

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ
НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ІНСТИТУТ**

ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІ НАДБАННЯ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ

**II ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ, ДОКТОРАНТІВ,
АСПІРАНТІВ ТА МАГІСТРАНТІВ**

КИЇВ, 23 КВІТНЯ 2020 РОКУ

Київ 2020

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ІНСТИТУТ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІ НАДБАННЯ ТА
ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ**

МАТЕРІАЛИ

**II ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ ПРОФЕСОРСЬКО-
ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ ТА
МАГІСТРАНТІВ**

23 КВІТНЯ 2020 РОКУ

Київ 2020

УДК 792+378.147+316.7+304.4](100)''20''
С928

Рекомендовано до друку рішенням Головної вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтва
(протокол № 10 від 26 травня 2020 р.)

Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали ІІ Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. – 299 с.

У науковому збірнику представлені теоретичні дослідження професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів як узагальнений матеріал осмислення творчих надбань та інноваційних процесів сценічного мистецтва, проблем теорії і практики професійної мистецької освіти в контексті нового культурно-мистецького ракурсу, що поєднує роль культури і творчості в сучасному суспільстві.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Трач Юлія Василівна – кандидат педагогічних наук, професор, директор Науково-дослідного інституту КНУКіМ;

Бойко Людмила Павлівна – кандидат педагогічних наук, професор, начальник відділу аспірантури, докторантури КНУКіМ;

Деркач Світлана Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету сценічного мистецтва КНУКіМ;

Донченко Наталія Петрівна – заслужений діяч мистецтв України, професор, професор Науково-дослідного інституту КНУКіМ;

Мельник Мирослава Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ;

Крипчук Микола Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ.

Автори опублікованих наукових доповідей несуть повну відповідальність за достовірність, вірогідність та належність викладеного матеріалу, за правильне цитування джерел та посилання на них та за інші відомості. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії та упорядників матеріалів наукових досліджень.

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020

ЗМІСТ

Розділ 1

ПРОБЛЕМИ ТВОРЧИХ ПИТАНЬ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Трач Юлія Василівна НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ	11
Кундереви́ч Олена Вікторівна СУЧАСНЕ РОЗУМІННЯ ВЗАЄМОДІЇ ФІЛОСОФІЇ І МИСТЕЦТВА.....	16
Юдов Микола Олександрович ПРОДЮСЕРСТВО ЯК МЕТАХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ	19
Іващенко Ірина Віталіївна Стрельчук Вікторія Олександрівна СПЕЦИФІКА ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК Я. ФАБРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПОСТДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА	23
Никоненко Руслан Миколайович ПЛАСТИЧНА РЕЖИСУРА В СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ	29
Бабченко Яніна Юріївна ТВОРЧІ ПОШУКИ ТА ІННОВАЦІЇ МІЖНАРОДНИХ ФЕСТИВАЛІВ ТЕАТРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ.....	34
Крипчук Микола Володимирович Гавва Євген Анатолійович СЦЕНІЧНИЙ ГРИМ У ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ ПЕРЕВТІЛЕННЯ	37
Котляр Ліора Олександрівна ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ МЮЗИКЛУ ЯК ЖАНРУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	42
Кучер Ростислав Станіславович СТАНОВЛЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ	46
Бунєвич Богдан Тарасович МОДЕЛЬ ФЕСТИВАЛЮ-КОНКУРСУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ	50

Співак Марія Василівна ВИТОКИ ВИДОВИЩА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОНСТАНТИ В ІНДУСТРІЇ РОЗВАГ	53
---	----

Лісовик Мар'яна Леонідівна ТРАДИЦІЙНА ОБРЯДОВІСТЬ – НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА СУЧАСНИХ МІЖНАРОДНИХ ЕТНОФЕСТИВАЛІВ	57
--	----

Розділ 2

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Гурбанська Антоніна Іванівна ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО: ДРАМАТУРГІЯ – ТЕАТР – КІНО	62
---	----

Юдова-Романова Катерина Володимирівна ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ІНКЛЮЗІЯ	67
--	----

Цугорка Олександр Петрович ТРАДИЦІЇ ТА НОВІТНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО САКРАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	75
---	----

Мазур Богдан Миколайович ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У ГАЛУЗІ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ	77
---	----

Касьяненко Андрій Сергійович СТАНОВЛЕННЯ ПАРОДІЇ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОГО ЖАНРУ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ	80
--	----

Девізорів Максим Володимирович ТВОРЧІСТЬ ДАНИЛА ЛІДЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА	86
---	----

Струкуленко Ганна Олександрівна ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ РЕЖИСЕРСЬКОГО ДОРОБКУ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА	91
---	----

Матвєєва Катерина Вікторівна ПРОЯВ КОНЦЕПЦІЇ НООСФЕРИ В.І. ВЕРНАДСЬКОГО В ТРАДИЦІЯХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ	94
Хвостова Таїсія В'ячеславівна СЦЕНІЧНА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА СТУПКИ В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ.....	98
Волкова Лідія Львівна ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СУЧАСНИХ ОБРЯДІВ В КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНЦІВ	101
Стопник Марія Сергіївна ЕВОЛЮЦІЯ РЕАЛІСТИЧНОЇ ШКОЛИ КОРИФЕЇВ-ФРАНКІВЦІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ	105
Циганенко Ольга Сергіївна ВАЖЛИВІСТЬ ГРИ В ТРАДИЦІЙНІЙ СВЯТКОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ	110
Шевелюк Михайло Михайлович ВІЗУАЛЬНИЙ КОНТЕНТ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ ЯК ЧИННИК ПРОСУВАННЯ ТУРИСТСЬКИХ ДЕСТИНАЦІЙ	113

Розділ 3

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

Деркач Світлана Миколаївна НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РЕЖИСУРІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА	118
Донченко Наталія Петрівна ГУМОР НА ЕСТРАДІ: НОВІТНІ КОМЕДІЙНІ РІЗНОВИДИ.....	121
Совгира Тетяна Ігорівна ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ГОЛОГРАФІЧНОГО ПРОЄКЦІЮВАННЯ У ПРОВЕДЕННІ ВИДОВИЩ ПРОСТО НЕБА	126
Белименко Ліляна Іванівна ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ ТА ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ СВЯТ ДЛЯ ДІТЕЙ	131

Вакуленко Дарина Юріївна РОЗВИТОК МЮЗИКЛУ ЯК СИНТЕТИЧНОГО ЖАНРУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ	136
Ільницька Олександра Анатоліївна Ільницький Віталій Андрійович НОВАТОРСТВО РОЗМОВНИХ ЖАНРІВ У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХХІ ст.	139
Попов Денис Данилович РЕЖИСЕРСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ Й ПОСТАНОВКИ ГАЛА-КОНЦЕРТУ	143
Назарець Анна Петрівна НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ ПРИ ПРОВЕДЕННІ ЦЕРЕМОНІЇ ВІДКРИТТЯ КІНОФЕСТИВАЛІВ	146
Бойко Валерія Андріївна ГОЛОГРАФІЧНА ПРОЄКЦІЯ ЯК РІЗНОВИД ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ОРГАНІЗАЦІЇ КОНЦЕРТНИХ ТА ШОУ-ПРОГРАМ	149
Половинко Анжеліка Олексіївна ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СЦЕНОГРАФІЧНОМУ ВИРІШЕННІ ЕСТРАДНИХ ДІЙСТВ	153
Кириченко Альона Олегівна ДИЗАЙН-РІШЕННЯ В СУЧАСНИХ КОНЦЕРТНИХ ШОУ	158

Розділ 4

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Васильєв Сергій Сергійович МІЖНАРОДНА ДІЯЛЬНІСТЬ КОРОЛІВСЬКОЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ТРУПИ (2018/2019)	163
Татаренко Марина Ганнадіївна СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО: СИНЕРГІЯ І ПСИХОФІЗИКА ТВОРЧОСТІ ДИТИНИ (теоретичний аспект)	167

Бойко Тетяна Антонівна ТУРЕЦЬКИЙ ТІНЬОВИЙ ТЕАТР «КАРАГЬОЗ» НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ	171
Антонюк Тетяна Вікторівна ДІЯЛЬНІСТЬ Є. ВАХТАНГОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	176
Космідайло Валерія Валеріївна ОСОБЛИВОСТІ ВИБОРУ ДРАМАТУРГІЧНОГО МАТЕРІАЛУ ДЛЯ ДИТЯЧОЇ ВИСТАВИ	181
Сварник Богдан Вячеславович ПАНТОМІМА ГЕНРІКА ТОМАШЕВСЬКОГО: ТВОРЧА ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА РЕФЛЕКСІЯ	186
Сорока Марина Василівна ПОЛІТИЧНЕ СПРЯМУВАННЯ ТВОРЧОСТІ Б. БРЕХТА ЯК РЕФОРМАТОРА ТА ТЕОРЕТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	190
Старікова Карина Романівна СПЕЦИФІКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЇ У ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ	193
Стеблиненко Уляна Володимирівна ФОРМУВАННЯ АМЕРИКАНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ	197
Шлемко Ольга Дмитрівна СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ВИСТАВИ	200
Працков Роман Євгенович ДИФЕРЕНЦІЙОВАНИЙ ПІДХІД ДО РЕПЕРТУАРУ В АМАТОРСЬКИХ ДИТЯЧИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ	205

Розділ 5

ПРОФЕСІЙНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Гусакова Ніна Миколаївна ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ ЯК ЦІЛІСНОЇ КОНСТРУКЦІЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ АКТОРСЬКОГО РЕМЕСЛА.....	209
--	-----

Мельник Мирослава Миколаївна ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ВИХОВАННЯ АРТИСТІВ ЦИРКУ В СУЧАСНИХ АМАТОРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ	214
Гордєєв Сергій Іванович К ПРОБЛЕМЕ ПОИСКОВ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ (из опыта подготовки актеров и режиссеров)	218
Абрамович Олена Олександрівна ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ.....	223
Пацунов Валерій Петрович НЕВЕРБАЛЬНА ЛЕКСИКА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ	227
Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна Висоцький Юрій Пилипович ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ВИХОВАННЯ АКТОРА	232
Штефюк Валерія Дмитрівна ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН РОЗКРИТТЯ АКТОРСКОЇ ПСИХОТЕХНІКИ У СТУДЕНТА	237
Тадля Олександр Миколайович СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИСЦИПЛІНИ «РЕЖИСУРА МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТІВ» У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ	239
Винар Ольга Богданівна КЛЮЧОВІ ЗАКОНИ І ПРАВИЛА ОСНОВ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ.....	244
Нечасенко Тетяна Василівна ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРИ МОВЛЕННЯ СУЧАСНОСТІ.....	250
Конюкова Ірина Янівна ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ СУТНОСТІ НОРМ І ПРАВИЛ ЕТИКЕТУ.....	255

Сидоровська Євгенія Андріївна КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ОБГРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «ЖИТТЄВИЙ СВІТ» ЛЮДИНИ.....	260
Воронова Надія Сергіївна ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕНТ СУЧАСНОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ	265
Литвинова Ірина Петрівна МУЗИКА – ОСНОВНИЙ МЕТОД ВПЛИВУ НА СВІТОГЛЯД ДИТИНИ	269
Бакало Людмила Костянтинівна САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК СУЧАСНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	272

Розділ 6

ПОЛІТИКА В СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІНФОРМАЦІЙНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Бойко Людмила Павлівна ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ.....	276
Наумкіна Світлана Михайлівна ВПЛИВ НОВИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЗМІНУ ПАРАДИГМ СПРИЙНЯТТЯ НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ	280
Проноза Інна Іванівна Тимошенко Олександр Сергійович ПИТАННЯ МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН У СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ СВІТІ	283
Каменчук Тетяна Олегівна УКРАЇНА В КОНТИНЕНТАЛЬНИХ І ГЛОБАЛЬНИХ ПРОЦЕСАХ	286
Бутник Олена Олександрівна ВПЛИВ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В УКРАЇНІ	289

Ростецька Світлана Іванівна	
РОЛЬ ПОЛІТИЧНИХ МІФІВ ТА СИМВОЛІВ У КОНСТРУЮВАННІ	
РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	294
Швець Світлана Леонідівна	
МІГРАЦІЙНА КРИЗА ЯК ЗАГРОЗА ПОЛІТИЧНІЙ СТАБІЛЬНОСТІ	296

Розділ 1

ПРОБЛЕМИ ТВОРЧИХ ПИТАНЬ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Трач Юлія Василівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
директор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету культури і мистецтв**

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Технології комп'ютерної віртуальної реальності (ВР) надають сьогодні величезні можливості для творчості. Кількість жанрів ВР-творів варіюються в залежності від типу використовуваних технологій і форми представлення кінцевого результату: відео-арт, медіаінсталяція (іноді також медіаскульптура), медіаперформанс, медіаландшафт або медіасередовище, мережне мистецтво, Інтернет-арт або нет-арт (іноді також веб-арт), саунд-арт, а також VJ-ing та ін. Загалом види художньої практики в медіасфері настільки різноманітні, постійно оновлюються і вдосконалюються, що класифікувати їх досить важко. Можна лише запропонувати видову класифікацію медіаарт за такими ознаками [4]: за технічними засобами: фотомистецтво, кіномистецтво, телемистецтво, комп'ютерне мистецтво (комп'ютерна графіка, комп'ютерний живопис), цифрове мистецтво, лазерне мистецтво та ін.; за технологічними прийомами (способами створення/роботи): цифрова графіка та живопис, піксельна графіка, растрова графіка, 3D-моделювання, малювання в програмі Photoshop, відеоанімація; *за* формою подання: мейл-арт, відео-арт, інтернет-арт (нет-арт), медіаарт та ін.; за видами і жанрами: медіаживопис, медіаскульптура, медіаарт об'єкти, саунд-арт, лазерне шоу, аудіо-відео, медіаінсталяції, медіаперформанси,

медіаарт у театральних постановках, медіаарт у кіно, телевізійна і кіно-анімація та ін.

У медіаарті можна виокремити також відеоарт (жанр сучасного мистецтва, твори якого створюються на основі відео), цифрове комп'ютерне мистецтво (творча діяльність, що ґрунтується на використанні комп'ютера, інформаційних технологій, результатом якої є художні твори), мережеве (або інтернет мистецтво) мистецтво (роботи, виконані виключно для інтернет-середовища і використовують унікальні можливості всесвітньої павутини: високу швидкість обміну даними і зображеннями, всесвітня співпраця та обмін у режимі реального часу тощо, а також вбирають в себе структури і символи інтернету), віртуальна реальність (створюване комп'ютером інтерактивне 3D-зображення, у створенні і функціонуванні якого глядач з допомогою інтерфейсу може взяти безпосередню участь), злиття реальності і віртуальності (поєднання реального світу і віртуальних технологій) [3].

Класифікувати всю сукупність мультимедійної художньої практики за техніко-технологічними ознаками надзвичайно складно, оскільки в багатьох творах застосовується одразу кілька медіа-засобів, постійно з'являються нові, а попередні вдосконалюються або зникають. Тільки нет-арт може приймати різні форми – веб-сайт, інтернет-гра, email-розсилка, чат, аудіопотік або радіо, віртуальний флешмоб і навіть арт-вірус. Проте, можна визначити провідні галузі: відеоарт, а в ньому жанри: віджеїнг, відеокліпи, відеофільми; медіаарт, а в ньому жанри: медіаживопис, медіаскульптура, медіаінсталяція, медіаперформанс; мережні мистецтва, а в них жанри: інтернет-арт, або нет-арт, також веб-арт; електронні мистецтва, а в них жанри: лазерне, відео, електронно-акустичний саунд-арт, телебачення та ін. [6].

Отож типологізація жанрів і форм медіаарту на нинішньому етапі його розвитку не може бути остаточною. Це (гібридний) вид художньої творчості, який легко синтезується в технічному і методологічному відношеннях, та інтенсивно розвивається разом з інформаційними технологіями, серед яких чільне місце займають технології комп'ютерної віртуальної реальності. З їх

допомогою художник може створювати не просто картини, а цілі світи, «дістаючи» їх зі своєї безмежної уяви; одягнувши на голову шолом OculusRift або HTC Vive, творча особистість може працювати у віртуальному просторі з 2D- та 3D-об'єктами. У віртуальному просторі можна організовувати творчі виставки, відвідати які може будь-хто з будь-якого куточка світу, бажаючим варто лише надіти свою 3D-гарнітуру і підключитися до світової павутини. Віртуальний простір дає змогу проводити спільні творчі вечори, здійснювати різні видовищні ART-інсталяції. Так, одними з перших подібних експерієнсів стали «Мона Ліза» і «Дівчина, яка читає лист перед відчиненим вікном» Яна Вермеєра. Персонажі й інвайромент полотен були відновлені розробниками в 3D, а потім на моделі «натягнені» мальовничі текстури, - в спеціальних окулярах глядач бачить 180⁰-версію картини. Прикладом VR-мистецтва є і творчість американського художника Хенксі, який заграфітив покинутий будинок у Лос-Анджелесі. Стіни 30 кімнат він розмалював і відзняв у 360⁰ форматі для перегляду у VR-окулярах. Наступного дня всі графіті були знищені, – стріт-арт інтер'єр тепер можна побачити тільки на інтерактивному сайті [2].

VR дає змогу глядачеві не лише пасивно сприймати твори мистецтва, а й ставати безпосереднім їх учасником. У цьому зв'язку звертає на себе увагу той факт, що мережне мистецтво, розпочавшись як суто цифрове, парадоксальним чином еволюціонувало в аналогове, істотно вплинувши на такі явища, як акціонізм (з'явився медіа-активізм) і гепенінг (з'явився флешмоб). Примітно те, що мистецтво нікнеймів і віртуалів природно поєднується з аналоговим мистецтвом, яке існує тільки в момент його створення і вимагає безпосередньої присутності автора/глядача/учасника.

Однією з таких технологій є VJ-ing (від англ. videojockey – відео-жокей) – ідеальний інтерактив і оформлення для клубів, заходів під відкритим небом і масштабних фестивалів. З допомогою спеціального обладнання візуальний ряд та ефекти можуть бути підібрані в реальному часі – під музику, а об'ємне зображення може бути перенесено на будь-яку

поверхню. Якщо музика створює атмосферу, то VJ-ing робить її практично відчутною. Віджей добирає відео і фільми на певну тематику (від мультфільмів до наукових передач), з яких робить короткі нарізки з ефектами, фільтрами, швидкими слайдами, flash-анімацією, 3D-графікою. Барвистий відеоряд переплітається з музикою так, немов звук і картинка від самого початку створювалися разом – такий візуальний супровід музичної події наповнює його емоціями і новими гранями смислу.

У сфері музики також активно використовують VR-технології. Так, філармонійний оркестр Лос-Анджелеса використовує їх для залучення людей до класичної музики і просування своїх концертів. Записаний з допомогою спеціальних камер і мікрофонів уривок з виступу оркестру доступний у форматі програми для OculusRift і GearVR, а по Лос-Анджелесу їздить спеціально обладнана вантажівка, всередині якої бажаючі можуть побувати на віртуальному концерті музики Л. ван Бетховена [7]. Завдяки VR можна легко навчитися грати на музичних інструментах. VR-платформа Teach-U:VR дає можливість, крім простого спостереження, торкатися і грати на віртуальних фортепіано та барабанах. Подібні проекти виходять за межі ігор, оскільки надають доступ до інформації та освіти. Надалі з розвитком технології буде все більше таких програм і різноманітного контенту, що позитивно позначиться на самій віртуальній реальності та користувачах технології.

Сьогодні технологічні засоби VR використовуються для виготовлення телевізійних програм, музичних і рекламних відеороликів, спецефектів до кінофільмів та їх виготовлення загалом. Нині діють 6D-кінотеатри, що являють собою інтерактивний атракціон, який увібрав у себе 3D-технології, 4D-спецефекти й ультрасучасну лазерну технологію. Динамічна платформа 6D-кінотеатру вирізняється унікальною величиною амплітуд вертикального зсуву, а також кутових переміщень із прискоренням. Така платформа передає до 100% реалістичних переміщень у реальному просторі. Це включає в себе падіння, швидкісний рух, гальмування, зліт, розгін, удар при зіткненні і

поворот. Спецефекти дають змогу відчувати бризки дощу, потоки повітря, крапельки туману, спалахи слугують для імітації блискавки і грози. Кожен глядач у такому кінотеатрі, розрахованому поки на невелику кількість сидінь, отримує спеціальний пульт управління, з допомогою якого може впливати на те, що відбувається. Про масштаби і темпи поширення технології віртуальної реальності у кінематографії свідчать прогнози експертів, згідно з даними яких кількість користувачів у цій сфері до 2025 р. становитиме 79 млн., а прибуток – 3,2 млрд. доларів США, що приблизно втричі більше порівняно з 2020 р. [1].

Для надання необмеженого доступу до культурних надбань людства прогресивні музеї світу з допомогою VR-технологій створюють інтерактивні версії своїх залів. Крім окремих музеїв, транснаціональні IT-компанії також беруть у цьому процесі активну участь. Наприклад, Google і 17 великих музеїв світу у 2011 р. запустили масштабний проект – Art Project, завдяки якому всі бажаючі можуть з будь-якої точки планети через Інтернет потрапити в музейні зали і побачити шедеври в безпрецедентно високому розрішенні. Це тисячі картин, розміщених в Інтернет-просторі, а також 385 музейних залів, відзнятих у панорамній (360°) технології, яка використовується для відомого сервісу GoogleMapsStreetView і так само надає доступ до віртуальних екскурсій. Загалом, попри технічні та організаційні труднощі, у проекті представлено експонати з більш ніж 1200 музеїв та архівів світового значення [5].

Безперечно, кожна технологія – це втілення ідеології суспільства або, швидше, – ідеологічні інвестиції суспільства у власне найближче майбутнє. Тому VR слід розглядати не лише як чинник масштабних змін, а й як вираження сучасних культурних тенденцій. Технологічно продюгована VR на сьогодні втрачає статус техногенних явищ, що належать винятково до сфери техніки, і стає у певному сенсі метафорою, що дає змогу хоча б у загальних рисах визначити контури тих реалій культурологічного, антропологічного і

філософського характеру, з якими стикається, а головне, й надалі стикатиметься людство.

