М. М. Синельникова знаходимо свідчення цього: «... рішуча заборона входити до глядацької зали після третього дзвоника викликала проти мене цілу бурю обурення з боку міщанського глядача. Стався випадок, коли один з тих, хто запізнився вдарив контролера за недопущення до зали під час дії» [8, 254]. Сприйняття вистави у сучасному театрі передбачає певну цілісність дії. Знову таки ж, сто років тому М. М. Синельников спростував укорінений звичай акторів виходити на аплодисменти посередині дії після вдалого монологу, тощо. Наступним кроком режисер-новатор відмінив музичні дивертисменти в антракті. Чи можна класифікувати перелічені оновлення порушенням «правил» гри? З огляду на трактування Й. Хейзінга відповідь має бути згідною, бо: «Варто лише відійти від правил і простір гри миттєво руйнується» [10, 25]. Проте, справжня картина театральності новаторства М. М. Синельникова перекоонує у протилежному.

Висновки. Можна стверджувати, що синельниківська Людина граюча не руйнувала, а довершувала порядок і правила театральної гри. Таким чином, зазначимо, що за віковий проміжок, завдячуючи культуро творчим зусиллям М. М. Синельникова, вітчизняний театр у всій множині мистецьких завдань набув визначної ваги у системі цінностей людської спільноти. Тож з впевненістю можна констатувати, що Людині Граючій – Миколі Миколайовичу Синельникову – вдалося вагомо довершити порядок й правила Гри у театральному просторі і пощастило здійснити омріяне надзавдання – створити високохудожній Театр та виховати висококультурного актора і глядача. На схилі років М. М. Синельников, підводячи підсумки свого життя, із почуттям гордості, констатував: «Все своє тривале життя я віддав театру. Життя поза мистецтвом пройшло повз мене. І я не жалкую про це» [8, 293].

Література

1. Арістотель. Поетика. Харків : Фоліо, 2018. 154 с.
2. Багалій Д.І., Міллер Д.П. Історія міста Харкова за 250 років його існування. У двох томах.

Харків : Парова типографія і літографія М. Зільберберг і С-ни, 1912. 986 с.

3. Бартошевич А.А. М.М. Синельников та руський провінційний театр. У кн. М. М. Синельников «Шістдесят років на сцені. Нотатки». Харків : Харківський театр російської драми, 1935. С.21-99.

4. Парамонов А., Титарь В. Матеріали до історії харківського театру. Харків : «Аверс», 2007. 142 с.

5. Платон. Держава. Санкт-Петербург: видавництво Азбука. 2018. 480 с.

6. Петровська І. Театр і глядач провінційної Росії. Друга половина XIX століття. Ленінград : Мистецтво, 1979. 248 с.

7. Плетньов А.В. У витоків харківського театру. Харків : Харківське книжкове видавництво, 1960. 129 с.

8. Синельников М.М. Шістдесят років на сцені. Нотатки. Харків : Харківський театр російської драми, 1935. 124 с.

9. Слонова Н. Микола Миколайович Синельников. Монографія. Москва : Мистецтво, 1975. 120 с.

10. Хейзінга Й. Homo Ludens. Людина граюча. Санкт-Петербург : Азбука, 2019. 400 с.

References

1. Aristotle. Poetics. (2018). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
2. Baghalij, D.I., Miller D.P. (1912) History of the Kharkiv city for 250 years of its existence. In II vols. Kharkiv: Parova typografija i litografija M. Ziljberbergh i S-ny [in Ukrainian].
3. Bartoshevych, A. A. (1935). M.M. Synelnykov and Russian provincial theater. In M.M. Synelnykov book «Sixty years on stage. Notes». Kharkiv: Kharkivskyj teatr rosijskoji dramy, pp. 21-99 [in Ukrainian].
4. Paramonov, A., Tytarj, V. (2007). Materials on the history of the Kharkiv theater. Kharkiv: «Avers» [in Ukrainian].
5. Platon. (2018). State. Sankt-Peterburgh: vydavnyctvo Azbuka [in Russian].
6. Petrovsjka, I. (1979). Theater and viewer of provincial Russia. The second half of the XIX century. Leningrad: Mystectvo [in Russian].
7. Pljetnjov, A. V. (1960). At the origins of the Kharkiv theater. Kharkiv : Kharkivsjke knyzhkove vydavnyctvo, 129 p. [in Ukrainian].
8. Synelnykov, M. M. (1935). Sixty years on stage. Notes. Kharkiv: Kharkivskyj teatr rosijskoji dramy, 124 p. [in Ukrainian].
9. Slonova, N. (1975). Mykola Mykolajovych Synelnykov. Monograph. Moscow: Mystectvo [in Russian].
10. Khejzingha, J. (2019). Homo Ludens. Playing human. Sankt-Peterburgh: Azbuka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.07.2020

Отримано після доопрацювання 17.08.2020

Прийнято до друку 21.08.2020