Література:

1. 9 сфер применения виртуальной реальности: размеры рынка и перспективы. URL : <https://vc.ru/p/vr-use>.
2. Подражатель Бэнкси и фанат Тома Хэнкса американский художник Хэнксизаграффитил заброшенный дом в Лос Анджелесе. URL : http://semionovdenis.com/ru/2016/11/07/hanksy_surplus_candy_vr_rus/.
3. Савинова Е. А. Курируя искусство новых медиа. URL : <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-4/yazyki/778.html>.
4. ЧоХен Кен. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи :автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусств. : 17.00.04 / ЧоХен Кен. Санкт-Петербург, 2015.URL : <http://cheloveknauka.com/hudozhestvenno-vyrazitelnnye-osobennosti-mediaarta-yuzhnoy-korei>.
5. Google Arts & Culture. URL : <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=ru/>
6. New media art. URL :https://en.wikipedia.org/wiki/New_media_art.
7. VR в бизнесе: Как компании используют технологии виртуальной реальности в продвижении. URL : <https://vc.ru/p/vr-business>

Кундеревич Олена Вікторівна,
кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії
Київського національного університету культури і мистецтв

СУЧАСНЕ РОЗУМІННЯ ВЗАЄМОДІЇ ФІЛОСОФІЇ І МИСТЕЦТВА

Взаємне доповнення, збагачення та взаємодія філософії та мистецтва має давню традицію і це яскраво представлено в історії зарубіжної та вітчизняної культури. Підвищення інтересу до поза логічних методів осягнення світу, цілісного світосприйняття та пошуків гармонічної взаємодії

між філософським та художнім способом мислення є актуальним прагненням і сучасного наукового знання. Сутнісне розуміння цієї взаємодії зумовлено виявленням принципової нероздільності художнього та філософського пізнання.

У мистецьких практиках ХХІ століття відбуваються концептуальні зміни, які сприяють появі не тільки новітніх художніх форм, але і теоретичних концепцій художньої культури загалом. У класичному визначенні філософія дійсно є формою раціонально-рефлексивної свідомості, але вона завжди має відтінок суб'єктивності автора. Як і в художній творчості, так і в філософському досвіді завжди присутнє індивідуальне бачення загального, особистісне переживання культурного життя. Реалізуючи себе в світі, як людина-митець, так і людина-мислитель шукають підвалини для опори та ствердження в ньому. Світ відкривається безмежністю горизонтів, але яким чином можна їх досягнути буде залежати від внутрішнього досвіду того, хто за цю справу візьметься. Якщо цих зусиль вистачить на відкриття та професійну рефлексію не лише в масштабах сьогодення, тоді індивідуальний досвід може стати надбанням всього людства. Доповнення інтуїцією, образами та емоціями раціональної рефлексії може вивести науку на інший рівень сприйняття та пояснення світу. В такому симбіозі можемо уявити розгортання всього потенціалу «втаємниченої» істини, оточуючого світу, що завжди більше, ніж наші логічні пояснення з похибками, заблудженнями, помилками.

Сила уяви є поштовхом для розгортання творчості та життя. Мати таланти до «бачення сенсу» виявляється в свідомості конкретного дослідника саме в процесі їх поєднання. Отже, мудрість і творчість знаходяться не поза свідомістю суб'єкта, а в ньому самому. Життя, творчість, почуття пізнаються в процесі їх переживання, тому і рефлексивний досвід також залучений в цей процес, він не існує окремо.

Для сучасної естетики важливим є питання про специфіку теоретико-естетичного знання. Щоб усвідомити її функціональне значення, треба

зрозуміти яким чином теоретико-естетичне знання може впливати на естетичне виховання та взагалі на естетичний розвиток суспільства. Оскільки естетика сформувалась в середині філософського знання та сциєнтистського мислення, звісно вона має певну залежність від такої орієнтації. Але ж естетика не може бути просто філософією мистецтва. Тоді вона може втратити власний предмет дослідження. Показовим є те, що теоретико-естетичне знання є знанням власного емоційного стану дослідника, знанням самого себе. Це дійсно особливе знання, оскільки включає і засіб, і мету. Естетичний стан, естетичний досвід є для неї засобом сприйняття предмету естетики.

Про поєднання в мистецтві уяви естетичної та моральної писала Марина Цветаєва: «Поряд з уявою власне естетичною існує і відіграє незамінну роль у духовному житті людей також уява совісті – напружений пошук духовних сходжень у реальних людських суперечностях і конфліктах, розкриття і передбачення можливого аспекту моральної проблематики загалом. Для справжнього мистецтва це його совісне джерело» [1, 371]. Народжуючись із самого життя, мистецтво завжди було з ним щільно пов'язане і відбивало освітні напрями культурного розвитку певного суспільства, їх зв'язки й протиріччя.

Філософська творчість, що йде за людиною в мистецтво, зустрічається із зовсім новим образом людини. Цей образ вже не регулюється інтелектуальною перед посилкою «що є». Образ людини складається з питання «що означає». Предмет перетворюється в символ. Бути людиною – означає відхилитися від мети, означає відвернутися від абстрактності, подолати зведеність до ідеї. Людину, нарешті, можна зрозуміти як саму творчість, що бере свій початок в житті ноуменальному, тобто в свободі. «У наші дні людині починає розкриватися велика реальність життя, для якої інтелект не більш, ніж звичайна функція; отже, життя володіє значно радикальнішим характером, ніж усі світи сконструйовані інтелектом» [2].

Питання про взаємозв'язок і сутнісну схожість філософського і художнього пізнання видається значно глибшим, ніж здається на перший погляд. Співвіднесення мистецтва і філософії, творчої стихії, що розгортається крізь пізнання світу говорить нам про те, що життєві енергії мають вияв як суто логічний, абстрактний, так і суто мистецький. Потяг людини до гармонії та краси є природнім. Він є тією рушійною силою, що створює історію людини, веде її шляхом самовдосконалення. Настрій та поштовх до самозаглиблення і самовдосконалення протягом тисячоліть створюють для нас своїм творчим потенціалом талановиті митці та філософи.

Література:

1. Цветаева М.И. Об искусстве. Москва, Искусство, 1991. 479 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. История как система // Вопросы философии. 1996. № 6. С.112.

**Юдов Микола Олександрович,
заслужений працівник культури України, доцент,
в.о. ректора Луганської державної академії
культури і мистецтв (м. Київ)**

ПРОДЮСЕРСТВО ЯК МЕТАХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ

Продюсерство як метахудожня реальність виникає на арені культури ХХ століття в умовах більшої спеціалізації художньої діяльності. Синкретизм замінюється синтезом. Синтезуючим витоком стає продюсер. Цей період неможна хронологічно розвести з синкретичною стадією продюсерства, він є більшою мірою технологічною ознакою продюсерського синкретизму й характеризує особистісну манеру, спосіб здійснення комунікації в царині мистецтва. Так, більшість продюсерів раніше мали свою „базову” професію, мовою якої вони імпліцитно говорять зі споживачами своїх проектів. Так в Україні найвідоміший практик і теоретик продюсерства І. Безгін починав своє життя як інженер-будівельник, арт –

директор Міжнародного кінофестивалю «Молодість» А. Халпахчі – кандидат технічних наук, інженер-будівельник. О. Роднянський продюсував на телебаченні України «1+1». Олександр Роднянський у своїй книзі визначає, що «продюсер – це не просто той, хто знаходить гроші на реалізацію якогось задуму, а той хто знаходить способи реалізувати ідею. У цьому є професійна універсальність професії» [1, 15].

Якщо диференціювати метахудожні ознаки продюсерства, то можна розбити цю модель продюсерської діяльності на декілька моделей – живописну, наприклад, де ми побачимо «кубізм», «фовізм», «пунтуалізм», непередбаченість колористичного змішування субструктур як аналогії монтажу комунікативних відносин мистецтва. Усі ці асоціації є правомірними, входять в контекст діяльності продюсера як носія образів, ідей, потенцій (сугестії, синергії).

Можна говорити про театральну модель продюсерства як феномен мізансценування реальності, підвищену ігрову комбінаторність, про інсталяцію як просторову знаково-комунікативну систему (іміджів, брендів, слоганів, логотипів і ін.) та реалій мистецького проекту, який презентує продюсер як певний сценарій набуття можливого в світі наявного твору. У законі України про театр і театральну справу зазначається, що: «театральний продюсер – юридична або фізична особа, яка забезпечує фінансування, організацію створення, публічного виконання і (або) публічного показу театральної постановки, гастрольних заходів» [2]. Театралізація продюсерської діяльності як мізансценування реальності є одним із важливих інструментів, що створюють той театр, який Шекспір назвав – „весь світ”. Якщо весь світ – Театр, а люди в ньому актори, то продюсер є одним із головних акторів, який намагається здійснити саму театральність світу як мистецьку продукуючу силу, яка має ввести людину в потік мізансценування простору культури.

Варто зазначити і про архітектурну модель продюсерства. Якщо розуміти архітектуру як архітектоніку, побудову цілісності, то продюсерство

має свій „низ” і „верх”, свої засади – носії ваги комунікативних відносин. Образ цілого – завжди забудова, дім, ойкумена, оселя, що дають укриття, місце буття, існування образно–комунікативних феноменів. Продюсерська діяльність не може розгортатися в безіменному, бездомному просторі. Це простір буття людини певної культури, соціального устрою.

Можна говорити про кінематографічну модель продюсерства, де є перший план, та далекий план, є монтаж, „наплив” камери (засобів бачення та інтерпретації), є екранний простір як аналог потоку свідомості, є кадр як можливість побачити реальність з далекої планети та із середини її само здійснення. Оптика кінематографічного бачення світу допомагає продюсеру змодельовати комунікативні відносини як певний кінофільм, екранну реальність з усталеною поетикою ідентифікації умовного і реально – наявного, більше того, – змодельовати комунікативний простір як шлях, вчинок, модель досягнення повноти світу. Досягнення, перемога – є ті продукуючи, вольові імпульси, які в умовах метахудожнього виміру продюсерства набувають інтегрованої поетики (технології) продукування як мистецької практики.

Важливо відмітити, що сама креативність продукування продюсерської діяльності тяжіє до поліекранного, до багатоканального зчитування інформації. Так, виникає модель продюсерства, що означена мас – медіа. Плюралізм бачення як знаходження себе в інших світах, інших реаліях культури, сама поліфонія співбуттєвості є важливою ознакою продюсерства постмодерної культури.

Метахудожня реальність продюсерства є певним симбіозом актуальних засобів культуротворчості, де одні із зазначених можливостей мистецьких практик стають домінативними. Так, зараз не можна уявити локального театру, який би не асимілював досягнення кінематографа, як і, навпаки. Теж саме можна сказати й про продюсерську діяльність: продюсер «відчуває» світ живописно, архітектурно, театралью, кінематографічно, але моделює, артикулює його певною провідною мовою, яка є ключем до бачення

комунікативного синтезу мистецтва. Метахудожня реальність продюсерства провокує проблему управління продюсерською діяльністю як складового цілісності.

Спеціальні праксеологічні технології найбільш широко розповсюджені в сфері управління, де проблема раціоналізації і оптимізації постає особливо гостро. Історичний досвід свідчить, що саме в цій сфері протягом століть накопичувався досвід і знання про технологію людської діяльності.

Під технологією управління в продюсерстві, як формі метафізичної діяльності слід розуміти конкретне мистецтво чи майстерність виконувати послідовні керівні функції відповідно до вибору доцільних процедур і виконання інформаційних перетворень і організаційних заходів, націлених на перетворення соціальної системи чи реформування її в потрібному напрямку. Інакше, управлінська технологія – це конгломерат засобів і методів, шляхом яких здійснюється цілеспрямований вплив на аудиторію, колектив.

Метою технології керування є передбачення. Їх основою є бізнес – план створений як для організації в цілому, так і для кожного її працівника окремо. Існує три варіанти керування відносно цілей: 1) просте цільове; 2) програмно-цільове; 3) регламентне.

При простому цільовому управлінні, наприклад, керівник організації окреслює лише строки й кінцеву мету, не вказуючи механізму її досягнення. При цьому можна досягти мети в передбачений термін або раніше, а можна й не досягти. Таким чином, просте нецільове управління дає підлеглим великий простір для ініціативних рішень, однак досягнення мети при цьому управлінні не гарантовано. При програмно – цільовому управлінні керівник означає мету управління, розробляє механізм її реалізації, визначає строки й проміжні показники процесу досягнення цілей. У цьому випадку можна досягти мети в передбачений термін. При регламентному керуванні, на відміну від попередніх його видів, керівник визначає кінцеву мету управління й обмеження по параметрах і ресурсах. Наприклад рух тільки в напрямку до мети при обмеженнях ресурсів. У цьому випадку мета буде

обов'язково досягнута, але в строки, які важко визначити заздалегідь. У цьому розумінні загострюється або врегульовується витратний метод. У книзі Франсуа Кольбера «Маркетинг у сфері культури та мистецтв» зазначається, що «витратний метод – це простий метод, що передбачає встановлення такої цілі, яка дозволяє виробникам отримувати справедливий прибуток. Для визначення ціни таким способом потрібно обчислити собівартість одиниці продукції, а потім додати норму прибутку» [3, 122].

Технології програмно – цільового й регламентного управління скеровані на сфери безумовного наукового управління фінансування, у той час як просте цільове управління – це діяльність на рівні здорового глузду ("хотів зробити як краще").

Література:

1. Роднянский А.Е. Выходит продюсер. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2013. 284 с.
2. Про театри і театральну справу : Закон України від 31.05. 2005 р. № 605-IV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15> (дата звернення: 15.02.2020).
3. Кольбер Ф. Маркетинг у сфері культури та мистецтв. Львів : Кальварія, 2004. 235 с.

**Іващенко Ірина Віталіївна,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Стрельчук Вікторія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри мистецтв Київського університету культури**

**СПЕЦИФІКА ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК Я. ФАБРА В
КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПОСТДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Одним із новаторів та піонерів нового фламандського сценічного мистецтва є бельгійський художник Я. Фабр, роботи якого характеризуються як міждисциплінарні, оскільки поєднують різноманітні елементи драматичного, кіно-, хореографічного та образотворчого мистецтва. Головну увагу митець приділяє тілу актора, а його постановки органічно поєднують театральні традиції та новаторство.

Не дивлячись на визнання Я. Фабра як одного з провідних театральних режисерів кінця XX – початку XXI ст. на міжнародній сцені, специфічний характер його діяльності викликає протиріччя, а кожна нова постановка є приводом для тривалих дискусій в соціомистецькому та науковому вимірах.

Не зважаючи на значний інтерес вітчизняних науковців до проблематики сучасного театального процесу, специфіка творчої діяльності бельгійського режисера Я. Фабра не отримала відповідного висвітлення. Більш детально означене питання досліджувалося зарубіжними мистецтвознавцями, зокрема, Т. Кромбзом у науковій публікації «Ян Фабр та Т. Г. Стен: дві моделі постдраматичного театру в авангардній традиції» (2010 р.) [3]; І. Бокен та К. Боченчак у статті «В пошуках краси. Яку красу презентує театр Яна Фабра? На основі аналізу перформансу «Гора Олімп» : тріумф культу трагедії» («In quest of beauty. What kind of beauty does theatre of Jan Fabre present? Based on performance reviews of Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy», 2018 р.) [2]; Л. ван ден Дрієссом – «Театральна трилогія Фабра. Мінімальна музика та колективна діяльність» [6] та ін.

Німецький театрознавець, історик і теоретик сучасного театального мистецтва Г. Леман у культуроантропологічній праці «Постдраматичний театр» (1999 р.), аналізуючи межі та можливості сучасної театальної вистави, церемоніалу та перформансу, акцентує на тому, що причиною виникнення терміну «постдраматичний» стали значні зміни у використанні театального знаку, а драматичний текст отримав другорядну роль. «Постдраматичний театр відмовився від більшості, якщо не від усіх драматичних конвенцій: діалог, очікування, кульмінації та розв'язки, чітко

окреслених персонажів та відповідного місця в часі та просторі», відтак нині їх замінюють «сцени сновидінь, фрагментована мова, візуальна драматургія, конкретний театр, звукові пейзажі, адаптації недраматичних текстів та перформанс» [7, 23–24]. У постдраматичному театрі досвід є фундаментальною умовою для того, щоб оцінити або розкритикувати п'єсу. Сучасні театральні постановки у більшості сповнені образів, що приголомшують глядача, викликаючи відчуття неспокою.

Театр Я. Фабра фокусується на прагненні віднайти і презентувати глядачу істинну красу, проте, театральні критики і дослідники наголошують на досить специфічному авторському розумінні даної естетичної категорії – постановки митця, що зачаровують, «сповнені повторень, парадоксів та дихотомій, оголених тіл, насилля та сексуальності» і приховують красу «серед шаленості» [2].

На думку І. Бокен та К. Боченчак, театральна ідея Я. Фабра базується на розумінні театру постдраматичного, в якому багато, здавалося б, фіксованих понять трансформувалися під впливом обставин, набувши нових значень. Дослідники наголошують, що розуміння Я. Фабром краси наслідують те, що є прекрасним саме для постдраматичного театру.

Театр Я. Фабра запозичує певні якості перформанс-мистецтва 60-х рр. ХХ ст., зокрема, привернення аудиторії, зосередженість на темпоральності, нетекстуальності, багатьох кодах, реконструкції, атиміметичі, інтерпретації, відсутності поняття дискурсу, а також акценті на тілесності виконавця в якості центральної точки. Г. Родозеноус наголошує, що «практично всі роботи Фабра обертаються довкола тілесності, тіла виконавця, що свідчить про його постійні пошуки в процесі виявлення грубої виражальної сили тілесності та перебудови знайомих фігур тіла» [5, 48].

Я. Фабр (1958 р. н.) отримав першу освіту художника-візуаліста (Муніципальний інститут декоративних мистецтв та Королівська академія витончених мистецтв в Антверпені), а згодом дебютував як театральний режисер, хореограф і драматург. На думку дослідників, це поєднання

різноманітних професійних якостей допомогло йому створити власний театр, визнаний на міжнародному рівні: «передусім, він як художник-візуаліст створює надзвичайно ритуальний та візуальний театр, а під час своїх довготривалих п'єс (від п'яти до восьми годин) Фабр постійно обговорює театральні умовності» [1, 87]. Особливу популярність Я. Фабр здобув завдяки п'єсам «Цей вид театру, на який можна очікувати та передбачити» («It is the kind of theatre one could expect and foresee», 1982 p.) та «Сила театрального безглуздя» («The power of theatrical follies», 1984 p.) – оригінальні драматичні твори викликали неабиякий інтерес у глядача, закріпивши за автором реноме театрального митця-новатора, як Я. Лауерс та В. де Кеерсмейкер.

До 1993 р. Я. Фабр створював театральні роботи завдяки підтримці європейських співпродюсерів. Зокрема, здійснено постановку оперної трилогії «Розуми Хелен Трумблей» («The Minds of Helena Troubleyn», 1987–1993 pp.), в якій поєднано танець, театр, перформанс, образотворче мистецтво та музичний театр.

У трилогії постановник досліджує потенціал театру, визначає його межі, очікування та традиції, «вивертає театр навиворіт, у своєму прагненні дізнатися, що він може інтегрувати в це середовище» [1, 428]. Розрізнені за формою твори передбачали власну точку «атакування театру», зокрема «Сила тетральної шаленості» («The Power of Theatrical Madness») характеризується ман'єристським підходом, натомість в постановці «Це театр» («It Is Theatre») фокусується увага на неоригінальності, а бойова сила виконавського мистецтва підкреслена постановником у «Театрі Записаному з К» («Theatre Spelled with a K»). Уся трилогія посилена посередницькою роллю театру між фальшивкою і реальністю, напруженням між ілюзією та дійсністю, а також між мріями та пробудженням. У кожній з трьох вистав він досяг точки радикалізму або «естетики страху» [4, 142]. Так, у першій частині трилогії постановник акцентує увагу глядача на моменті звільнення в надзвичайно тривалій та специфічній сцені – актрисі відмовляють в доступі на сцену. Вона кусається, дряпається та навіть намагається спокусити актора,

проте той продовжує відсторонювати її, повторюючи питання-загадку «1876?» (дата прем'єри опери «Кільце Нібелунга» Р. Вагнера, яку Я. Фабр вважає ключовим моментом в історії театральної ілюзії) – лише правильна відповідь дозволить їй повернутися на сцену, місце народження театральних виступів.

Одним із перших театральних діячів Я. Фабр доводить, що новий фламандський театральний авангард 80-х рр. XX ст. у змозі розвиватися і в умовах великої сцени та інституціоналізованих муніципальних театрів.

У 2007 р., внаслідок перебудови театру «Рінгтеатр», відбулося відкриття центру мистецтв Траумблейн (Антверпен, Бельгія) [3, 427].

На думку дослідників, протягом наступних десятиліть творчості, Я. Фабр не втратив радикалізму минулих років – у його постановках театральність все ще ставиться під сумнів, натомість увага до тіла як до біологічного організму проявляється в фокусуванні режисера на тілесних рідинах та речовинах: кров – у виставі «Я кров» («Je suis sang», 2001 р.); слюзи – «Історія сліз» («History of Tears», 2005 р.); мозок – «Король плагіату» («The King of Plagiarism», 2005 р.), а також процесах: смерть у виставі «Реквієм за метаморфозою» («Requiem for a Metamorphosis», 2007 р.).

Як зазначає Г. Леман, театральна діяльність Я. Фабра демонструє одержимість лімінальною зоною болю: «постдраматичний театр знову і знову долає больовий поріг, щоб відмінити відокремлення тіла від мови» [5, 96].

Т. Кромбз та Л. ван ден Дріес вважають, що багатолітні дослідження Я. Фабра пов'язані передусім з його власним інтересом до науки та наукового спостереження, поєднані в його постановках з іншими елементами, такими як інтуїція та інстинкт. Зокрема, дослідники акцентують, на тому, що режисер поділяє глибинний інтерес до біологічних основ акторського мистецтва одних із провідних театральних діячів XX ст. – В. Мейєрхольда і Є. Гротовського [3, 429]. Наприклад, у своїх постановках він нерідко перевіряє фізичні основи виконавців, експериментуючи з

моторними можливостями, досліджує фізичне тепло, що генерується акторами під час виконання одних і тих самих сцен, або тілесні реакції на надзвичайно гучні крики [5, 89].

Дослідники наголошують, що прототипові «постдраматичні» методи діяльності та естетика Я. Фабра надзвичайно ефективно підіймають політичні питання, водночас відкриваючи історичні та сучасні зв'язки, що сприяють створенню міцної контекстуальної мережі його сценічних творів [3, 430].

Відповідно до концепції театру Я. Фабра, людське тіло знаходиться в центрі уваги – він експериментує і спостерігає як саме тіло актора реагує в різних ситуаціях. Наприклад, типовими для його п'єс є патерни (схеми-образи, діючі в якості оповідного або чуттєвого поняття, завдяки якому в процесі одночасного сприйняття та мислення виявляються закономірності їх існування в природі та соціумі), що повторюються. Типовим для театральних постановок Я. Фабра є використання рухів, що постійно повторюються, створення неприємних та/або больових відчуттів, що вражають як акторів так і глядача, а також порушення сюжетної лінії та співпраця з непрофесійними акторами і танцюристами.

Домінування фізичної та візуальної моделі практики постдраматичного театру Я. Фабра відображають специфіку авторського підходу митця, який натхненний передусім біологією процесу сценічної дії, і водночас прагне уникнути біологічного детермінізму, концентруючись на потенціалі виконавців у контексті трансформацій та метаморфоз сучасного театального мистецтва.

Література:

1. Banham M. The Cambridge Guide To Theatre. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 1258 p.
2. Bocken I., Bochenczak K. J. In quest of beauty. What kind of beauty does theatre of Jan Fabre present? Based on performance reviews of Mount

- Olympus: To glorify the cult of tragedy. A 24-hours performance. 2018. URL: https://www.academia.edu/37982776/In_quest_of_beauty._What_kind_of_beauty_does_theatre_of_Jan_Fabre_present_Based_on_performance_reviews_of_Mount_Olympus_To_glorify_the_cult_of_tragedy._A_24-hours_performance_by (дата звернення : 12 лютого 2020).
3. Crombez T., van den Dries L. Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition. Contemporary Theatre Review. 2010. Vol. 20(4). pp. 421–431. DOI: 10.1080/10486801.2010.505767.
 4. Lehmann G. Postdramatic Theatre. London: Taylor & Francis e-Library, 2006. 225 p.
 5. Rodosthenous G. (ed.). Theatre As Voyeurism. London: Palgrave Macmillan, 2015. 230 p.
 6. Van den Dries L. Jan Fabres theatertrilogie. Minimal Music en gesamt-kunstwerk. Etcetera. 1984. Vol. 8. pp. 24-26. URL : https://www.academia.edu/31009022/Jan_Fabre._Minimal_Music_en_Gesamt-kunstwerk (дата звернення : 12 лютого 2020).
 7. Van Zyl Smit B. A Handbook To The Reception Of Greek Drama. Chichester, West Sussex, 2017. 601 p.

**Никоненко Руслан Миколайович,
завідувач кафедри режисури естради, театралізованих
видовищ та цирку і актора театру Київської муніципальної
академії естрадного та циркового мистецтва**

ПЛАСТИЧНА РЕЖИСУРА В СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ

Найголовнішою природною рисою мистецтва театральної режисури є видовищність, динамічний процес пластичних рішень та художніх образів, що передусім передбачає використання методу пластичного осмислення сюжету постановки, технологій створення образно-пластичного задуму,

високий рівень розвитку пластичної культури та чітко визначені художні орієнтири хореографічно-пластичних складових.

А. Маркова, акцентуючи, що у світовій театрознавчій літературі термін «пластична режисура» використовується зазвичай для характеристики творчості окремих театральних діячів, роботи яких вирізняються яскраво вираженою пластичною домінантою, пропонує власне визначення поняття. На її думку, пластична режисура – «це, передусім, музично-пластичний підхід до аналізу драматургії та створення сенсової композиції постановки», що проявляється також у прагненні виховати синтетичного актора, в майстерності побудови масових сцен, використанні пластичної виразності актора, який створює роль та образ постановки в цілому [2, 25].

Пластичний образ театральної постановки – це динамічна конструкція, в якій кожен окремий дієвий елемент має індивідуальне місце та функцію в процесі взаємодії з іншими елементами.

Образна структура сценічного твору – його візуальна значущість, звукова насиченість та сюжетно-фабульний розвиток, незалежно від національних, історичних, жанрових та інших особливостей формуються на основі визначальних моментів, до яких теоретики і практики театрального мистецтва відносять:

- сюжетно-драматичний лад, що визначається законами конкретно-чуттєвого уявлення;
- звуко-музичний лад, що формується за законами звукового сприйняття;
- сценографія, як сукупність просторового рішення вистави, що визначається закономірністю матеріалів мистецтва, зокрема пластики (пластична заглибленість).

Пластична розробленість сценічного простору є важливим композиційним рівнем (окрім взаємовідношення мас та світло-колористичної насиченості вистави) – простір має бути пластично розвинутим і відповідати акторській пластиці або пластиці акторського ансамблю. Л. Клодісон

наголошує, що композиція пластичного вирішення вистави проявляється через:

- пластику сценічних форм;
- пластичний малюнок акторської гри;
- корелюючу взаємодію (в контексті розвитку театрального твору)

пластичного малюнку акторської гри і пластики форм сценічного простору [4, 32–33].

На його думку, наближення сценічного простору до форм людського тіла відображаються в поняттях «пластика сценічних форм» та «пластика акторської гри» – у виставі пластика акторського ансамблю проявляється в побудові та динамічному розвитку мізансценічного малюнку, що підкорює акторів і сценічний простір єдиному завданню, спрямованому на розкриття змісту сценічного твору [4, 54]. Відповідно композиційну завершеність пластична розробленість сценічного простору знаходить в категорії «взаємодія акторської пластики з пластикою сценічних форм».

Пластичне рішення вистави формується в процесі постійного спілкування акторів із предметним світом сцени, сукупним сценічним середовищем.

У взаємодії акторської гри та пластики сценічних форм, усього візуально визначеного середовища вистави, отримує композиційну завершеність пластична розробка сценічного простору.

Мізансценічний малюнок сценічного твору розвивається в динаміці дії, кожна його деталь пов'язана з актором, включена в розвиток дії вистави і постійно змінюється. Відповідно багатоманіття пластичної мови пов'язано з переміщенням сценічних мас, змінами світло-кольорової насиченості і спрямованості, а також із напрямом розвитку драматичного діалогу, дії сценічного твору в цілому.

Композиційні рівні у виставі знаходяться в постійному динамічному розвитку, відповідно до звуко-музичного ладу та сюжетно-драматичного розвитку сценічного твору.

І. Копенс наголошує, що пластична мова не може бути зведена до використання універсально допустимого коду, оскільки більшість загальних даних не організовані у ієрархічну систему, художні твори не виробляються і більше не перевіряються унікальною майстерністю колективного субстрату. Дослідник посилається на думку І. Канта, викладену в праці «Критика здатності судження», відповідно до якої «до мистецтва належить лише те, найдосконаліше знання чого не надає відразу вміння це зробити» [3].

О. Зиков наголошує, що однією з тенденцій розвитку театрального мистецтва є позиціонування режисерами пластики як важливої складової загальної динаміки художніх процесів світового театру, творчих експериментів у межах сценічного простору, процесу створення сценаріїв та постановочної діяльності. На його думку, саме на ґрунті пластики в театральну постановку проникають соціально-культурні інтриги, актуальні соціальні символи та сенси, а також відбувається взаємопроникнення традиційних і новаторських естетичних принципів, формуються нові «мови», зумовлюючи певні закономірності художнього процесу та безпосередньо його динаміку [1, 6]. Окрім того, трансформаційні процеси торкаються образної сфери вистави, в якій актуалізуються прагнення до психологізму, невербальному діалогу, передачі невербальними засобами внутрішнього стану героя, його соціальної поведінки, переходам із минулого в теперішнє та поверненням із теперішнього в минуле, співіснування в різних часах і просторах.

Пластичне рішення – це сукупність використання характерних танцювально-пластичних дискурсивних моделей в сценічному просторі сучасного драматичного театрального мистецтва [1, 21–22]. Відповідно, позиціонуємо роботу над створенням пластичного рішення постановки як образну діяльність, передачу режисерської думки засобами візуального вираження.

На думку Д. Сенса, пластичне вираження передбачає не дискурсивний спосіб мислення, просторове мислення на площинній та глобальній основі,

що сприймається як єдине ціле і водночас розпадається на елементи, пов'язані один із одним [5, 149].

Як система візуальних знаків, що відрізняється від вербальної синтаксичної логіки (невербальні засоби виразності «адресують» глядачу об'єкт або суб'єкт зображення) пластичне зображення передає психічний матеріал думки, що складає її зі складної системи знаків. За допомогою семіологічного підходу, що наразі добре зарекомендував себе в гуманітарних науках, можна передбачити герменевтику зображення, мобілізуючи знання та досвід задля розуміння та осмислення пластичних знаків, з огляду на те, що вони передають конкретно візуальні повідомлення та значення.

Література:

1. Зыков А. И. Динамика художественных процессов в театральном искусстве: пластика и танец в структуре современного российского драматического спектакля : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.09 Саратов, 2015. 32 с.
2. Маркова С. В. Пластическая режиссура: проблемы формирования пластической культуры режисера и актера. Культурная жизнь Юга России. 2009. № 4 (22). С. 25–26.
3. Социология искусства. За ред. В.С. Жидков, Т. А. Клявина. Санкт-Петербург: Искусство – СПб., 2005. URL: <https://fil.wikireading.ru/60509> (дата звернення: 15 березня 2020).
4. Clodisson L. Formation of the theore of scenography and its role in science about theatre. London : England wordsworth classics, 2011. 282 p.
5. Sens D. Récit de rêve et narrativité de l'image en psychothérapie analytique médiatisée. Dans Cahiers de psychologie Clinique. 2014. Issue 1. № 42. pp. 147–167.

Бабченко Яніна Юріївна,
асистент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

ТВОРЧІ ПОШУКИ ТА ІННОВАЦІЇ МІЖНАРОДНИХ ФЕСТИВАЛІВ ТЕАТРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ

Театрально-фестивальний рух як важлива сфера художньої діяльності у своєму практичному досвіді набув вагомих рис самовизначеності. Різноманітна тематична палітра міжнародних театральних фестивалів стала невід'ємною частиною театального життя багатьох країн світу. Аналіз динаміки розвитку міжнародного фестивального руху, його художньої специфіки, обґрунтування критеріїв художньої досконалості, естетичної цінності могли б не тільки принести користь теоретичному осмисленню практичного досвіду багатьох театральних фестивалів, а й стати вагомим внеском у розширенні його мистецького простору, щоб сприяло збагаченню творчих пошуків театральних колективів, подальшому усвідомленню майстрами сцени власних завдань у мистецтві, сприяючи збагаченню його художніх форм.

Одне з найбільш почесних місць у сучасному художньо-мистецькому процесі театральних фестивалів посідає Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька». Саме фестивальна форма театрів ляльок є скарбницею збереження творчих здобутків сценічного мистецтва, яскравим смолоскипом висвітлення пошуків нових шляхів втілення мистецьких надзавдань.

Театр ляльок як різновид театру для дітей, що створює театральне дійство з використанням ляльок, за широким визначенням Крістофера Бальме, – це «загальне поняття для театральних форм у центрі яких не перебуває живий актор; це визначення охоплює, таким чином, не лише театр ляльок, а й театр сценографа, інсталяції, різноманітні способи поєднання у виставі живого актора і ляльки, театр акцій тощо» [2, 91]. За посиланням

електронної вільної енциклопедії Вікіпедії, – «театр ляльок – це театральне видовище, в якому діють ляльки (можуть варіюватися за розмірами та формами), що рухаються за допомогою акторів. Здебільшого актори, які керують ляльками, сховані або замасковані від глядача, однак останнім часом набув поширення театр ляльок „вживу” – коли глядачі здатні побачити, як відбувається процес керування ляльками» [4]. Одним з головних засобів сталості художності видовищно-лялькових форм є ілюзія й умовність, що здійснюється через сценічне перетворення, яке в свою чергу і створює образні інтерпретації мистецького твору.

Історія лялькового мистецтва не має точної дати народження цього виду художньої творчості, як і професія артиста, що з'явилася з появою людини, а лялька, як іграшка, забавка, виразниця сокровенних почуттів завжди супроводжувала людину від колиски. Відомості про використання ляльки у сценічному мистецтві ми знаходимо ще з часів Давнього Єгипту в різних її іпостасях та зображеннях. Як відомо, театр бере свій початок з ярмаркових дійств, де виступали артисти-мандрівники і пройшовши тисячолітній шлях, лялькарі Великої Британії, США, держав Латинської Америки до сьогодні не залишають свої мистецьки мандри і зберігають традицію аматорських пересувних театрів. В Україні ж та в інших провідних країнах Європи у XX столітті з'явилися стаціонарні лялькові театри для дітей, більшість з яких є державними установами. Але й ці театри не полишають свої мандрівки у формі гастрольної діяльності та фестивального руху.

Колискою Міжнародного фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька» став Закарпатський академічний обласний театр ляльок «БАВКА» у м. Ужгороді, який у 1990 році виявив ініціативу з організації і проведенні такого фестивалю. «Вибір місця проведення не випадковий. Унікальний ресурс Закарпаття – його географічне розташування на стику чотирьох держав у центрі Європи. Це значно вплинуло на національний склад населення. На території 12,8 тис. квадратних кілометрів поруч з українцями

проживають представники більш 70 різних національностей. Враховуючи це, одним з пріоритетних завдань фестивалю є збереження і розвиток культурних традицій національних спільнот в місцях їх компактного проживання. Для тісніших зв'язків національних меншин Закарпаття з країнами, де їх національності є пріоритетними – Словаччина, Угорщина, Румунія, Польща і було вирішено проводити в м. Ужгороді міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька», що дістало підтримку вищезгаданих країн» [3]. Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька» за 29 років свого існування провів безліч акцій-конкурсів цього феноменального заходу, що постійно відбувалися один раз на два роки. А в 2016 році у фестивалі «Інтерлялька» навіть брали участь лялькові театри Китайської Народної Республіки. У 1997 році фестиваль включено до Міжнародної асоціації діячів театрів ляльок світу (УНІМА).

Проводячи діахронічний аналіз Міжнародного фестивалю театрів для дітей „Інтерлялька” можна зазначити, що за весь період існування фестивалю його відвідали театральні колективи театрів ляльок з 50-ти держав світу, тут зустрілися східна і західна культури лялькового мистецтва.

За традицією Міжнародний фестиваль «Інтерлялька» відбувається у жовтні під лозунгом «Через серця дітей – до сердець народів». На фестивалях «Інтерлялька» активну участь приймають театри ляльок України для усвідомлення необхідності більше пізнати світовий театральний процес, визнати своє місце у цьому контексті та зберегти свої національні традиції.

Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька» відіграє істотну роль у збереженні та розвитку національної етнічної культури в регіонах України, естетичному вихованні, толерантності, повазі до традиційних етичних та культурних цінностей; підтримці та розвитку медіа освіти; створенні умов для міжетнічного діалогу та співпраці; сприянні розвитку культурного туризму; знайомстві зарубіжного глядача з різноманіттям, багатством культурної спадщини України та її сучасних досягнень і проблем.

Сучасний фестивальний рух «Інтерлялька» є стимулятором у творчій діяльності майстрів лялькового мистецтва. Постійне проведення фестивалів спонукає митців сцени до пошуку і втілення нових ідей та надзавдань, які найгостріше потрібні у вихованні підростаючого покоління. І саме Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька» з кожним роком все більш заохочує театри ляльок світу до бажання прийняти участь у його феноменальних акціях, щоб показати свої кращі надбання. І як ми бачимо, творчий пошук нових засобів ідейно-емоційної виразності, технічних інновацій у лялькових театрах сучасного мистецтва успішно відбувається у нових постановках, зумовлений бурхливим розвитком асоціативно-образного мислення режисерів-постановників, що вражають своєю безмежною фантазією у творчому рішенні видовищних вистав.

Література:

1. Клековкін Олександр. THEATRICA: [Текст] / Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, Фенікс, 2012. 800 с.
2. Крістофер Бальме: Вступ до театрознавства /Переклад з нім. В. Кам'янця/ Бальме Крістофер. Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. 269 с.
3. Міжнародний фестиваль театрів для дітей [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bavka.com/inter/86-mzhnarodniy-festival-teatrv-dlya-dtey.html>
4. Театр ляльок [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр_ляльок

Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв,
Гавва Євген Анатолійович,
магістрант кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)

СЦЕНІЧНИЙ ГРИМ У ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Створюючи сценічний образ, актор повинен прагнути відтворити його з максимальною повнотою. Саме для цього виконавець використовує весь арсенал засобів художньої виразності, якими є: слово, жест і міміка.

На наш погляд, міміка є найважливішим засобом виразності актора. Виконавець може, перебуваючи в статиці, не зробити жодного руху корпусом, не промовляючи жодного слова, висловити переживання образу, користуючись тільки мімікою. Для актора завжди важливо, щоб глядачі змогли добре сприймати як обличчя, так і найменші його рухи.

У цьому творчому процесі велику роль відіграє сценічний грим, саме він дозволить молоді обличчя зробити: по-перше старим, по-друге, хворим, в тому випадку, якщо нам потрібно створити грим старої людини.

Значить, в тих випадках, коли актор створює образ, він повинен створювати грим не тільки для більшої виразності, а й для того, щоб змінити риси свого обличчя, як цього вимагає персонаж, змінювати його в контексті загального задуму вистави [1].

Трансформувати риси обличчя потрібно лише тоді, якщо цього дійсно потребує сценічний акторський образ. Основою для підбора гримувальної техніки є персонаж, якого потрібно створити в контексті надзавдання та наскрізної дії ролі. Головним, з чого потрібно починати роботу над створенням ролі є мета, яка є категорією розумовою, її можна ставити і шукати розумом, її легко визначити й сформулювати, тільки треба щоб вона була основою надзавдання п'єси чи сценарію, в усякому разі, в колі думок його (робоча ідея, тема, і надзавдання або натяк на нього).

Щоб зрозуміти головну мету ролі (як духовну сутність), потрібна духовність. Питання наскрізної дії не менш складне ніж питання надзавдання, хоча вони й нерозривні й, загалом, складають єдине ціле. Тільки надзавдання, як відомо, є поняттям абстрактним й є нібито деякою «потенційною енергією», але наскрізна дія – «енергія кінетична», й саме вона абстрактне надзавдання робить реальністю.

А якщо торкнутися головного питання сценічного мистецтва – перевтілення, то артисту, щоб зіграти роль, тобто перевтілитись в особу, яку виконує необхідно тимчасово перевтілити своє надзавдання в надзавдання ролі. Хоча й тоді воно не заявить про себе, доки актор не оволодіє надзавданням особи, що грає.

Зміна своєї зовнішності за допомогою гриму відома людству з давніх часів (Давня Греція, Середньовіччя, Ренесанс). Його використовували чоловіки, що створювали жіночі образи. Не винятком є і трупя японського театру Кабукі, в якій жіночі ролі грали юнаки, які сильно білились і рум'янилися, фарбували брови і очі, надягали жіночі перуки.

В американському фільмі «В джазі тільки дівчата» двоє безробітних музикантів переодягаються в жіночі сукні, перуки, наводять відповідний грим, для того, щоб отримати роботу в жіночому оркестрі [4].

В вітчизняному кінематографі подібні трансформації відбуваються у фільмах «Здрастуйте, я ваша тітонька!» (в головній ролі О. Калягін) та «Мері Поппінс, до побачення». У ролі міс Ендрю – О. Табаков [4].

Чоловіків, які грають жіночі ролі, можна побачити і на театральній сцені. У Московському театрі Сатири понад 10 років з великим успіхом йшла вистава «Мовчи, смуток, мовчи». Популярний артист М. Державін переодягається, гримується сам і за допомогою гримера О. Азеєвої. Актор надягає сиву перуку, фарбує губи, очі, клеїть вії, перевдягається в жіночу сукню.

У балеті «Попелюшка» С. Прокоф'єва В. Васильєв виконував партію злої і сварливої мачухи. Він був одягнений в театральний балетний костюм, загримований під жінку зрілих років, яка вдає з себе молоду. Пишна перука, накладні вії доповнювали образ Мачухи Попелюшки. Грим був яскравий, характерний, з перебільшеннями, які допустимі в виставах-казках.

Г. Мілляр любив трансформувати себе за допомогою гриму. Актору клеїли носи, щоки, брови, вуса, бороди, перуки. Процес трансформації був настільки вдалий, що впізнати виконавця було практично неможливо [5].

Багато популярних акторів в свій час виконували ті чи інші жіночі ролі: В. Гаркалін, О. Дем'яненко, Є. Леонов, Д. Харатьян та багато інших. У Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра нещодавно відбулася прем'єра вистави «Життя попереду», де головну жіночу роль зіграв Народний артист України Л. Сомов [2].

Грим для кіно і театральної сцени переслідує загальну мету: змінити зовнішність виконавця ролі відповідно до задуму режисера і сценариста. Мабуть, на цьому схожість закінчується, так як кожен з цих видів гриму має свої особливості.

Театральний грим не відрізняється тонкістю виконання, тому що розрахований на великі відстані: з перших рядів залу для глядачів, і тим більше з гальорки дрібні елементи практично непомітні, зате відмінно сприймаються яскраво виражені акценти характерних особливостей персонажа. Зовсім по-іншому йде справа, коли мова йде про великий екран, де особа актора часто фігурує крупним планом: навіть якщо доводиться мати справу всього-на-всього з макіяжем, він повинен бути бездоганим.

Ідеальний грим в кіно як би відсутній зовсім, саме з цієї причини гримери, що працюють з кіноакторами, віддають перевагу декоративним косметичним засобам рідкої консистенції, так як сучасні камери прекрасно вловлюють такі нюанси, як нерівний шар гриму. Гример повинен враховувати ще одну кінематографічну особливість, це гра світла і тіні, колірна гамма якої з моменту появи кольорового кіно стала надзвичайно різноманітною.

Можливості кінематографа дозволяють створювати епохальні кінострічки довжиною в ціле життя, наприклад, біографію відомої особистості від юності до глибокої старості. Завдяки спільним зусиллям актора і гримера, герой фільму дорослішає, потім старіє на очах у глядачів. Відбувається трансформація перед очима глядачів. Це миттєве перевтілення актора в сценічний образ. Не менш поширений кінематографічний прийом – докладний процес якої-небудь трансформації, наприклад, перетворення

людини в яку-небудь фантастичну істоту, на зразок гігантської мухи. Об'єктом для накладення гриму може служити не тільки обличчя актора, але також його волосся і відкриті ділянки тіла [3].

Подібні ефекти з'явилися, завдяки безперервному розвитку нових технологій, які не обійшли стороною і кінематограф. Силіконові накладки, практично в точності імітують людську шкіру не тільки візуально, але і тактильно, відкрили для гриму в кіно нові горизонти. Тепер у акторів з'явилася можливість видозмінити те, що раніше здавалося непорушним - статуру.

Варто пам'ятати, що грим повинен бути нерозривно пов'язаний зі стилем вистави, повинен відповідати трактуванню сценічного образу, який створюється актором. Він також повинен відповідати театральному костюму і оформленню вистави, які також в ансамблі допомагають виконавцю в творчому процесі перевтілення.

Грим слід використовувати з огляду на пластику обличчя так, щоб при мінімумі засобів, які використовуються, надати максимальну виразність. Цілком очевидно, що такий грим не може бути заздалегідь визначений, а повинен бути створений актором в процесі його творчої роботи над сценічним образом.

На генеральних репетиціях, коли відбувається з'єднання і фіксування всіх компонентів вистави, грим також приймає свої остаточні встановлені форми. Актор під час репетицій вносить деякі зміни в грим, які виникають тому, що він знайшов нові, більш чіткі деталі і краще рішення, ніж на ескізі, або тому, що довелося змінити початковий варіант, так як що не були точно враховані всі особливості форм обличчя тощо. Також корегувати може і режисер-постановник, в контексті загальної композиційної побудови повинен врахувати також співвідношення гриму акторів, технічні вимоги постановки, освітлення, відстань до глядача та ін.

Таким чином, процес гримування під час проведення генеральної чорнової і чистової репетицій, на наш погляд, є не тільки суто технічним процесом, але на наше переконання і творчим.

Література:

1. Бейган Л. Грим для театра, кино и телевидения : практическое руководство в фотографиях / пер. с англ. Т. М. Бондарук. Москва : «Искусство» – «A.D. & T.», 1997. 171 с.
2. Вистава «Життя попереду». URL: <https://yabl.ua/2019/09/18/vistava-zhittya-poperedu-sumnij-smak-ditinstva> (дата звернення: 04.03.2020).
3. Грим для кино: магические метаморфозы. URL: <https://videoforme.ru/wiki/grim-i-makiyazh/grim-dlja-kino> (дата звернення: 16.03.2020).
4. Крипчук М. В. Процес трансформації в сценічному мистецтві. Гуманітарний корпус. Вінниця : ТВОРИ. 2019. Вип. 27 (том 1). С. 139 – 142.
5. Мрак да и только : сказочные герои Георгия Милляра. URL: <https://ria.ru/20131107/973635496.html> (дата звернення: 12.03.2020).

**Котляр Ліора Олександрівна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ МЮЗИКЛУ ЯК ЖАНРУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

На сучасному етапі мюзикл, не дивлячись на широке жанрове розмаїття сучасного світового сценічного простору, перебуває на стадії активного розвитку та масштабної популяризації, лишаючись найбільш популярним, багатогранним та провокаційним жанром, що викликає, завдяки видовищності, яскравості та доступності музичної мови, інтерес у широкого

кола глядачів. Відповідно до провідних тенденцій масової культури, мюзикл постійно контактує з явищами масової культури, трансформуючись на складний синтез театрального, музичного, циркового та кіномистецтва, техніки ілюзіоністів, відеомейпінгу та інших набутків сучасної сценографії.

Досліджуючи період зародження (кінець 1880-х рр.) та формування мюзиклу як жанру, науковці стверджують, що його розвитку і популяризації наприкінці XIX – на початку XX ст. посприяла не лише розважальна складова, а й вдалий синтез її з музичним, хореографічним та драматичним мистецтвом, елементи якого були запозичені з інших жанрів – менестрел-шоу, баладної опери, естраваганци, бурлеску, джазових ревію, водевілю, англійської та неовіденської оперети [2, 43–44].

Розвиток жанру естрадного мюзиклу – своєрідний підсумок еволюціонування популярного мистецтва та естрадної пісні (з кінця 1950-х рр. в країнах Європи даний процес відбувався у безпосередньому взаємозв'язку з розвитком театру оперети) – основою жанру є музика, стилістично пов'язана з музичними явищами масової культури.

Дослідники стверджують, що традиційне для радянської доби позиціонування мюзиклу як музично-драматичної вистави поступово стає застарілим. Наразі мюзикл визначається як «сучасний музично-сценічний жанр масової культури, в якому грамотно поєднується широкий спектр засобів музичного та драматичного театру і естради» [3, 242].

Оскільки мюзикл, як популярний театральний-видовищний жанр, знаходиться в постійному пошуку новаторських виражальних засобів, це позначається передусім на специфіці його структури та необмеженості жанрових, тематичних та стилістичних характеристик. Сценічні твори даного жанру нарізі позиціонуються як коштовні та «довгограючі» проекти з найрізноманітнішими режисерсько-постановочними складовими, що легкі для сприйняття глядачіями; системно організовані, багатогранні за драматургією та складні за жанровими компонентами – поліжанрові – твори [1, 21].

С. Манько пропонує власне визначення типових жанрових рис мюзиклу XXI ст., акцентуючи на наявності сучасної ритмічної основи, зверненні до глядача мовою академічної, побутової та естрадної музики в зрозумілій найширшому колу глядачів формі, специфічні вимоги до виконавської майстерності: в ідеалі – стилістичне поєднання акторських, вокальних та хореографічних якостей [5, 6–7].

М. Боброва вважає, що в ідеалі мюзикл поєднує цікавий захоплюючий сюжет, видовищну сценографію та хореографічне вирішення, кіно- та спецефекти, а його енергія як жанру повинна набагато перевершувати енергію опери та оперети, бути практично невичерпною [1, 4].

Втім, якщо в американському та західноєвропейському музико-, театро- та мистецтвознавстві мюзикл вважається одним із провідних жанрів музично-театрального мистецтва, має стійкі традиції та комерційні можливості для розвитку, то в специфічних умовах українського соціокультурного та соціомистецького простору даний жанр є відносно новим, що зумовило й специфіку його поширення та становлення на вітчизняній сцені.

На думку С. Манько, складнощі популяризації українського мюзиклу на вітчизняному ринку зумовлені передусім фінансовими аспектами та репертуарною політикою театрів оперети і драматичних театрів (спеціалізованих театрів мюзиклу в Україні не існує) – переваги надаються відомим зарубіжним проектам [4, 269]. Вдала сценічна доля творів українських композиторів кінця XX ст. – мюзикли «Конотопська відьма» І. Поклада та Б. Жолдака (1982), «Любов, джаз та чорт» С. Бедусенка (1982), а головне сучасних митців – «Ромео і Джульєтта» Є. Лапейка (2003), «Екватор» О. Злотника (2003), «Монах» С. Манько (2004), «Кентервільський привид» А. Іванова та Д. Рубіна (2004), «Едіт Піаф. Життя в кредит» В. Васалатія (2008), «Фемінізм по-українськи» (2008), «Пригоди барона Мюнхгаузена в Україні» (2010) та «Синя Борода» (2010) О. Коломійцева «Глорія» Ю. Квасниці (2010), «Верона. Заручники кохання» С. Бедусенка

(2010), «Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання» спільний проект Б. Струтинського, І. Поклада, Є. Станковича та Л. Колодуба (2011), «Конотопська відьма» Г. Ковтуна та О. Петухова (2018), «Гуцулка Ксенія» Я. Барнича (2018) та ін. – скоріше є винятками, аніж правилом, що засвідчує попит сучасного глядача на національний мистецький продукт відповідного спрямування.

Д. Кравченко стверджує, що головними труднощами в процесі донесення окремих українських мюзиклів до вітчизняного глядача є високодуховна тематика проектів. Рівень масової культури, на думку дослідника, визначається низькими за якістю комерційними проектами, що нерідко апріорі не містять високої ідеї та духовності [3, 242].

В умовах сучасного соціокультурного простору мюзикл має великі перспективи для подальшого розвитку, оскільки поєднує риси драматичного театру – театру переживань, що підіймає і сприяє розумінню й осмисленню складних проблем людського буття та розважального, комічного театру – театру вистави, основою якого є концепція гри (саме вона, в процесі рухомого синтезу, інтегрує елементи музичних, немусичних та старовинних театральних жанрів).

Триєдність музичного, пластичного та драматичного, що утворюють жанрову специфіку мюзиклу, а також особливий тип виконавця, протягом багатьох десятиліть викликає дослідницький інтерес до даного сценічного феномену, проте й на сучасному етапі мюзикл лишається одним із найменш вивчених музично-драматичних жанрів. Зокрема дискусії сучасних культурологів та мистецтвознавців викликають проблематика жанрової та естетичної специфіки мюзиклу, формування його жанрових характеристик, дефініція поняття, національні та регіональні особливості.

Література:

1. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века :

- автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 22 с.
2. Енукидзе Н. И. Популярныe музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения. Москва, 2004. 125 с.
 3. Кравченко Д. Театральний мюзикл як практика видовищної культури. Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства. 2015. С. 242–245.
 4. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. Культура України. 2012. Вип. 39. С. 268–276.
 5. Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореферат дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.04 / Харківська державна академія культури. Харків, 2014. 19 с.

Кучер Ростислав Станіславович,
магістрант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Сучасні театральні платформи активно розвиваються в інтерактивному напрямку. Глобалізаційні процеси призвели до інтеграції європейського культурного досвіду з усталеним українським музично-драматичним мистецтвом.

Інтерактивний театр виник в Україні як відповідь на події й питання, що постають перед нами. Це профілактичний метод, що намагається зробити суспільство більш здоровим. Сьогодні театр співпрацює в колаборації з найрізноманітнішими сферами життя людини: медіа, політика, психологія, філософія тощо.

Найбільшого розмаху сьогодні інтерактивний театр набуває в політичному житті громадян. Старі політичні технології втратили ефективність через неспроможність впливати на виборців давно знайомими методами. Людина, що хоче прийти до влади або привести до бажаного місця свого кандидата, вимушена шукати нові варіанти взаємодії зі своєю аудиторією.

Так ми мали можливість спостерігати за останньою передвиборчою компанією, яка використовувала принципово нові технології: запрошення від кандидатів у президенти, на дебати, у форматі відеозвернень один до одного; збір думок і питань від громадян у соціальних мережах з можливістю подальшого їх обговорення безпосередньо на дебатах; місце проведення політичних дебатів на стадіоні, з присутністю глядачів на місці події та біля телеекранів, завдяки онлайн-трансляції; запуск сайтів та груп в Інтернет мережі, з метою об'єктивного контролю виборчого процесу та агітації за певного кандидата. Відтак новообраний президент України використовує інтерактивні технології, які інтегрує їх у своїй практиці: онлайн опитування, держава в смартфоні; програма є-малятко; додаток «ДІЯ»; телеграм канал та стікерпаки.

Сьогодні культурно-історичний напрям подає інформацію в контексті становлення інтерактивного видовища та динаміку його розвитку. Аналіз особливостей сучасного інтерактивного театру з різних аспектів (творча діяльність його учасників, зацікавлена глядацька аудиторія, специфіка драматургії репертуару театру тощо), доводить, що діяльність таких колективів є досить інноваційною.

Багатоваріантні підходи до постановки сучасної інтерактивної вистави все частіше застосовуються на вітчизняній сцені. Публікації в журналі «Український театр» Й. Віховської [1] про розвиток та становлення українського політичного театру й «Про архітектуру і світогляд» О. Дроздова [2] лише засвідчують інноваційні підходи до організації даної

форми. Попит виправдовується насиченістю розважального сектору різноманітними формами й видами мистецтва.

Так розвиток кінематографу призвів до переходу на «кліпове» сприйняття людиною художньої реальності, що спонукає театральні форми до пошуку технічно нових та асоціативних рішень. В інтерв'ю «Той, хто хоче – шукає можливості» [3] М. Журавель доводить, що театр сьогодення шукає глядача, якому він потрібен як кисень. Саме взаємодія є пріоритетною складовою вистав у ХХІ столітті. Безперечна перевага театру над кінематографом – реальний безпосередній контакт з аудиторією. Тому, утворюється новий «Модерновий театр впливу» [4].

Відтепер, театр сприймається як платформа для трансформації та проживання страхів, негативних емоцій, складних життєвих ситуацій. Можна «зіграти своє життя на сцені» [5, 46]. Там, де складно говорити від себе, психологи Г. Луков і К. Платонов [6] пропонують обрати персонажа, розпитати, що з ним сталося. Сучасними зразками такого підходу до створення інтерактивної вистави є такі види театру, як Форум-театр, Свідоський театр, Playback-театр.

Головними ознаками Форум-театру є те, що акторами та сценаристами у виставі є не професіонали, а звичайні люди, які перебувають у складних життєвих обставинах. Вистава висвітлює актуальну соціальну проблему, проте не пропонує її вирішення. Свідоський театр спрямований на розповідь людиною своєї історії, а не сторонньої. Playback-театр – це театр імпровізації, в якому показуються історії, розказані глядачами безпосередньо в процесі виступу. На відміну від традиційного театру, Playback не має літературних сценаріїв. Життєві історії розповідають самі глядачі, а актори спонтанно їх грають, імпровізують.

Отже, можна стверджувати, що дані форми спрямовані на інтерактивну взаємодію, в якій унеможлиблюється бар'єр між носієм сценічної думки та приймачем культурної інформації.

Відповідно до цього, сучасний український інтерактивний театр орієнтується на взаємодію з глядачем, під час якої внутрішні проблеми особистості мають пріоритетне значення. Найбільше інформації в аспекті досліджуваної теми вдалося зафіксувати в іноземних наукових джерелах. Україномовний науковий простір, на жаль, має недостатньо висвітлені поняття та технології інтерактивного театру, які потребують детального, комплексного наукового аналізу.

Література:

1. Віховська Й. Театр – це медіум політичний за своєю природою: інтерв'ю проводила Анастасія Гайшенець. Український театр. 2017. №5-6. С. 2-7.
2. Дроздов О. Олег Дроздов про архітектуру і світогляд: інтерв'ю проводила Олена Мигашко. Український театр. URL: <https://www.ukrainiantheater.com/post/oleg-drozdov-pro-arhitekturu-isvitoglyad> (дата звернення 16.12.2019).
3. Журавель М. Той, хто хоче – шукає можливості: інтерв'ю проводила Оксана Маслова. Український театр. 2017. №1. С. 18-19.
4. Запрядный И., Кожевников В. «Modern-Vertep» энергетическая воронка и перезапуск Театра марионеток: интервью проводил Константин Бельинский. Український театр. URL: <https://www.ukrainiantheater.com/post/modern-vertep-interview> (дата звернення 16.12.2019).
5. Лейтц Г. Сыграть свою жизнь на сцене. Москва : Академический проект, 2008. 132 с.
6. Луков Г. Д., Платонов К. К. Психология. Москва: Воениздат, 1964. 344 с.

Бунєвич Богдан Тарасович,
магістрант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

МОДЕЛЬ ФЕСТИВАЛЮ-КОНКУРСУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Фестиваль сьогодні виступає як міжкультурний форум в якості вдосконалення процесів інтеграції й диференціації. Культурно-мистецькі заходи все більше набувають форми конкурсно-розважальних дійств, кожен з яких спрямований на збереження національних уподобань країни, популяризацію мистецьких творів, розвиток міжнародної співпраці у галузі мистецтва та культури. Результатом культурного міжнародного співробітництва на сьогодні є проведення вітчизняних конкурсів, фестивалів, церемоній, які набули світового масштабу. Фестивалі, які у своїй основі мають конкурсну природу, спрямовані на створення альтернативного каналу комунікації.

Моделювання системи спілкування засобами мистецтв за допомогою фестивалів-конкурсів має на меті сформувати зацікавленість до різноманітних сторін професійної діяльності, які висвітлюють номінації фестивалів.

Це особлива форма популяризації жанрів мистецтва в реальному часі соціокультурного простору. Фестивалі-конкурси – це завжди демонстрація своєї творчості, своїх досягнень на розсуд глядача та журі. Номери, які представляють учасники, проходять через конкурсний відбір, зіставляються й порівнюються для того, щоб виявити найкращих. Тут важливим елементом при організації фестивалів-конкурсів виступає номінація. Вона несе в собі завдання виділити серед усіх учасників (номінантів) найяскравіших й розподілити між ними призові місця за певні заслуги та досягнення.

«Номінація – це категорія творів або осіб, зі складу якої на фестивалях і

конкурсах експерти виділяють кращих» [1].

На сучасному ринку існує безліч різноманітних за своїм спрямуванням номінацій – це і конкурс–рейтинг «Бренд Року», який орієнтується на просування брендингу і бренд-менеджменту та ініціалізування бізнесу, й «Автомобіль року в Україні», й Міжнародний фестиваль-конкурс «Вибір року», й національний конкурс «Благодійна Україна», який спрямований на розвиток ефективного соціально-орієнтованого благодійництва, меценатства та волонтерства в Україні, й Всеукраїнські фестивалі-конкурси мистецтв «Сяйво ПервоЦвітів», «В обіймах часу» та ін. Кожна з приведених вище номінацій має свою структуру, однак варто більш детально зупинитися на культурно-мистецьких проектах, головною умовою яких все ж таки залишається видовищність та розвага.

Аналізуючи наступні номінації тематичного спрямування, слід нагадати про такі, як: «Золота пальмова гілка» (Канни), «Золотий лев» (Венеція), «Золотий ведмідь» (Берлін), «Золотий глобус» (Америка) – все це всесвітньо відомі премії в галузі кінематографії, проте найвідоміша з усіх й досі залишається «Оскар» (США), яка є не лише назвою заходу, а й назвою нагороди. На церемонії вручення його дають лише переможцям двох груп номінацій: основна категорія (кращий фільм, краща режисерська робота, кращий актор, краща актриса, кращий актор другого плану, краща актриса другого плану, кращий оригінальний сценарій, кращий адаптований сценарій, кращий анімаційний повнометражний фільм, кращий фільм іноземною мовою) та інша (краща музика до фільму, краща пісня до фільму, кращий монтаж, кращі візуальні ефекти, краща операторська робота, кращий дизайн костюмів, краща робота художників, кращий грим та зачіски та ін.). Організатори щорічного заходу нагородження дивують конкурсантів та глядачів своєю видовищністю, адже структура свята щоразу вражає своєю креативністю та самобутністю (достатньо згадати, як відкривав кінопремію «Оскар» відомий «Cirque du Soleil»).

Якщо, наприклад, КМКФ «Молодість» висуває номінації за стрічки фільмів, то «Оскар» може вразити не тільки масштабністю та специфікою проведення церемонії, а й різноманітністю номінацій, які дають змогу отримати нагороду за свою роботу як тих, кого бачать глядачі на екрані, так і людей, які докладають багато зусиль для створення кінцевого результату світового твору кіномистецтва. А ось спільна риса цих кінопремій – це оцінювання, адже цим займається спеціально підібрана експертна група.

Не менш відомі музичні «нобелівські» премії такі, як «Золотий Грамофон» та «Премія Муз – ТВ (Золота тарілка)» (Росія), «Polar Music Prize» (Швеція), «Grammy» (Америка) й багато інших. Міжнародна музична премія «The World Music Awards» присуджується виконавцям за результатами світових продажів їх аудіозаписів на підставі даних Міжнародної федерації виробників фонограм, яка є достатньо специфічним критерієм оцінювання, у порівнянні з іншими музичними преміями. Нагородження відбувається більш ніж за восьми номінаціями музичних жанрів. Щоразу організатори подібних конкурсів дивують меломанів не лише переможцями певних номінацій, а й концепцією заходу, спецефектами, світло-музичною партитурою й багато іншим, що створює неймовірний видовищний антураж.

Сьогодні вектор розвитку культури в Україні спрямовується на підтримку національних проєктів, тож українським аналогом світового музичного конкурсу є «Yuna» та «M1 Music Awards», який розпочав свій творчий відлік з 2015 року. Масштабна музична премія країни організована й поводить у формі церемонії, в якій виділені наступні номінації: «Лідер переглядів на порталі M1 Тв», «Прорив року», «Альтернатива року», Спільний проєкт «Золотий грамофон», каналу M1 і радіостанції «Русское радио», Спільний проєкт «Dance парад» каналу M1 і радіо станції «KISS FM», «Проект року», «Хіт року», «Співачка року», «Група року», «Співак року» та «Кліп року». Всупереч часовому простору існування вітчизняних проєктів, епатаж, видовищність та розвага знаходять своє місце у даних

формах проведення. Гострі та гарячі коментарі стосовно нагород, неймовірні костюми та постановки, відеопроєкції та підвісні екрани, великі незвичайні декорації, одна з локацій сцени за принципом поворотного кола Да Вінчі – все це доповнює атмосферу сприйняття глядачем створеної програми, яка не лише насичує розважальними елементами кожного присутнього, а й залишає всередині враження справжнього видовища.

Таким чином, можна зробити висновок, що своєрідна модель фестивалів в контексті культурно-мистецьких заходів полягає в тому, що фестиваль-конкурс виступає як складна й багатоканальна система, яка виступає як комплексний зразок в міжнародному соціокультурному просторі.

Література:

1. Ефремова Т. Ф. [Текст]: Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Москва : Русский язык, 2000. URL: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc1p/> (Дата звернення 25.03.2020)

**Співак Марія Василівна,
асистент кафедри інформаційних технологій
Київського національного університету культури і мистецтв**

ВИТОКИ ВИДОВИЩА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОНСТАНТИ В ІНДУСТРІЇ РОЗВАГ

Кожна епоха відзначається своїми історичними подіями, певним укладом життя та традиціями, які відображають різноманітні за тематикою заходи. Саме видовищність під час святкування й вражає публіку своєю величиною й неповторністю. З плином часу, розвиток святкової культури зазнає певної трансформації, яка знаходить відображення сучасного побуту, інтересів людства та масової культури у XXI столітті.

Відомо, що походження видовищ бере свій початок із міфологічних уявлень про світ та первісними ритуалами, які дають уявлення про тогочасні естетичні вподобання людства. Поняття «видовище» має грецьке походження, що пов'язано із становленням театру та будовою відповідних приміщень (приблизно VI ст. до Р.Х.). Видовище вважають однією з форм соціалізації суспільства, адже воно спонукає людей не лише до взаємообміну думок, а й отриманню індивідуумом навичок, які у свою чергу необхідні для повноцінного існування в соціумі.

«Стародавні рукописи Київської Русі розповідають про змагання, розваги, балаганні видовища; видовища театрального або циркового характеру величали як «позорище» або інакше кажучи «позором», а глядачів – «позорителі», «позоришники», «позорники». Ці слова походять від слова «позирати» (дивитись, споглядати). Таким чином своє формулювання видовище знаходить у слові «позор» – те, що виставляється зору» [3, 208].

Видовища посідають одне з найпопулярніших місць в індустрії розваг через свій самобутній комплексний діапазон: від видовищних інтелектуальних форм до спортивних, від профільних до різного роду звеселянь та публічних видовищ.

«До публічних видовищ і звеселянь відносяться: вистави, концерти, бали і маскаради у всіх театрах, як імператорських, так і приватних, в цирках, клубах, садах і взагалі у всякого роду громадських місцях, виставки і базари з музикою, приватні музеї, літературні та музичні ранки і вечори, живі картини, перегони, гонки, звіринці, стрільбища, каруселі, гойдалки. Якщо з цього списку викреслити те, що історично застаріло, то залишеного буде достатньо. Вийде, що видовище – це все, що розглядаємо, на що дивимося уважно» [1].

Згідно з теорією походження видовищ, сучасна видовищна культура утворилась згідно двом стародавнім явищам у вигляді мисливських ігор та похоронного обряду, які слугують прикладами процесів виникнення форми та змісту видовища. Мисливські ігри були створенні з демонстраційною

метою – показовим полюванням досвідченого мисливця з диким звіром. Звичайно характер такої гри містив у собі велику небезпеку. Функція подібних забав була не лише розважальною, а й повчальною, адже таким чином наші пращури намагались навчити інших різним способам полювання. Проте, не дивлячись на це, мисливець контактував не лише зі своєю «жертвою», а й з глядачем, тим самим щоразу показуючи своєю спритністю та пластикою тіла різні елементи, які насичували тогочасне імпровізоване шоу. Звідси й походить роздвоєність уваги та мети виконавця, яка надалі буде притаманна для всіх видовищ. Необхідно зауважити, що особливого розвитку подібна модель поведінки знаходить у структурі професійного театру.

Звичайно, така видовищно-повчальна гра була більш безпечною, через що глядач мав можливість сконцентрувати усю свою увагу на засвоєнні способів поведінки через повтори певних прийомів та навмисному уповільненню важливих епізодів, завдяки яким такий показ ставав більш виразним.

Як зазначалося вище, певний часовий вимір потребує модернізації, що й прослідковується у подальшому розвитку мисливської гри та у виокремленні нових засобів виразності: розвинена пластична та звукова поведінка, костюми, маски, тотемний обряд та, навіть, елементи мисливського танка – все це з'явилося згодом. Таким чином виражається те, що приховано за зовнішнім виглядом – внутрішня поведінка, емоційні сприйняття, психологічні процеси та ін.

У кожен епоху були свої специфічні види веселощів та видовищ. Однією з перших розваг раннього середньовіччя були бенкети. «Середньовічний бенкет нагадував зміну концертних номерів і вміщував виступи жонглерів, мандрівних музикантів і співаків, акробатів, фокусників, танцівників; та простір учасників й глядачів при цьому був абсолютно єдиним.

Іншою формою середньовічних розваг були лицарські турніри, ідеологія яких спочатку тлумачилася як чисто релігійна, але пізніше, поширившись на сферу світських відносин, набула набагато ширшого значення. Турніри були дійством з великою кількістю учасників і з настільки ж великою кількістю глядачів: у спогляданні лицарських поєдинків брало участь все місто» [4, 11–12]. Зокрема, театрознавець О. Клековкін дає дуже чітке та влучне визначення видовищу. «Видовище, доктрина якого спрямована на те, щоб вразити, примусити поставитись до свого героя з жахом, радісним трепетом і повагою, а зрештою – примусити залякати наляканого глядача і підкорити його непідвладному – владі земній або небесній» [2, 252].

Наступним періодичним рубежем культурних вподобань стає XV–XVI століття. Саме в цей час відбувається формування «періоду краси та витонченості», з'являється культ насолод, виникає епоха великого мистецтва. «Популярними видами розваг були кінні перегони, перегони буйволів, ігри в тростини, метання копій, фехтувальні турніри, маскаради, урочисті виїзди, міфологічні святкування – всі ці заходи обставлялись з надмірною пишнотою.

На рубежі XVII–XVIII ст. у мистецтві все помітнішими стають орнаментальна перевантаженість і чуттєва конкретність. У культурному середовищі проступає незнайомий раніше бароковий ефект: виникає ілюзія гри, навмисної установки на втягування глядача в дію; у творах все більше нагнітаються емоції; архітектори та скульптори перетворюють будь-який інтер'єр у запаморочливу виставу: все робиться для емоційного потрясіння глядача, для створення ефекту задоволення» [5, 29].

У результаті історичного розвитку наукової думки, безперечно, численні дослідники звертались до проблеми не лише віднайти історичні теорії походження видовищ, а й структурувати елементи, що сформувались у певні явища, а в подальшому обумовили сучасний спектр видовищних форм (це і виконавець, і глядач, і організація простору, часу, зорове та звукове

зображення, мізансцена, умовні пластика і звук, костюм, маска, драматургія, змагальна природа виконавства). Проте, очевидним залишається те, видовище переростає в самостійне культурне явище, яке не лише зберігається, незважаючи на диференціацію художньої культури, а й виконує соціальні функції, регулюючи суспільне життя. Адже все більшої соціальної ваги набуває індивідуальне начало, що стимулює розвиток традиційних видовищних видів мистецтва (цирку, театру, естради) та нових технічних видовищ (кіно, телебачення).

Література:

1. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. Под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. Санкт-Петербург : Семеновская Типо-Литография И. А. Ефрона, 1890-1907. Т. 1-41 [1-82]. Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения: 10.03.2020).
2. Клековкін Олександр THEATRICA : Лексикон [Текст] Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 799с.
3. Макаров С. М. От старинных развлечений к зрелищным искусствам : В дебрях позорищ, потех и развлечений : изд 2-е. Москва : Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2011. 208 с.
4. Саенкова Л. П. Массовая культура : эволюция зрелищных форм. Минск : БГУ, 2003. 125с.
5. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія; вид. друге, перероб. і доп. НАККіМ, 2016. 353 с. : іл.

Лісовик Мар'яна Леонідівна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ТРАДИЦІЙНА ОБРЯДОВІСТЬ – НЕВІДЄМНА СКЛАДОВА СУЧАСНИХ
МІЖНАРОДНИХ ЕТНОФЕСТИВАЛІВ

Українські традиції, звичаї та обряди здавна цікавили фольклористів та дослідників, оскільки вони є невід'ємною складовою побуту українців. Сьогодні глядача цікавить не лише сучасна культура, новітні сценічні форми, а й, зокрема, мистецькі надбання, звичаї, обрядові дійства, які склалися протягом століть та широко популяризуються у сучасному соціокультурному просторі на теренах України. Тому зараз на державному рівні підтримуються фестивалі української культури, метою яких є активне поширення народних творів мистецтва. Завдяки різноманітним грандам та стратегічним мистецьким проектам стимулюється розвиток місцевої культури та генерування конкурентноздатних культурних продуктів.

Проте, стрімкий розвиток міжнародних культурних відносин, популяризація окремих видів мистецтва у світовому масштабі, які більш цікавлять молодь, призводять до втрати національних цінностей. Таке міжнародне співробітництво в своїй основі має досить негативні наслідки для вітчизняної культури. Саме з метою зберігання, відродження, розвитку і популяризації обрядів, традицій, культурного потенціалу нашого народу проводяться етнофестивалі, які пропагують мистецькі надбання наших предків.

Глобалізаційні процеси, які відбуваються у всіх сферах діяльності людини, не можуть не впливати й на сферу культури. Тому метою етнофестивалів є зближення та відновлення національних цінностей.

Сьогодні в суспільстві існує ще одна досить вагома проблема. Враховуючи сучасний ритм життя, впровадження різноманітних гаджетів, новітніх технологій, сучасна молодь зовсім не цікавиться історією свого народу, традиціями, духовними цінностями нації. Одним із завдань є зацікавлення молоді в традиціях та культурі України. З цією метою в країні проводиться безліч етнофестивалів, які сприяють не тільки мистецькому обміну між творчими колективами, а й дозволяють здійснювати діалог й інтеграцію вітчизняної культури в єдиному творчому процесі. Окрім того,

етнофестивалі надають можливість спрямувати весь потенціал такої святкової форми на розв'язання певної соціокультурної проблеми, яка полягає у переслідуванні економічної вигоди та інтересах комерційної сторони. Таким чином втрачається головний концептуально-художній сенс.

Проте, «<...> у нинішніх соціально-культурних умовах сучасної України народна художня культура, народна традиція стають об'єктом споживання, як і всякий продукт масової культури. Внаслідок формування нових традицій, які відбивають драматичні соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівнів повсякденних культурних практик відбувається трансформація характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, перевизначення способів культурного спадкування і комунікацій, відносин влади в рамках культурних інститутів» [3, 59].

Важливим етапом сьогодні є проведення етнофестивалів на регіональному рівні. Регіональну специфіку фестивального руху можна прослідкувати на прикладі проведення міжнародного різдвяного етнофестивалю в місті Кам'янець-Подільський «Коляда де? До Кам'янця іде!» в 2019 році. Як і традиційні українські народні гуляння, різдвяний етнофестиваль проходив на площі біля Ратуші. В програмі дня були: ремісничі ярмарки, дитячі забавлянки (народні забави, снігова гірка, шабельні бої, катання на санчатах та конях), плетіння Дідуха, етнічний обряд готування подільської Різдвяної куті, орнаментальний хоровод-танок «Народження Сонця», обряд спалювання Бадняка, обряд народження Коляди, пригощання справжньою подільською різдвяною кутею, різдвяні гуляння, козацькі забави, танці з бубнами, ходіння по розпеченому вугіллю, поросячі перегони; передбачення наступного року від справжньої української відьми та різдвяні квести.

Рідкісним і мало знайомим виявився обряд спалювання Бадняка. «У південнослов'янській міфології різдвяний персонаж (тут Бадняк), (різдвяне поліно) – пень чи гілка, яку спалювали в ніч на Коляду. Бадняк пов'язаний з

образом змія в коренях дерева. Обряд спалення Бадняка в кінці старого року символізував знищення змія (нижчого світу), злого начала вогнем. Цей обряд ознаменовував початок нового сезонного циклу, гарантував достаток. Спалюючи Бадняка, вибивали з нього іскри, примовляючи: «Дай Боже овечого приплоду стільки, скільки є діток у старого бадняка» [1]. Загалом у фестивалі брали участь національні фольклорні колективи, майстри декоративно-прикладного мистецтва, які представляли культуру свого регіону. Велику частину програми фестивалю становили саме традиційні розваги та обрядові дійства, притаманні саме даній місцевості.

«Організація регіональних мистецьких фестивалів дозволяє вивести їх за межі розваг і зробити дієвим знаряддям державної культурної політики, як внутрішньої, так і зовнішньої; справжнім мистецьким твором із стилістикою змішаного типу; культурною формою, що віддзеркалює регіональні потреби як загальнонаціональні, тобто на концептуальному світоглядному рівні, і водночас дозволяє не втратити реальних зв'язків із середовищем, на яке спрямовано» [2, 152–153].

Отже, можна констатувати, що етнофестивалі відтворюють обряди й традиції народних святкувань, а також культивують етнічну спадщину, починаючи з глибокої давнини й до сьогодні. Демократичність, святковість і творча свобода роблять такі фестивалі доступними до великих мас людей. Етнографічні фестивалі необхідні в сучасній культурно-виховній галузі, особливо для молодого покоління. Вони задовольняють потреби суспільства, розвивають, виховують, навчають та розважають. Тому вивчення етнофестивалів є важливим аспектом дослідження регіонального культурного середовища.

Література:

1. Кононенко О.А. Українська міфологія. Божества і духи. Харків : Фоліо, 2017. 191 с.: іл.

2. Крипчук М. В. Розвиток сучасних фестивалів мистецтв на Луганщині початку ХХІ століття. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 24. Київ: Міленіум. 2013. С. 148-153.
3. Садовенко С. М. Трансформація української художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум. 2013. № 3. С. 79-88.

Розділ 2

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

**Гурбанська Антоніна Іванівна,
доктор філологічних наук, професор, професор кафедри
документознавства та інформаційно-аналітичної діяльності
Київського національного університету культури і мистецтв**

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО: ДРАМАТУРГІЯ – ТЕАТР – КІНО

Володимир Винниченко (1880 – 1951) – один із «найрепертуарніших і водночас найзагадковіших драматургів ХХ ст.» (Л. Мороз) – своїми п'єсами (експериментальними за характером, створеними у філософському вимірі буття) «посів по праву місце духозбудника нової для українського театру культури» (Ю. Смолич). Драматургії В. Винниченка, її закоріненостів такі мистецькі явища, як екзистенціалізм, «філософський реалізм», інтелектуальний театр, присвячено праці літературознавців Л. Дем'янівської, М. Жулинського, С. Михиди, Л. Мороз, Л. Онишкевич, В. Панченка, мистецтвознавців В. Гуменюка, П. Кравчука, Я. Мамонтова, Л. Танюка та ін., однак проблема «Винниченко та українська культура й мистецтво» досі комплексно не вивчена. Актуальним видається і її ґрунтовне осмислення в контексті широкої наукової теми «художня література – театр і кіно: проблеми інтерактивності».

Майже всі п'єси В. Винниченко написав у першій чверті ХХ ст., у добу кардинальних соціальних, економічних, політичних зрушень не тільки в Україні, а й у всьому світі, коли відбувалася глобальна перебудова мистецьких зображально-виражальних систем, при цьому використавши і свій особистий досвід учасника революційних подій. Епоха вимагала докорінних змін у людині – і драма стала одним з інструментів такої трансформації, якій суттєво сприяли й популярність і загальнонародна

доступність театру. З огляду на все це В. Винниченко використовував жанр драми як реальний та дієвий засіб зцілення людської душі, наділяв його психотерапевтичний ефектом (за Аристотелем, «катарсис», очищення через співчуття і страх), враховуючи, що реципієнт драматичного твору (у театрі – глядач), хай і підсвідомо, ідентифікує себе з персонажами драми.

Психологічні п'єси В. Винниченка – «Дисгармонія» (1906), «Momento» (1907), «Базар» (1910), «Брехня» (1910), «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1911), «Натусь» (1912), «Гріх» (1918) та ін. – присвячені дослідженню особистості людини, її морально-психологічним випробуванням і внутрішнім силам у боротьбі за утвердження власного «Я». Екзистенційні мотиви драм (особисті стосунки та соціальні відносини, родина й інтимний світ жінки, проступок і кара, талант і ціна його реалізації) автор розвивав у річищі модерних літературних течій, зокрема новітніх тенденцій європейської драми – п'єс К. Гауптмана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Чехова й ін. Має цілковиту рацію М. Жулинський в оцінюванні мистецького світу В. Винниченка: «Емоційний і безкомпромісний, він бере з життя такі характери й долі, такі колізії та конфлікти, які українська література не освоювала. Для В. Винниченка не існує заборонених, психологічно «непосильних» тем і проблем. Зрада, компроміси, ренегатство, грубі неупокорені прагнення, сексуальні проблеми, імпульсивно вибухаючі, темні, приховані в глибинах підсвідомості інстинкти, добро, «чесність з собою» – все це є об'єктом посиленого зацікавлення письменника [3, 484–485]. Особливого значення митець надавав морально-етичній концепції, яку назвав «чесність з собою», а також утіленню традицій символізму. Саме в такий спосіб, удаючись до експерименту й використовуючи принцип парадоксу, В. Винниченко своїми п'єсами відгукнувся на потребу оновлення репертуару українського театру, що переживав у той час своєрідну кризу жанру (етнографічно-побутова заангажованість та ін.). На різних сценах України і світу вистави за його творами користувалися великим успіхом і забезпечували повні збори.

Одним із найталановитіших і водночас найзагадковіших творів у світовій драматургії є п'єса В. Винниченка «Брехня» (як власне «нова» драма), конфлікт котрої розгортається навколо розуміння поняття «брехня» героями твору (брехня, як символ, є засобом пошуку або досягнення особистого щастя). На різних сценах персонажів «Брехні», а особливо образ головної героїні – Наталії Павлівни тлумачать по-різному, оскільки «п'єса містить багато отих локальних, конкретних істин», що, за спостереженням Л. Мороз, стосується більшості драматичних творів В. Винниченка [4, 104]. У 1914 р. сценічна інтерпретація «Брехні» відбулася у виставі театру товариства «Руська бесіда» у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) із К. Рубчаковою й Лесем Курбасом у головних ролях, які майстерно передали психологізм характерів персонажів, внутрішньо-психологічні колізії у їхніх душах. У добу незалежності України вистави за цим твором В. Винниченка відбуваються в театрі ім. Т. Г. Шевченка (м. Дніпро), яку поставив режисер М. Волошин (1993), у Молодому театрі (м. Київ, 2018, режисер – Н. Сиваненко) й ін.

Драма В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» уперше була інсценізована на сцені «Руської бесіди» (1912) також з К. Рубчаковою та Лесем Курбасом у головних ролях. У 1990 р. успішну постановку цього твору здійснено в театрі ім. М. Заньковецької (м. Львів, режисер – А. Бабенко).

За п'єсою В. Винниченка «Гріх» першу виставу здійснив Лесь Курбас на сцені Молодого театру (1919), другу – Гнат Юра в театрі ім. І. Франка (1920). Успішною була й постановка «Гріха» в Одеському театрі драми (1926) режисером М. Тінським, у якій головні ролі виконували Н. Ужвій. Л. Кропивницька, внучка Марка Лукича, та Г. Осташевський. З поверненням В. Винниченка в незалежну Україну інсценізувалась на «малій батьківщині» письменника, у театрі ім. М. Л. Кропивницького (1992, режисер – М. Горохов); у 1991 р. М. Горохов здійснив постановку «Ідея пані Мустащенко» за драмою «Закон».

У ХХІ ст. до літературної спадщини В. Винниченка активно зверталася випускниця КНУКіМ, молодий режисер К. Чепура, яка поставила за його творами такі вистави: «Між двох сил» (КНУКіМ, 2008), «Дорогу красі» та «Натусь» (2011, театр ім. І. Франка). Вистава «Шлюха» за п'єсою В. Винниченка «Натусь» протягом багатьох років успішно йде в Івано-Франківському театрі ім. І. Франка (2009, режисер – Р. Держипільський) та ін.

Важливим для сучасної української науки є й такі аспекти проблеми: Винниченко та кіно; розмисли й проекти митця. Варто звернути увагу на те, що у зв'язку з розвитком кінематографа влітку 1918 р. В. Винниченко, а також інші авторитетні письменники – М. Вороний та Олександр Олесь – погодилися співпрацювати з офіційно проголошеною «Українфільмою». Проте через еміграцію свої проекти В. Винниченка реалізовував за кордоном. Так, заплановані екранізації драм «Брехня» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь» були здійснені поза межами України в 1920-х роках (зокрема, 1921 р. у Німеччині екранізовано п'єсу «Чорна Пантера ...»).

Перебуваючи в еміграції, В. Винниченко, крім політики, від якої намагається «обтруситися», продовжує перейматися українською культурою і мистецтвом, що засвідчують, зокрема, його листи до Олександра Олеся, в одному з яких він звертається до адресата з пропозиціями: «Між інчим, Олександре Івановичу, чи не почуваєте Ви в собі хисту писати фільмові п'єси? Можливо, що через якийсь час я зможу організувати фільмове Т-во «Українфільм», яке матиме за своє завдання знайомити світ (Європу, Америку, Австралію) з Україною та її мистецтвом. Спробуйте подумати над цим. Коли у мене вийде справа, я вас сповіщу, й, може, Ви напишете якийсь сценарій. Час уже справжнім художникам взяти в свої руки кінотеатр і вирвати його з міщансько-детективного лубка» [1, 485]. Як бачимо, думки В. Винниченка зорієнтовані на розвиток національного мистецтва в річищі світового. Більше того, він, переглянувши в 1928 р. українські фільми в Парижі («Тарас Трясило» режисера Петра Чардиніна та «Звенигора»

Олександра Довженка), відзначив «старанність у техніці, фотографії» й водночас у «Щоденнику» записав: «Але яка безпорадна і наївна дитячість у мистецькій творчості, композиції, навіть змісті» [5, 76]. На нашу думку, ці коментарі визначають вектори актуального нині (в умовах державності та євроінтеграції України, розвитку вітчизняного кінематографа) наукового пошуку.

Поверненню В. Винниченка на батьківщину сприяли, зокрема, українські культурні діячі В. Панченко та В. Мощинський, які в березні 1995 р. презентували Україні художньо-публіцистичний фільм «Голгофа Володимира Винниченка». А перед тим за мотивами однойменних драм В. Винниченка на екран вийшли художні фільми режисера О.Бійми «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1990) та двосерійний художній телевізійний фільм «Гріх» (1993), що має особливий успіх у глядача, головні ролі в яких майстерно зіграли Н. Єгорова (Марія Ляшківська) і Б. Ступка (Сталинський) та ін. Образ В. Винниченка у фільмі «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) достовірно зіграв Є. Нищук. Викликає наукове зацікавлення і документальний фільм «Винниченко без броду» (частина серіалу «Українська мрія», 2011), який посів перше місце в номінації «Гіркий хліб емігранта» на Міжнародному фестивалі телевізійних і радіопрограм «Калинові мости», що проходив у польському місті Кенштин.

Постать Винниченка – символ європейської орієнтації української літератури, культури й мистецтва. І. Дзюба слушно підкреслив, що він – «один із тих українських письменників і мислителів, які жили світовими ідеалами, заглиблюючи їх у національний ґрунт і національно збагачуючи й модифікуючи. Або можна сказати навпаки: йшли від українського життя до світових ідей, бачили в українському світове, загальнолюдське» [2, 75].

Драми В. Винниченка відразу ж привертали увагу театральних діячів, тому вони мають багату й цікаву сценічну історію; п'єси відіграли важливу роль у розвитку європейського модерного театру, адже, крім українських,

вони ввійшли до репертуару театрів Росії, Польщі, Німеччини, Австрії, Італії, Данії, Швеції, Норвегії та інших країн Європи.

П'єси В. Винниченка наділені ефектом магічного кристалу: маючи багатовимірну природу, вони відкриваються кожному новому поколінню по-новому, що не було побаченим і пекучим для попередників. Глибоке осмислення драматургії письменника й набутого досвіду в її інтерпретації сьогодні вкрай необхідне практикам сценічного та екранного мистецтва, зокрема викладачам і студентам профільних закладів вищої освіти.

Література:

1. Володимир Винниченко: «Бо я – українець»: Дайджест-конспект життя і творчості за матеріалами досліджень Володимира Панченка. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2011. 512 с.
2. Дзюба І. Володимир Винниченко: повернення. Радянське літературознавство. 1989. № 8. С. 72–81.
3. Жулинський М. Володимир Винниченко. Історія української літератури ХХ століття. Книга перша. Київ : Либідь, 1993. С.481–502.
4. Мороз Л. З. «... Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. 208 с.
5. Щоденники Володимира Винниченка (1928-1931). Слово і час. 2000. №8. С. 73–84.

**Юдова-Романова Катерина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

**ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ ТА
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ІНКЛЮЗІЯ**

Український культурний фонд (УКФ) – новостворена у 2017 році державна установа, діяльність якої спрямовано на надання на конкурсних засадах фінансової підтримки та промоції ініціатив у сфері культури та креативних індустрій. Діяльність УКФ є невід’ємною складовою політики держави, що, в свою чергу, визначається пріоритетами діяльності Міністерства культури України.

У відповідності до стратегічних цілей Фонду – сприяти творенню культурного продукту, посилення ролі культури у розвитку суспільства, інтернаціоналізувати українську культуру та підвищувати її інституційну та фінансову спроможність, – його діяльність у 2020 році спрямована на такі сфери культурно-мистецької творчості: аудіовізуальне мистецтво; візуальне мистецтво; аудіальне мистецтво; перформативне та сценічне мистецтво; дизайн і мода; література та видавнича справа; культурна спадщина; культурні та креативні індустрії.

У минулому році за сприяння УКФ було реалізовано 432 культурно-мистецькі проекти. Серед них: 1 VR-фільм¹, 4 аналітичних дослідження²; 3 аудіогіди³, 4 аудіозаписи⁴, 47 різного виду та тематичного спрямування

¹ У рамках проекту фільм «Dnipro-outpost of Ukraine» у форматі віртуальної реальності завантажено на YouTube для перегляду через окуляри віртуальної реальності, картбокс для смартфонів або через додаток 360. Контент спрямований на художнє осмислення визначних мілітарних подій сучасної історії України. Через створення відчуття співпричетності до визначних подій в українського глядача формується почуття патріотизму, національної гідності. В іноземних глядачів він формує уявлення про конфлікт на Сході України як про російську агресію.

² Назви проектів: Формування нової моделі культурного простору (на прикладі громад Рівненщини); Економічна привабливість української культури; Моніторинг розвитку дизайну в Україні; Історико-культурна спадщина Вишгородщини: Qr-кодування, моніторинг, апробація та популяризація.

³ Розробка модулю «Софт Музей» на базі Херсонського обласного краєзнавчого музею у мобільному додатку «Агоов Херсонщина»; оснащення аудіогідами Музею українських домашніх ікон та старожитностей «Душа України»; в рамках проекту «Інклюзія в музеї» було створено 9 аудіогідів в 3 музеях: в Харківському художньому музеї, Національному музеї ім. Г.С.Сковороди та Пархомівському художньому музеї, що встановлюються через додаток в телефоні.

⁴ Всеукраїнський мистецький проект «Україна співає "Кобзаря"» – перший системний, масштабний запис провідними хорами України 110 творів 86 композиторів XIX–XXI ст.; аудіоенциклопедія кримськотатарської культури; запис нового різдвяного альбому «Казка на білих лапах» за участі вокальної формації «Пікардійська терція» і незрячих дітей віком 8 – 13 років з різних куточків України; завдяки проекту «доступне кіно для незрячих та нечуючих глядачів» 28 листопада в прокат вийшов фільм «Ціна Правди» – перший фільм, доступний для незрячих та нечуючих людей у всіх кінотеатрах України.

видань; 27 вистав, 24 виставки, 1 екскурсія⁵, 1 експедиція⁶, 40 кінопродакшен, 3 конкурси⁷, 7 конференцій, 4 концерти, 3 мобільні додатки, 3 мобільні додатки з AR⁸, 3 настільні гри, 18 он-лайн-ресурсів, 58 освітніх програм, 1 показ мод, 1 премія⁹, 13 препродакшен, 4 продакшен анімації, 7 промокомпаній, 20 резиденцій, 55 сценаріїв, 14 телепродакшен, 4 участі з заходах міжнародної мережі¹⁰, 59 фестивалів, 3 хаби. 17 % заявників (74) отримувачів грантів у 2019 року вже співпрацювали з УКФ у 2018 році. У 2019 році 75% проектів, що перемогли у конкурсі, були подані від приватних організацій і лише 25% – від державних [6, 24]. Щороку УКФ розширює свою діяльність. Так бюджет конкурсних програм у 2018 році складав 156,66 млн. грн, а у 2019 – 641 млн. грн., запит на отримання грантів зріс відповідно з 333,71 млн. грн. до 2 970,13 млн. грн., фактична сума грантів з 139, 42 млн. грн. до 497, 87 млн. грн. Кількість поданих заявок у 2018 році – 716, у 2019 році – 2 059, у 2020 році – 2373. Реалізований проектів у 2018 році – 293, у 2019 – 432. Зросла і кількість залучених до роботи експертів: у 2018 їх було лише 60, у 2019 – 158, а у 2020 році вже 509 осіб.

З року в рік УКФ залишається вірним своїм стратегічним цілям, хоча періодично певною мірою змінює підходи до формування конкурсних

⁵Театралізована квест-екскурсія «Таємниці старовинного Ужгорода».

⁶ Дизайн-експедиція «Земля надихає» – 12 міжнародних дизайн-експертів і журналістів відвідали 5 унікальних центрів народного промислу: Яворів, Косів, Буковець, Коломию та Гавареччину, де ознайомились з тонкощами виготовлення чорнодимленої кераміки та гуцульських килимів-ліжників, секретами косівського бондарства та гончарства, спробували власноруч зіграти на трембіті.

⁷Міжнародний конкурс юних бандуристів «Волинський кобзарик»; Конкурс молодих українських художників МУХі 2019: Випробування меж; Третій міжнародний конкурс скрипалів Олега Криси.

⁸Смартфоний додаток для Державного меморіального музею Михайла Грушевського у Львові; мобільний додаток з доповненою реальністю «Кобзарева Абетка»; 9 муралів з ефектом доповненої реальності у 9 громадах на Рівненщині та Волині – «Перше digital-сузір'я муралів на карті України».

⁹Це щорічна національна премія для українських вчителів.

¹⁰ У рамках проекту «Опера. Нові виклики 2.0» провідні українські фахівці оперної галузі та європейські експерти зібралися разом в Одесі, щоб обговорити її теперішній стан та майбутнє; поїздка української делегації на Budapest Showcase Hub; участь української делегації у заході «Building bridges», що проводиться міжнародною мережею Opera Europa (професійна асоціація оперних театрів та фестивалів Європи); Організація стенду та скринінгів на Американському кіноринку (American Film Market) 06-13 листопада 2019 року для представлення профільній аудиторії фільмів українського виробництва та пошуку потенційних партнерів для їх світової дистрибуції

програм. Так, наприклад, у 2020 році Фонд не підтримує будь-які заявки, де продакшен розглядається як основний продукт проєкту. Цього року Фондом для подачі заявок оголошено наступні 10 конкурсних програм з такими бюджетами для фінансування:

- «Аналітика культури» – програма має на меті компенсувати брак знань про сектори культури, закласти фундамент для системного вивчення ринків, аудиторій і процесів суспільної трансформації у сфері культури (20 млн. грн.);

- «Інноваційний культурний продукт» – програма покликана через інновативний підхід розвивати різні сектори культури (102 млн. грн.);

- «Аудіовізуальне мистецтво» – програма прагне підтримувати та розвивати український аудіовізуальний сектор, новітні мультимедійні технології, українське телебачення та радіомовлення (70 млн. грн.);

- «Мережі й аудиторії» – програма покликана сприяти утворенню секторальних та міжсекторальних мереж у культурно-мистецькій сфері (20 млн. грн.);

- «Культура. Туризм. Регіони» – програма покликана посилити туристичну привабливість регіонів шляхом стимулювання місцевого культурного розвитку громад (10 млн. грн.);

- «Навчання. Обміни. Резиденції. Дебюти» – програма сприяє обміну знаннями, досвідом та ідеями в галузі культури та мистецтв, а також відкриттю нових мистецьких практик та імен (60 млн. грн.).

- «Інклюзивне мистецтво» – програма спрямована на розвиток потенціалу митців з інвалідністю до культурно-мистецького життя в країні (30 млн. грн.);

- «Знакові події» – програма націлена на підтримку культурного розмаїття та збільшення ролі культури в житті українського суспільства (100 млн. грн.);

– «Культурні столиці України» – програма надає можливість українським територіальним громадам у майбутньому претендувати на статус Культурної столиці Європи (40 млн. грн.);

– «Культура для змін» – програма підтримує молодих митців, організації та культурних операторів, які прагнуть налагодити нові культурні зв'язки між Україною та Німеччиною (10 млн. грн.) [7].

Протягом останнього десятиліття в Україні все більше приділяється увага проблемам інклюзії в суспільстві. Свідченням цьому, наприклад, є дві Постанови Кабінету Міністрів України від 21 серпня 2019 р. № 779 «Про організацію інклюзивного навчання в закладах позашкільної освіти» [4] та № 530 від 10 квітня 2019 р. «Про затвердження Порядку організації діяльності інклюзивних груп у закладах дошкільної освіти» [3], якими врегульовується, відповідно, порядок організації інклюзивного навчання в закладах позашкільної освіти та у закладах дошкільної освіти.

Український культурний фонд приділяє особливу увагу проблемам інклюзії в українському суспільстві. У межах програм Фонду інклюзія розглядається як «процес збільшення можливостей для участі всіх громадян у соціальному житті та культурній діяльності. Цей процес пов'язаний із визнанням і подоланням бар'єрів та побудовою комфортного суспільства з рівними можливостями для усіх громадян, незалежно від їхніх фізичних чи психологічних особливостей» [1].

Програма з підтримки інклюзивного мистецтва УКФ розроблена у співпраці з Британською Радою в Україні в рамках міжнародної мистецької програми Unlimited: Making the Right Moves (Без обмеження: робити правильні рухи). «З моменту свого заснування у 2015 році в якості програми Британської Ради, вона значно вплинула на мистецтво й театральну сцену, а також на життя людей з інвалідністю [9]. Одним зі знакових партнерів програми Unlimited: Making the Right Moves є компанія Candoco Dance Company, що займається створенням хореографічних постановок силами танцюристів-професіоналів з інвалідністю та без [8].

Переважна більшість конкурсних програм УКФ містить декілька лотів¹¹. У програмі «Інклюзивне мистецтво» таких три: 1) «Підтримка митців з інвалідністю», мета якого заявлена у самій назві лоту і передбачає участь у проєктах митців з інвалідністю як в якості авторів, так і в якості учасників; 2) «Інклюзивний культурний продукт», який передбачає створення культурно-мистецького продукту пристосованого для доступу людей з інвалідністю або є методом їх соціальної адаптації; 3) «Інклюзивне суспільство», який покликаний до виховання в суспільстві поваги до прав інвалідів через акцентування у культурно-мистецьких продуктах на темі інклюзії, а також просування творчості митців з інвалідністю та підготовку фахівців для роботи з інклюзивними аудиторіями у процесі створення освітньо-мистецьких проєктів. Перший лот передбачає бюджет у 15 млн. грн. при мінімальній сумі гранту 100 тис. грн., а максимальній 1 млн. грн. У бюджеті другого лоту закладено витрат на 10 млн. грн. та обумовлено гранти від 100 до 500 тис грн. У третьому – 5 млн. грн. при такому ж обмеженні на розмір грандів [5].

Перелік запропонованих для подачі заявок на отримання грандів від Фонду для створення культурно-мистецьких продуктів за програмою «Інклюзивне мистецтво» передбачає наступні позиції: «фестивалі та заходи, культурні та креативні простори, інклюзивна резиденції; видання книг, періодики, журналів, друкованих ЗМі, літературні фестивалі; створення праць з живопису, графіки, мозаїки та інсталяцій; творів живої та відтвореної музики, саунд-арту, радіо; виконання музичних та театральних вистав, перформансів, геппенінгів». Запропонований Фондом список не є вичерпним.

У 2019 році в межах програми «Інклюзивне мистецтво» УКФ у співпраці з Британською Радою в Україні в межах мистецької програми Unlimited: Making the Right Moves було профінансовано загалом 39 проєктів, з них 13 вистав, 7 видань, 7 освітніх програм, 4 виставки, 2 аудіозаписи, 2 онлайн-ресурси, 2 фестивалі, 1 аудіогід, 1 хаб [6, с. 44]. Варто зауважити, що

¹¹Лот — кількість матеріалу, яка вважається однією сукупністю для відбору зразків.

серед створених вистав були лялькові, музичні та драматичні, що перекладені жестовою мовою, а також танцювальні за участі виконавців на візках та з психічними розладами, адаптовані для глядачів з епілепсією, аутизмом та синдромом Дауна.

За секторами підтримки грантова допомога за програмою «Інклюзивне мистецтво» розподілились наступним чином:

- перформативне та сценічне мистецтво 6 174 101,90 грн
- література та видавнича справа 2 389 842,13 грн
- культурна спадщина 1 846 648,92 грн
- культурні та креативні індустрії 2 108 641,29 грн
- візуальне мистецтво 1 364 724,83 грн
- аудіальне мистецтво 956 780,00[6, с. 45]

Підтримані Фондом проекти надали особам з інвалідністю навчитися культурно-мистецьким практикам для отримання доходу та сприяли зменшенню їх дискримінації на ринку праці. При цьому переважна більшість проектів, підтриманих даною програмою, є сталими. Зокрема, вистави, що були створені у кооперації з постійно діючими театрами, продовжили існування і знайшли своє місце у їхніх репертуарах. А видані комікси, книжки, а також аудіогіди та цифрові ресурси знаходяться у мережі інтернет у вільному доступі.

Натомість, на наш погляд, при всьому різноманітті представлених на розгляд та підтриманих Українським культурним фондом інклюзивних мистецьких практик, привертає увагу той факт, що у них не представлена проблема життя людей з нанізмом або карликовістю. Творчий шлях відомого актора театру та кіно Пітера Гейдена Дінклейджа (*Peter Dinklage*) та втілена ним ролі Тірїона Ланністера у серіалі «Гра престолів» (2011) (мал. 1) є підтвердженням тези, що люди з атиповим низьким зростом мають рівні з іншими членами суспільства права. Вони мають бути гідно представлені і в сфері сценічних практик, кіно- й телеіндустрії. На даний момент у Київському університеті культури вже навчаються двоє студентів за

напрямок підготовки сценічне мистецтво: Степанов Є.В. – режисер естради та масових свят та Ігнатенко В.С. – актор театру та кіно.

Література:

1. Конкурсна програма Українського культурного фонду. Інклюзивне мистецтво. Проекти міжнародної співпраці. Інструкції для заявників. 2019. URL: https://ucf.in.ua/storage/docs/07032019/%D0%86%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%86%D0%9C_%D0%9C%D0%86%D0%96.pdf (дата звернення : 10.03.2020).
2. НВО. Промо-фото телесеріалу «Гра престолів» з Пітером Дінклейджем у ролі Тірiona Ланністера 2011(дата звернення : 10.03.2020).
3. Про затвердження Порядку організації діяльності інклюзивних груп у закладах дошкільної освіти. Постанова Кабінету Міністрів України від 10 квітня 2019 р. № 530. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/530-2019-%D0%BF> (дата звернення : 10.03.2020).
4. Про організацію інклюзивного навчання в закладах позашкільної освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 21.08.2019 р. № 779. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/779-2019-%D0%BF> (дата звернення : 10.03.2020).
5. Український культурний фонд. Інклюзивне мистецтво. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/5dbb4ab42370061ff66f1272 (дата звернення : 10.03.2020).
6. Український культурний фонд. Річний звіт 2019. URL: <https://ucf.in.ua/storage/docs/14022020/%D0%97%D0%B2%D1%96%D1%82%20%D0%A3%D0%9A%D0%A4%202019.pdf> (дата звернення : 10.03.2020).
7. Український культурний фонд: Часті Питання. URL: <https://ucf.in.ua/faq/6> (дата звернення : 10.03.2020).
8. Candoco Dance Company. URL: <https://candoco.co.uk/> (дата звернення : 10.03.2020).

9. Unlimited: Making the Right Moves | British Council Україна. URL: <http://www.britishcouncil.org.ua/programmes/arts/unlimited> (дата звернення : 10.03.2020).

**Цугорка Олександр Петрович,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор
Національної академії образотворчого мистецтва України, м. Київ**

ТРАДИЦІЇ ТА НОВІТНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО САКРАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Після проголошення незалежності України в 1991 році перед вітчизняним мистецтвом постало питання самоідентифікації, необхідності передавати сучасною мовою зміст власної культури, яка розвивалася тривалий час в умовах ізоляції і була позбавлена можливості розвивати свою національну українську школу сакрального мистецтва.

Сакральне мистецтво – це мистецтво, тісно пов'язане з вірою, релігійним життям і відповідними традиціями та обрядами. Позаяк релігія і церква з альтернуючим успіхом у різні епохи відігравали вагомую роль у житті людини та суспільства загалом, майже все світове мистецтво (література, живопис, скульптура, музика тощо) наскрізно просякнуті символічною сакральною тематикою [1, 116].

Основними сюжетами сакрального мистецтва є епізоди з Біблії та Євангелія, зображення художніх образів, які стверджують національні мистецькі традиції. Ікони – це не тільки художній твір, вони є постійними супутниками в житті віруючої людини. Відповідно, іконописець у розумінні церкви – то не є звичайний художник (в окремий спосіб пригтовляється до малювання ікони : молитвою, роздумою та постом).

Сучасна українська ікона – особливе духовне і сакральне явище, масове і неповторне за своїм походженням та своїм християнським народним характером іконографії, яке сформувалося як певна цілісна релігійно-мистецька система, онтологічний чинник національної цінності та культурно-комунікативний чинник сучасного українця. Сучасна українська ікона віддзеркалює менталітет людини, важлива сакральна домінанта, що визначила певні світогляди українців.

Важливу роль для розкриття питань, присвячених історії розвитку, традицій та новітніх напрямів розвитку сучасного сакрального українського мистецтва відіграють мистецькі видання, телебачення, Інтернет, виставки тощо. Новітні технології в сучасному мистецтві надають безмежні можливості для творення та розвитку сакрального мистецтва.

Однак, усвідомлення того факту, українське сакральне мистецтво, так само як і сакральне мистецтво інших народів, було і є невід’ємною та важливою частиною світового художнього процесу і відповідно з традиційними та історичними закономірностями пройшло загальні стильові етапи та створило національний стиль розвитку сучасного сакрального українського мистецтва. Все це дає можливість сучасним дослідникам розвитку сакрального українського мистецтва дивитись на роботу видатних майстрів з нового ракурсу, бачити певну закономірність загалом, певну кількість художніх явищ, заповнювати певну кількість «білих плям» при вивченні процесів, які мають відбуватися в Україні.

Проблематика розвитку сучасного українського сакрального мистецтва потребує переосмислення враховуючи сучасний стан державотворення, глибокого та уважного дослідження. У своїх наукових працях о. П. Павлик дає практичні поради щодо розвитку сучасного українського сакрального мистецтва, а саме : «...усі митці, перш за се, мусять бути глибоко віруючими практикуючими християнами, свідомими своєї великої відповідальності у виконанні своїх мистецьких завдань християнського сакрального змісту» [2, 101].

Отже, відродження національної духовності в Україні є основним завданням у сучасному мистецтві. Потрібно усвідомити, що українська церква у своїй відчуженості від національної культури у своїх міжконфесійних протистояннях не зможе нічого зробити для відродження духовності нації. Потрібна нова ідея, яка об'єднала б церкву в Україні, і через неї підняла б у громадян України почуття свідомості до своєї Батьківщини, до культурних здобутків своїх нації.

Література:

1. Цугорка О. П. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія. URL : <file:///C:/Users/Admin/Downloads/138565-297024-2-PB.pdf> (дата звернення : 15.03.2020).
2. о. П. Павлик Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи : матеріали міжнародної наукової конференції. Львів : Свічадо, 1994. С. 95-101.

**Мазур Богдан Миколайович,
народний художник України,**

Національна академія образотворчого мистецтва України, м. Київ

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В ГАЛУЗІ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Інноваційні процеси у галузі монументального образотворчого мистецтва України є актуальними в сучасних умовах розвитку мистецької галузі взагалі. Одночасно, дане питання може стати предметом наукового вивчення, оскільки зазначена проблема має достатньо широке коло досліджень. Щодо визначення дефініції «інновація», то її значення застосовується до різних сфер життєдіяльності українського суспільства.

Зокрема, відповідно п.1. ст. 1 Закону України «Про інноваційну діяльність» від 4 липня 2002 р. під інноваціями розуміються «новостворені (застосовані) і/або вдосконалені конкурентоспроможні технології, продукція або послуги, а також організаційно-технічні рішення виробничого, адміністративного, комерційного або іншого характеру, які суттєво покращують структуру і якість виробництва і/або соціальної сфери» [1]. Отже, законодавчо у даному визначенні жодного слова про монументальне образотворче мистецтво, ні про мистецтво взагалі. Однак, у ст. 4 даного Закону зазначені об'єкти інноваційної діяльності, серед яких п.4.2. об'єктом інтелектуальної власності є «нові знання та інтелектуальні продукти».

Зазначимо, що інтелектуальний продукт лежить в основі інновацій. З погляду захисту інтелектуальних прав, чинне законодавство поділяє інтелектуальний продукт на дві групи:

- об'єкти промислової власності (винаходи, корисні моделі, промислові зразки та моделі тощо)
- та авторські права (публікація оригінальних статей, створення баз даних та комп'ютерних програм, написання посібників, твори мистецтв тощо).

Об'єкти авторського права поділяються на три самостійні напрямки: науку; літературу; мистецтво.

Мистецький напрямок включає в себе:

- образотворче мистецтво,
- архітектуру,
- фотографію,
- прикладне мистецтво,
- твори аудіовізуальні тощо.

Об'єктом авторського права є образотворче мистецтво. До сфери образотворчого мистецтва належить будь-яка картина, незалежно від рівня виконання, типу, жанру чи цілі, створеного в результаті творчої праці

людини (дитини, дорослого, громадянина України чи нерезидента) і виражається в матеріальній формі.

Як зазначають В. Бистрякова, А. Осадча, О. Пільгук «роль інновацій у мистецтві може бути виражена через привнесення у традиційне чогось нового, а також його широке розповсюдження у творчості представників певної мистецької школи чи стилю» [3].

На думку Лілії Молчанової, інновації у мистецтві взагалі, і, зокрема, у галузі монументального образотворчого мистецтва України можна класифікувати за наступними ознаками: за причиною появи (авторська, внутрішня потреба митця у змінах, реакція на культурні, політичні, соціально-економічні зміни в суспільстві; замовлені інновації); за масштабом новизни (індивідуальні, групові, елітарні, загальнозначущі); за потенціалом у мистецтві (радикальні, комбінаторні, модифіковані); за типами (зображувально-виражальні, техніко-технологічні, образно-тематичні); – за принципом ставлення до своїх попередників («заміщальні», «скасовальні», «поворотні») [2, 39].

Виходячи із зазначеного, інноваційні процеси у галузі монументального образотворчого мистецтва України сьогодні здійснюються за допомогою формування у митців професійних компетентностей, спрямованих на дослідженні історичного досвіду візуальних практик, вмінні виконувати художні твори монументального та сакрального мистецтва, станкової та монументальної скульптури, та творів монументального живопису, кінцева мета яких – повернення до національних українських культурних мистецьких традицій.

Література:

1. Бистрякова В., Осадча А., Пільгук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/8789/3/20180130_301.pdf (дата звернення : 15.03.2020).

2. Молчанова Л. А. Понятия «инновация» и «традиция» в искусстве. Снитковские чтения. Барнаул : Алтайский дом печати, 2010. С. 37-43.
3. Про інноваційну діяльність: Закон України від 4 липня 2002 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/40-15> (дата звернення : 15.03.2020).

Касьяненко Андрій Сергійович,
викладач кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ПАРОДІЇ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОГО ЖАНРУ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Аналізуючи сучасну світову та українську естраду, можна сміло стверджувати про універсальність жанру пародії, оскільки даний жанр властивий не тільки сценічним формам, а й всім видам мистецтва: образотворчого, літературного, музичного, хореографічного тощо. С. І. Ожогов дає чітке визначення, що пародія «<...>комічне або сатиричне наслідування комусь чи чомусь» [4, 424].

Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про авторське право і суміжні права» щодо використання об'єктів авторського права в пародіях, попурі та карикатурах» (2016) визначає пародію, як «<...> твір, який є творчою переробкою іншого правомірно оприлюдненого твору або його частини, що за своїм змістом має комічний, сатиричний характер або спрямовується на висміювання певних подій або осіб» [1]. Законом дозволено використовувати без згоди автора (чи іншої особи, яка має авторське право) оприлюднених літературних, художніх, музичних та інших творів для створення на їхній основі творів у жанрі літературної, музичної або іншої пародії, попурі чи карикатури, а також використання такої пародії, попурі або карикатури.

Явище пародії зародилось в глибоку давнину. Джерелом виникнення пародії вважається взаємодія двох типів культур: офіційної та неофіційної. Офіційна культура тісно пов'язана з певним соціальним порядком ієрархії, естетичних, етичних норм, які склалися в суспільстві. Неофіційна культура має карнавальний характер, який полягає в інверсії усіх звичних для суспільства уявлень. Тому пародія – номер, заснований на іронічній імітації (наслідуванні) як індивідуальної манери, стилю, характерних особливостей і стереотипів оригіналу, так і цілих напрямлень і жанрів в мистецтві. Амплітуда комічного: від гостро сатиричного (принизливого) до гумористичного (дружній шарж) – визначається ставленням пародиста до оригіналу. Так, елементи пародії можна прослідкувати ще в епоху Ренесансу, де створені твори зазнавали певного переосмислення комічного характеру. Наприклад, в музичному мистецтві відбувалось пародіювання церковних творів у світських творах Ренесансу; пізніше – пародії на самі церковні жанри.

Проте, розквіт пародії припадає на XVII–XVIII століття, на, так званий, Новий час. Саме тоді жанр пародії стає популярним в музичних театрах. Найбільш затребуваною пародія стала в жанрі опери, постановки якої допускали різні модифікації, оскільки оперний жанр за своєю природою виник внаслідок синтезу драматичного, музичного, хореографічного мистецтв, поетичного слова. Загалом, період XVII–XVIII століть припадає на значну кількість виникнення пародій саме в різноманітних жанрових версіях опери. Найбільш популярні серед них це – опера seria та французька лірична трагедія: «Чарівниця Цирцея» П. Анфоссі, «Світ навиворіт» А. Сальєрі, «Опера жебраків» Дж. Гея.

Утім, сценічна критика в пародії протягом становлення жанру набуває самих різноманітних форм. У XIX столітті відбувається переосмислення жанрів, стилів. Все частіше пародія супроводжувалась полемікою, що була спрямована на критику різних соціальних проблем, які були найбільш злободенні. Таким чином, жанр пародії стає популярним в оперетах.

Яскравими прикладами застосування пародії на той час стали оперети Жака Оффенбаха «Орфей у пеклі» та «Прекрасна Олена». Отже, можна констатувати, що завдяки використанню пародії в оперетах, відбувається синтез музичної пародії з літературною. Сатирична спрямованість пародії набуває нових форм та нових функцій.

У XX столітті руйнуються звичні системи цінностей, відбувається деструкція творів мистецтва різних жанрів. Майже в усіх видах мистецтв спостерігається дисгармонія у стильовій спрямованості. Набувають популярності театри абсурду, парадоксу, сюрреалізму. Проте, пародія частково все ще зберігає свої полемічні функції, інвертує традиції та стереотипні моделі, які склалися протягом довгого часу, при цьому створюючи деструктивні образи, що є досить актуальними у XX столітті. Так утворюється особливий жанр, який не підпорядковується законам повсякденної дійсності.

Разом з тим, жанр пародії дає можливість переглянути не тільки естетичні цінності, а й ідеологічні, морально-етичні та релігійні. Однак, варто звернути увагу на поступову диференціацію деяких прийомів в жанрі пародії саме в музичних театрах. Елементи пародії, гумор, гротеск належать різним видам мистецтв – літературі, скульптурі, живопису тощо. У кожному виді мистецтва застосовуються притаманні їм прийоми у чомусь схожі з музичним мистецтвом, а у чомусь кардинально різні. За емоційними сприйняттями сатира, іронія, сарказм будуть однакові у різноманітних художніх системах. Аналізуючи специфічні поєднання музики й позамузичних складових, таких як лібрето опери, словесний текст оперети, можна дійти висновку, що пародія навряд чи може бути комплементарною стосовно оригіналу або деструктивна, оскільки оригінал може втратити первісне значення в інтертекстуальності посткультури. Тому, можна констатувати, що для музичної пародії XX століття деструктивізм загалом не є характерним щодо оригіналу.

У процесі популяризації пародії друга половина XX століття стає поштовхом до розвитку даного жанру у сфері масової культури, яка парадоксальним чином починає створювати ідолів й, водночас, їх руйнувати. Пародіювання оригінальних творів може відбуватися при перенесенні їх в інший культурний простір. Така ситуація складається в залежності від рівня комерційної вигоди. У цей час стрімко починає розвиватися концертна естрада. Такий розвиток культурного життя пов'язаний з радикальним переломом в культурно-мистецькій сфері в 60-ті роки XX століття. Виникають безліч різноманітних явищ в культурному середовищі – нові стилі й жанри в музиці, синтез класичних та популярних музичних стилів, нова кіноіндустрія, поп-арт та ін. Так, і жанр пародії починає набувати нових специфічних ознак. Це звичайна мистецька ситуація: в різні історичні періоди функції пародії доповнювалися й видозмінювалися в залежності від зовнішніх та внутрішніх процесів країни.

У радянському соціокультурному просторі розвиток пародії в цілому пов'язаний не тільки з конкретними творами мистецтва, а й узагальненим жанровим та стильовим рішенням, іноді з культурним спрямуванням цілого сторіччя. На концертній естраді починає стрімко набирати обертів пародія на відомих виконавців, в образотворчому мистецтві виникає дружній шарж на відому особу та ін. Тобто, пародія стає багатоганним різновидом. «Пародія – жанр в літературі, театрі, музиці, на естраді, свідомо імітація в сатиричній, іронічній й гумористичній меті індивідуальної манери, стилю, направлення, жанру або стереотипів мови, гри й поведінки» [3, 853]. Однак, головними специфічними ознаками є: в основу будь-якого виду пародії потрібно брати твори або особи, добре відомі глядачам та обов'язково пародія повинна бути схожа на оригінал. При створенні пародії неминуче відбувається процес народження нового змісту, який набуває різних значень – від гротеску, сатири й карикатури до спростування її деструктивного характеру.

Отже, прослідкувавши зародження, розвиток та становлення жанру пародії різних епох, можна констатувати, що даний жанр має глибинні початки, які були закладені в самих основах художньої культури суспільства. У людей постійно виникала необхідність іншого погляду на твір або виконавця. При чому інший ракурс не завжди повинен мати сатиричний або комічний характер. Тому, головною метою пародії є не розкриття в негативному аспекті оригіналу, а у можливості представити його нові смислові поняття в інверсії, репрезентуючи певною мірою іноказання художнього тексту.

«Однією з популярних та видовищних форм є пародія, яка у всі часи мала великий попит у глядачів. Однак, підготовка пародійного номеру потребує великої майстерності артиста. Пародія стає цікавою тоді, коли пародист пропонує глядачеві не лише схожу копію, не імітує певний суб'єкт, а висловлює через неї власну іронічну або сатиричну оцінку особи чи явища, яке він зображує. Основні прийоми при роботі артиста над створенням пародії – це гротеск, заснований на перебільшенні, ексцентрика, яка порушує логіку, послідовність взаємозв'язку між зображальними подіями.

Також використовується індивідуальна манера поведінки, що завжди викликає в пародійному номері сильний комічний ефект. Амплітуда комічного: від гостро сатиричного, іноді, навіть, принизливого – до гумористичного дружнього шаржу, – визначається особистим ставленням пародиста до оригіналу» [2, 10]. На жаль, в Україні жанр пародії не набув достатньо широкого розвитку, на відміну від зарубіжних країн, де утворюються цілі театри пародій. Аналізуючи жанр пародії сьогодні на українській концертній естраді, варто зауважити, що даний жанр розвивається недостатньо.

Багатолітній практичний творчий досвід як режисера та соліста-пародиста у пародійному авторському шоу «Зіркове шоу пародій Андрія Касьяненка» дозволяє стверджувати, що справжнє мистецтво пародії полягає в моральній площині відтворення образу, наприклад відомого естрадного

співака, улюбленця мільйонів, людини, пройшла певний творчий шлях: «Я створюю дружні шаржі-пародії на відомих зірок естради, однак не грубо, це не сатира і не гротеск, я роблю це делікатно: іронічно показую характер зірки, манеру рухатися, емоційно поводитися» [2, 10].

Сьогодні пародія більше популярна на телебаченні. Однак, прикладів досить небагато. Самі відомі, які працюють в жанрі пародії це студія «95 квартал», шоу «Велика різниця», «Дизель шоу» специфіка яких побудована на пародії та перевтіленні. Проте, українська естрада зазнає певної деструктуризації, оскільки вона розвивається за певними шаблонами західних культур. Популярні естрадні хіти радянської епохи сьогодні можуть сприйматися як пародія на самого себе. Така тенденція відбувається внаслідок змін історичного контексту їх сприйняття. Саме такий контекст породжує пародійний ефект, хоча в оригіналі він не був задуманий. Тому можна спостерігати деяку залежність пародійного елементу від загального сприйняття контексту, що іноді детермінується певною національною традицією.

Отже, зміни культурно-мистецького історичного контексту можуть призводити як до виникнення пародійного ефекту, так і навпаки, його зникненню. Проте, саме жанр пародії розкриває нові погляди на ті чи інші сторони життя людини, порушує традиційні схеми мислення й сприйняття звичних норм та є каталізатором для подальших художніх пошуків. Однак, враховуючи зарубіжний досвід, сучасне мистецтво пародії буде розвиватися та дивувати своїми феєричними виступами українського глядача.

Література:

1. Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про авторське право і суміжні права» щодо використання об'єктів авторського права в пародіях, попурі та карикатурах» <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1651-19> (Дата звернення 28.03.2020.)

2. Коскін В. Андрій Касьяненко: «Я очищую публіку від сміття поганих емоцій». Демократична Україна. Київ, 2007. № 109 (23651). С. 10 – 11.
3. Краткая российская энциклопедия. Сост. В.М. Карев. Большая Российская энциклопедия. Москва : ОНИКС XXI век, 2003. Т.2. с. 853.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. 19-е изд. Москва : Русский язык, 1987. с. 398.

Девізорів Максим Володимирович,
магістрант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ТВОРЧИСТЬ ДАНИЛА ЛІДЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

У сучасному мистецтвознавчому вимірі сценографія позиціонується як органічна частина феномену театрального мистецтва, а її дослідження передбачає розгляд та осмислення проявів усіх видів мистецтва, що входять до театрального синтезу. У цьому контексті надзвичайно важливим є дослідження специфіки мистецтва сценографії провідних вітчизняних театральних художників крізь призму сучасних стратегій трактування театральної постановки як самобутнього феномену художньої культури.

Сценографічне мистецтво має власні, напрацьовані протягом десятиліть творчі засоби та методи, від застосування яких залежить візуальний ряд театральної постановки і, відповідно, естетичне сприйняття вистави глядачем.

Термін «сценографія» має давньогрецьке походження. Згідно з термінологічним словником, «сценографія» (від *skēnē* – «скена» («сцена») та «*etypaφeiv*» («пишу»)) – це мистецтво створення візуального образу театральної вистави засобами декорацій, костюмів, освітлення, гриму, бутафорії, реквізиту та постановочної техніки [5, 645].

Сценографія передусім затверджувала себе як мистецтво функціональне, що підкорене загальним законам складного синтетичного твору – вистави, розрахована на тісну взаємодію з актором, драматичним текстом та музикою і «саме через цю домовленість дій розкриваються образи вистави» [1, 11].

Еволюціонуючи, театральнo-декораційне мистецтво протягом ХХ ст. трансформувалося з сценографії конкретного місця дії, через розвиток сценографії узагальненого місця дії, уособлення ігрового та персонажного типів, до новаторської системи оформлення сценічної дії. В індивідуальних розробках представників молодого покоління українських сценографів активно розробляється спочатку образна умовність (1960-ті рр.), а невдовзі й дієва сценографія, що характеризується синтезом трьох вищевказаних функцій в конкретному оформленні вистави. Не дивлячись на те, що сміливі експерименти в українському сценографічному просторі кінця 1950–1960-х рр. було заборонено через ідейні перестороги, театральні художники розробляли новаторські напрямки, «працюючи з вільним сценічним простором, реальними фактурами, поглибленою суттю сценічної образності» [3, 38]. Надзвичайно важливу роль в процесі зародження та становлення дієвої сценографії відіграла творча діяльність Д. Лідера, що на думку дослідників, є знаковою для етапу розвитку сценографічного мистецтва 60–80-х рр. ХХ ст.

Данило Данилович Лідер (1917–2002 рр.), талановитий український художник-сценограф, майстер образно-дійової режисури сценічного простору, педагог, засновник власної школи сценографів, теоретик театру, який збагатив українське сценографічне мистецтво не лише новою методологією, але й новою філософсько-естетичною концепцією, що характеризується домінуванням внутрішнього суб'єктивного відчуття художника, образного, метафоричного мислення, здатності створювати складний образний простір і час.

За Д. Лідером, сценографія – «це кодова система. Це методологія. Це дійсне вживання в пропоновані обставини п'єси, ролі. Особистісне вживання, не розумом, не головою» [4]; це «перетворення» (відповідно до осмислення поняття «перетворення» Л. Курбасом, як обов'язкового компоненту мистецтва, його серцевини) запропонованих обставин тексту – на благородний метал мистецтва в результаті органічного вживання в світ та співпереживання йому [2, 77].

У філософському підході, характерному для сценографії, образ будується не на сюжеті, а на дії й застосовується з метою зробити видимим та вдалим для сприйняття на чуттєвому рівні абстрактне й невидиме: «сценографічний образ принципово апелює до чуттєвого, емоціонального сприйняття, збираючи ніби квінтесенцію, сенс і транслюючи його через певну систему знаків» [7, 333].

Дієва сценографія є засобом виявлення актора, можливістю декорації проявити не сюжетне, а сенсове мізансценування, що в рухах актора та у взаємодії його з елементами оформлення вистави візуалізує глядачу приховані важелі та причини поведінки героя. М. Френкель наголошує що: природа почуттів актора на сцені безпосередньо пов'язана зі способом його існування в сценічному середовищі конкретної театральної постановки: «спосіб існування актора-персонажу у виставі й «проявляє» природу почуттів людини пластично. Не лише «проявляє», але й «корелює» – іноді зовнішніми засобами імітує почуття, підміняє їх пластичною фізичною виразністю <...> нерідко точно знайдене художником пристосування надає більш виразний та неоднозначний результат» [6, 83].

У випадку, коли сценічна конструкція (декорація) несе певне смислове навантаження й не позиціонується виключно як архітектурний засіб ілюстрації місця, в якому відбувається розвиток сюжету, коли вона розрахована на сенсову взаємодію з актором, вона надає йому позасюжетні, дієві можливості – пов'язана з внутрішнім, дієвим малюнком ролі героя,

декорація спрямована на виявлення внутрішньої логіки його вчинків, візуалізації його внутрішніх рухів.

Сценографія Д. Лідера – важливий етап в розвитку сценографічної лексики Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, основою якого є типологія сценографічних рішень. На посаді головного художника театру, Д. Лідер не лише визначає власне світоглядно-творче бачення, формує художньо-естетичну та філософську програму, в основі якої дослідження людської особистості в контексті безперервних зв'язків з соціумом, просторово-часовим континуумом, внутрішнім «Я», а й віднаходить засоби виразності новаторської сценічної мови.

Новаторська форма художньої творчості Д. Лідера в процесі формування та становлення напрямку дієвої сценографії репрезентована в оформленні вистав «Сторінка щоденника» О. Корнійчука (реж. В. Лизогуб, 1965 р.), «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (реж. Б. Мешкіс, 1970 р.), «В ніч місячного затемнення» за М. Карімом (реж. С. Сміян, 1971 р.), «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана та Д. Деріона (реж. В. Лизогуб, 1973 р.), «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади (реж. С. Сміян, 1974 р.), «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (реж. С. Сміян, 1974 р.).

О. Ковальчук наголошує, що прагнучи створити специфічне буття в умовах сцени, «своєрідну філософську пластичну формулу» із закладеними в ній потужними образними потенціями, «що здатні були розкривати свій внутрішній потенціал в ході сценічної дії, у фізичних та енергетичних взаємозв'язках із актором, світлом, словом, музикою» [3, 41], Д. Лідер виступав за співпрацю з режисерами в процесі розвитку та активного уведення в живий простір вистави ідеї художника, з метою збагачення її глибинно-філософськими підтекстами.

Сценічний синтетизм пластичної концепції сценографії Д. Лідера і театральної режисури С. Данченка отримав вираження в постановках «Дядя Ваня» А. Чехова (1980 р.), «Загибель ескадри» О. Корнійчука (1981 р.), «Візит старої дами» Ф.-Й. Дюрренматта (1983 р.), «Камінний господар» Лесі

Українки (1988 р.), «Тев'є Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989 р.) та ін.

У художньо-сценографічній діяльності Данила Лідера на посаді головного художника Київського академічного українського драматичного театру імені Івана Франка (1965–1975 рр. та 1980–1990 рр.) втілено інноваційні художньо-естетичні тенденції вітчизняного театрального декоративного мистецтва, філософські погляди, унікальне світобачення та світовідчуття майстра.

Дослідження специфіки творчого методу дієвої сценографії Данила Лідера дозволяє осмислити спрямування розвитку вітчизняного сценічного та сценографічного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в цілому.

Література:

1. Березкин В.И. Театр Иозефа Свободы. Москва : Изобразительное искусство, 1973. 189 с.
2. Клековкин О. Данило Лідер: Людина та її простір. Національна академія мистецтв України ; Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ : Арт Економі, 2012. 86 с.
3. Ковальчук О. Давид Боровський. Данило Лідер: пошуки пластики сценічного простору у сценографії. Джерела еволюції, фактори впливу. Художня культура. Актуальні проблеми. 2009. Вип. 6. С. 29–45.
4. Малий і Великий світи Данила Лідера. Національна спілка театральних діячів України. URL: <https://nstdu.com.ua/publication/maliy-i-velikiy-svit-danila-lidera/> (дата звернення: 18 березня 2020).
5. Современный словарь-справочник по искусству. Науч. ред. и сост. А.А. Мелик-Пашаев. Москва : Олимп, ООО «Издательство АСТ», 2000. 816 с.
6. Френкель М.А. Пластика сценического пространства (Некоторые вопросы теории и практики сценографии). Киев : Мистецтво, 1987. 184 с.
7. Чепинога А.В. Сценография и театрально-декорационное искусство в оперном театре ХХ века. Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 328–351.

**Струкуленко Ганна Олександрівна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ РЕЖИСЕРСЬКОГО ДОРОБКУ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА

Дослідження особливостей української театральної режисури, визначення своєрідності режисерського почерку, авторського бачення провідних митців вітчизняної сцени на сучасному етапі є однією з значущих тем вітчизняного мистецтвознавства. Художня цінність кожної сценічної постановки визначається особистісними особливостями, неповторністю світогляду та філософії режисера. Лише режисерська індивідуальність здатна безпосередньо виявляти прихований сенс у явищах дійсності та створювати власну художню концепцію, що пронизує як окремо взятую виставу так і всю творчість митця.

Мистецька діяльність кожного українського режисера створює об'єктивну картину національного театального процесу. Творчість провідного українського театального режисера Сергія Володимировича Данченка (1937–2001) – головного режисера Львівського театру юного глядача (1967–1970 рр.) і Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (1970–1978 рр.), художнього керівника Національного українського драматичного театру ім. І. Франка (1978–2001 рр.) – унікальний приклад тонкого, глибинного світовідчуття, що віднайшло свою безпосередню реалізацію в індивідуальному режисерському почерку.

Не дивлячись на значну кількість наукових праць, присвячених осмисленню творчої діяльності Сергія Данченка, індивідуальний стиль його режисерського доробку і досі лишається не до кінця сформульованим.

Відтак вивчення вітчизняної театального процесу ХХ – початку ХХІ століття загалом та особливостей творчої діяльності провідних

режисерів українських театрів зокрема, має теоретичну і практичну значимість як для самого театру, так і для науки. Потреба в осмисленні досягнень майстрів української сцени, виявлення специфіки індивідуального творчого стилю та особливостей режисерського почерку, а також оцінка внеску в національну театральну культуру в контексті сформованих театральних традицій зумовлює актуальність доповіді.

Як відомо одним з ключових творчих досягнень Сергія Данченка було вміння згуртовувати навколо себе потужних неординарних митців. Його творчий хист проявлявся у всьому спектрі режисерської роботи: актори, художники, драматургія, музика тощо, усі чинники гармонійно доповнювали концептуальні пазли постановок. Адже у виставах Данченка на повну силу запалав талант видатного Богдана Ступки, був створений симбіоз образної лексики у співпраці з Данилом Лідером, і саме його режисерський стиль зміцнив та сформував новітнє обличчя сучасної франківської сцени.

Він співпрацював з плеядою провідних митців, які часто-густо розповідають про підходи й методу Данченка при створенні вистав. Приміром народний артист України Богдан Козак, згадуючи про молодого Данченка періоду роботи у Львові зазначає: «Ця його довіра до актора сповнювала нас енергією, викликала бажання ще активніше працювати не тільки на репетиціях, але й поза ними. На пробах Сергій Данченко ніколи не виходив на сцену і не показував акторові, як грати. Зовні спокійно ходив по центральному проходу глядацької зали, тримаючи в руках брегет – масивний кишеньковий годинник, то підходив до оркестрової ями, немов зблизька хотів поглянути на те, що роблять актори, то відходив у глибину зали і дивився на їхню роботу широким кутом зору. Ніколи не кричав ні на акторів, ні на технічних працівників, робив усе методично, спокійно, хоча в душі у нього, можливо, бушував «дев'ятий вал». Терпеливо пояснював завдання, уточнював його і чекав. Актори на його репетиціях зобов'язані були знайти рішення дії власним тілом, шукаючи правильний темпоритм і виразні

пристосування, розкодовуючи текст діалогів. Запропонований ним метод робив нас упевненими у власних силах, будив творчу уяву і фантазію» [2].

Як відомо, Данченко з першої репетиції завжди чітко формулював надзавдання майбутньої вистави і скеровував виконавців під час проб на його розкриття наполегливо і вперто. Він мав витончене мистецьке почуття міри. Ніколи не відкидав запропонованого актором, надавав йому змогу виявити своє бачення, своє розуміння сцени кілька разів, приглядався, а потім вирішував остаточно, залишав запропоноване або відкидав.

Жанрова амплітуда постанов Сергія Данченка широка – драма, трагедія, комедія, казка, мюзикл. Він легко переходив від одного жанру до іншого. Єдине, чого не ставив, – це агіток і п'єс-плакатів. Мав філософський склад мислення. Кожна його нова вистава дивувала насамперед виваженою концепцією, не однозначним, а багатовимірним розкриттям цілого кола побічних тем. Його режисерське мислення скеровувало задум вистави через візію сценографа та неперевершену гру акторського ансамблю.

На формування творчої особистості, без сумніву, вплинув рідний Львів – місто перетину різних європейських культур. Адже режисер ніколи і ніде не почував себе меншовартісним. Мав непересічну бібліотеку, любив книги, багато читав. Як режисер-постановник ніколи не вдавався до надмірних театральних ефектів, на перше місце завжди ставив гру актора.

Для сучасної театральної молоді Сергій Данченко – легенда вітчизняної сцени. Нині завдяки сучасним технологіям багато зі сценічного доробку митця можна переглянути у записах. Переглянути й надихнутися філософічністю світосприйняття й індивідуальним баченням образної цілісності постановок, які, незалежно від драматургії, постають яскравими фрагментами не лише вітчизняної, а й світової сцени. Безперечно, що режисерські здобутки Данченка на франківській сцені змінили обличчя театру й відновили його колишню славу: «Украдене щастя» І. Франка (1979), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюренматта (1983), «Енеїда» І. Котляревського (1986), «Тев'є Тевель» за Шолом-Алейхемом

(1989), «Санаторійна зона» за М. Хвильовим (1990), «Патетична соната» М. Куліша (1993), «Крихітка Цахес» Е. Гофмана (1995), «Приборкання норовливої» та «Король Лір» В. Шекспіра (1996–1997), «За двома зайцями» М. Старицького (2000). Цей перелік засвідчує розмаїту жанрову палітру драматургічних уподобань режисера, який тяжів як до поезики української драматургії, так і до вирішення вічних питань світової класики.

На початку 2020 року Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка відзначив віковий ювілей. У рамках святкування цієї дати на кону театру відновлено легендарну виставу – «Тев'є Тевель» за Шолом-Алейхемом (реж. Д. Чирипюк). Головну роль у цій поновленій виставі виконав Богдан Бенюк. Нинішні аншлаги на виставу саме засвідчують непересічність режисерського почерку Сергія Данченка, актуальність та концептуальну глибину, вибудованих ним сценічних координат в ареалі вітчизняного театру.

Література:

1. Коломієць Р. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу. Київ, 2004. 142 с.
2. Козак Б. Штрихи до портрету Сергія Данченка. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=686 (дата звернення: 03.04.2020).

**Матвєєва Катерина Вікторівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв**

ПРОЯВ КОНЦЕПЦІЇ НООСФЕРИ В.І. ВЕРНАДСЬКОГО В ТРАДИЦІЯХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Театральне мистецтво є частиною культурної спадщини, а також результатом взаємодії стану суспільства із природою, таким чином відбувається формування та розвиток всіх світових глобальних процесів природи протягом тисячоліть. Історично, культура людства змінюється,

пристосовується, адаптується, і разом з тим, створюється й відкривається щось нове, яке теж знаходиться у безперервному зв'язку з культурними надбаннями, а значить і з традиціями, взагалі. Тому, традиція є наслідком зв'язку, і являє сама собою зв'язок, проявляючись у всьому, що нас оточує, наприклад, сучасні технології або будь – яке нове явище, яке утворюється виключно завдяки набутим знанням, вмінням та навичкам, і, навіть, змінюючись залишає, за собою основні «повторення».

«Відповідно до визначення Володимиром Вернадським середовища, що оточує сучасну людину, можна умовно розділити на природну – біосферу і штучну – ноосферу, тобто знову створену (або перетворену) людиною (господарське освоєння території, підприємства, населені пункти і т.д.)» [1]. Український вчений, один із перших прийшов до висновків, що всі живі організми мають певний зв'язок – людина – природа, природа – Всесвіт, людина – Всесвіт, все живе має свій темп, ритм та вібрації. Такі висновки вченого співпадають з нашим науковим дослідженням щодо традицій театральної культури, яка є невід'ємною частиною суспільства. Взаємодія останніх із природою через набуті знання, національні співи, танці або їх відсутність, а також вияв всіх найкращих якостей, які людина може проявить через театр, всі ці процеси осучаснюється й несуть той глобальний колорит національності, який має українська нація.

Виходячи з концепції Вернадського, ноосфера або, як ми виявили, культура театру складається у поєднанні трьох факторів – антропосфера, техносфера та соціосфера. Зазначимо, що ці константи не є стабільні й мають властивість перетікати з однієї множинності в інші, що знов таки підкреслює зв'язок всього у всьому. Розглянемо складові більш детально по відношенню до театральної культури.

Антропосфера проявляється через самих артистів та інших спеціалістів театрального мистецтва, які працюють над створенням вистави, але опосередковано, режисер теж може впливати на процес постановки

конкретних манер героя, керуючись вибором характерних акторів, їх статура, як можливість робити ті чи інші рухи на сцені.

Техносфера розглядаємо як засіб довершення або яскравішого сприйняття глядачем вистави, тобто це декорації, грим, музичний супровід, інноваційні технології, але опосередковано до техносфери можна віднести й проблематику п'єс.

Через соціосферу відбувається комунікація актора й глядача, донесення ідеї та проблеми п'єси, де розкриваються родинні непорозуміння та інші життєві ситуації. А якісна гра виконавців, володіння психотехнікою та прояв антропосфери, дозволяє глядачу пережити почуття героїв вистави разом з акторами, що змінює емоційний стан людини, сприйняття або відношення до конкретної ситуації, і навіть світосприйняття.

Насамперед, театральна культура має свої традиції, які проявляються у національному одязі, костюмах, поставі, рухах та манерах, певному темпоритмі. Як ми вже зауважили вище, в антропосфері ми розглядали рухи як якість і можливості виконавців, але в теперішньому контексті – це вже типово – пізнавальні традиції.

Всесвітньо відомо, що українська нація є співочою, тому й театр найчастіше – музично-драматичний, національні традиції проявляються у повторюваності, пошуках ідеалів, що стало метою життя українського режисера Леся Курбаса, який шукав методи та методики для створення свого ідеального актора. Відкриття і донесення до культурного середовища, усвідомлення зв'язків у світі, впродовж життя постійне народження новизни, таким виявився і Курбас, який був один з представників інтелектуальної «еліти» української нації початку ХХ сторіччя. Тобто, багато новаторства і в науці, і в поглядах, і в філософії з'являлось на протязі становлення держави, не дивлячись на постійне винищення діячів української культури сусідніми країнами. Розглядаючи творчість режисера, можна відмітити, що у своїх виставах він висвітлював проблеми тогочасного суспільства, яке також змінилось, однак щось традиційне залишилось до тепер.

І сьогодні ми можемо побачити на сценах в українському драматичному театрі проблеми сучасності – непорозуміння батьків і дітей, жінки й чоловіка, свекрухи й невістки, а також болісну тему війни на Сході країни сьогодні. Для прикладу можемо навести вистави останніх років, які висвітлюють актуальні проблеми суспільства сьогодні: «Зона» або «Війни нема.. Є» національного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка у місті Дніпро; «Стіна» або «Буна» національного академічного драматичного театру ім. І. Франка у м. Київ та багато інших, які підтримають інтелектуальний та патріотичний розвиток суспільства сучасної України.

До речі, український театр має гостру сатиру, яскраву сценографію та костюми, і звісно, елементи вертепу. І хоча творчість оцінювати не можна, її треба досягти, розглянемо результат взаємодії стану суспільства із природою через концепцію Вернадського, з якої виходить, що театр має дві стадії:

- стадія становлення – під час швидкого розвитку, від людини прадавньої, коли театр проявлявся під час ритуалів, святкувань або ігр, а театральне дійство було невід’ємною частиною життя;
- інша стадія – свідоме удосконалення людьми індивідуального розвитку особистості, а також в інтересах становлення культури всього людства.

З вищевикладеного матеріалу можна зробити висновки, що український театр вміє бути досяжним і зрозумілим своєю ідеєю до народу, й разом з тим нести елементи «чистої» творчості та новаторства, до висот якого прагнутиме долучитися українське суспільство.

Література:

1. Безклубенко С.Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва. Київ: Б. в., 2003. 261 с.
2. Вернадський В.І. Біосферна концепція культури [електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://studies.in.ua/ru/kultura-ukrainy-shpargalki/540-13-bosferna-koncepciya-kulturi-v-vernadskiy.html>

3. Курбас Л. Театр акцентованого впливу. Березіль: Із творчої спадщини. Київ : Дніпро, 1988. 60 – 64 с.

Хвостова Таїсія В'ячеславівна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

СЦЕНІЧНА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА СТУПКИ В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Театр відрізняється від усіх інших видовищних видів мистецтв живістю спілкування, що відбувається на очах глядача, швидкоплинністю гострого, природного та хвилюючого діалогу людини з людиною. Створення живої та захоплюючої дії на сцені є першочерговим завданням, оскільки головним інструментом театру є людина, яка надає сенсово-змістове наповнення формі акторського мистецтва.

Творча діяльність відомого актора сучасності Б. Ступки (1941-2012) саме за словами українського театрознавця Б. Козак, його майстерність – «енергійного, динамічного, цілеспрямованого, парадоксально мислячого з несподіваними пристосуваннями розкриття характеру, інтелектом...» [3, 412] здійснила безпосередній вплив на формування та розвиток сучасного українського театрального мистецтва.

Не зважаючи на наявність значної кількості критично-аналітичних статей та нарисів у публіцистичних виданнях, у вітчизняному науковому вимірі феномен акторської майстерності Богдана Ступки досі не отримав належного висвітлення з мистецтвознавчих та театрознавчих працях.

Особливе місце в творчості Б. Ступки займали ролі, в яких актор специфічно інтерпретував класику української та зарубіжної драматургії, демонструючи унікальні можливості акторського мистецтва: Механтроп у виставі «Фауст і смерть» О.Левади (реж. Б. Тягно, 1962 р.) [3, 162], Дон Хуан

(«З коханням не жартують» П. Кальдерона, реж. С. Сміян. 1962 р.), Ричард III («Ричард III» У. Шекспіра, реж. С. Данченко, 1974 р.), Микола («Украдене щастя» І. Франка, 1976 р.), Тев'є («Тев'єТевель» – український переклад М. Зарудного п'єси Г. Горіна «Панахидна молитва» 1989 р.), Король Лір («Король Лір» У. Шекспіра, 1997 р.) та ін.

Оригінальне творче бачення посприяло новаторському осмисленню, унікальному перепрочитанню та майстерній репрезентації актором персонажів класичної світової драматургії. Більшість ролей, які виконував Б. Ступка були пов'язані з іменами відомих попередників, що звісно ускладнювало акторські задачі.

Ролі Ричарда III та Короля Ліра протягом історії театального мистецтва були неодноразово втілені великими акторами (вершиною театального мистецтва, за словами Б. Ступки, було втілення цих персонажів Л. Олів'є в однойменному фільмі 1955 р. та М. Міхоелсом у виставі Московського ДОСЕТу 1935 р.) [1, 50], проте актор запропонував глядачу власне новаторське трактування, завдяки співпраці з режисером С. Данченко та багатогранності власної інтерпретації. У даному контексті поняття «інтерпретація» розуміється як процес творчої діяльності, під час якого народжується театральна вистава, що дозволяє актору інтегрувати у новий сценічний твір власні сенсові-змістові навантаження [4, 76].

Під час роботи над образом англійського короля Ричарда III, актор прагнув віднайти засоби відтворення та підтвердження тому, що «Господь сотворив і ката, і жертви для нього» [1, 50]. Т. Добровольська, посилаючись на рецензію театального критика Д. Герасимчука, надруковану в газеті «Ленінська молодь» (1974 р.), стверджує, що головний герой у виконанні Б. Ступки поблажливо ставиться до злочину, не бажаючи бути тлом для інших людей через фізичні вади. Саме каліцтво позиціонується актором як каталізатор пошуку його героєм специфічного задоволення від життя, невластивого звичайній людині (наприклад, надзвичайна жага до влади,

навмисне приниження оточуючих, прагнення вершити їх життям, маніпулювати заради отримання необхідних йому реакцій та ін.) [2, 134].

Особливе місце в творчій кар'єрі Б. Ступки займав С. Данченко, який був переконаний, що важливою якістю академічного театру (у розумінні його художнього керівника та акторської трупи) є здатність «відчувати зв'язок із минулим, відповідати сьогоденню та шукати шляхів до того, що буде завтра» [6, 13], що відповідно відобразилося на його постановці одного з найвідоміших класичних творів.

Замість зради літньої людини, в інтерпретації С. Данченко та Б. Ступки лейтмотивом п'єси стає хрестоматійно відома шекспірівська «розбурхана стихія», що в їх репрезентації вже не здається страшною, в порівнянні з бурею в душі головного героя – в природі вона не є проявом злих сил, а лише стихійною реакцією на людське зло, символ катастрофічних катаклізмів, що призводять до розпаду людства [5].

Цікавою акторською знахідкою у виставі «Король Лір» стала свічка в руках персонажа – скитанням короля «вдень з вогнем» Б. Ступка підкреслював самотність Ліра, в якого нема друзів окрім власної тіні та шматок чорного хліба, як символ прозріння короля, зміни життя та світосприйняття, який він їсть під час бурі.

Унікальність Б. Ступки як інтерпретатора класичних творів української та світової драматургії полягала в тому, що в кожній ролі, втілений ним по-новому. Жодна з ролей зіграних Богданом Сильвестровичем не була схожа на попередню ані акторським малюнком, ані мовою, ані пластикою, ані осмисленням інтерпретації та появою підтекстів. Актору вдавалося досягти багатогранності та автентичності передачі авторського тексту, сприйняття та режисерського задуму. Майстер стверджував, що за законом змінності акторського творення кожна мить в театрі неповторна, відтак неможливо зіграти ту ж саму роль як учора, проте доцільно, не відступаючи від загального плану вистави, імпровізувати, доповнюючи персонаж «власним способом мислення та своїм характером» [1, 50].

Водночас, не можна сказати, що інтерпретація класичних творів Б. Ступкою була традиційною. Актору вдавалося віднайти новаторські сенси в загальновідомих та звичних літературних першоджерелах, кожного разу утверджуючи актуальність класичної драматургії в театральному просторі сучасності.

Література:

1. Богдан Ступка: Творчість невпинна // Кіно-Театр. 2001. № 6. С. 49–51. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5865> (дата звернення: 12.10.2019).
2. Добровольська Т. Розвиток Львівського національного театру імені Марії Заньковецької у 50–70-х роках ХХ століття: художні процеси та історичний контекст // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2016. Вип. 16. С. 127–139.
3. Козак Б. М. Театральні відлуння. Львів : Ліга-рес, 2010. 452 с.
4. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, 1998. 704 с.
5. Овсянникова А. А. Богом избранное сердце. Вспоминая Богдана Ступку // Страстной бульвар. 2016. № 7 (187). URL: <http://www.strast10.ru/node/3900> (дата звернення: 12.10.2019).
6. Театр не може померти. Пам'яті Сергія Данченка // Кіно-Театр. 2001. № 6. С. 13. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5865> (дата звернення: 11.10.2019).

**Волкова Лідія Львівна,
викладач вищої категорії відділу режисури
видовищно-театралізованих заходів
Канівського коледжу культури і мистецтв, м. Канів**

**ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СУЧАСНИХ ОБРЯДІВ В КУЛЬТУРНО-
МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНЦІВ**

Аналізуючи роль і місце сучасних обрядів у мистецькому просторі, варто визначити їх місце у періоди трансформаційних соціокультурних перетворень суспільства. Традиційні уявлення щодо сталих форм культури: обрядів, ритуалів, звичаїв, безперечно, відіграють важливу роль у розвитку національної свідомості. Проте, сьогодні одним із головних питань є питання інтеграційних процесів обрядів в національній соціокультурній системі. Саме в період змін, реформ у всіх сферах діяльності, суспільство звертається до культурно-мистецького надбання наших предків.

Традиційна обрядова культура висвітлює всі елементи життєдіяльності людини. «За допомогою обряду створюється загальна життєва модель людини, яка полягає у констатації періодичності її існування» [4, 103]. Обрядові дії історично склалися в певну систему через сукупність засобів виразності, символів та символіки, культурних цінностей, які увібрала в себе нація протягом певного періоду розвитку. Саме в обрядах прослідковується національне надбання, що визначає основу духовного багатства суспільства. Цей фактор і визначає мистецьку спадщину обрядів у процесі культурної суспільної інтеграції.

Варто зауважити, що сформований менталітет українців упродовж віків зберігається та передається з покоління в покоління, навіть, при переселенні в інше етнічне середовище. Разом з тим, зберігається внутрішня й зовнішня структура обрядів, яка формується й втілюється відповідно до основних сталих принципів менталітету народу. Доцільним буде згадати про найбільші діаспори українців в Канаді й Австралії, де широко популяризуються й зберігаються національні обрядові дії та традиції.

Обряди як стереотипні мистецькі форми, сприяють збереженню етнічних цінностей, підкреслюють важливі події в житті людини, в її діяльності, що, в свою чергу, допомагає зберегти культурно-історичні надбання та забезпечити внутрішньо культурний зв'язок між поколіннями. А це свідчить про історичну пам'ять народу, орієнтири на певні ідеали, на яких, власне, і формуються цінності у майбутнього покоління. «Усвідомлення

людиною своєї етнічної схожості, відчуття спільної історичної долі, почуттів, ідей та поведінки етносів, ідентичність їх думок та вчинків <...> надає культурі яскраво вираженого національного характеру» [2, 204]. Тому, важливим є виховання, особливо у молоді, почуття національної ідентичності, що є гарантом культурного самоствердження нації.

Внутрішній зміст обрядів, ритуалів полягає у сукупності символічних уявлень людей, які упродовж століть розкривалися через сакральні дії етносу. Чіткий регламент обрядових дій, його внутрішнє символічне наповнення може змінюватися під впливом багатьох факторів. Перш за все, важливим є місце проведення, часовий вимір та конкретне ідейне призначення. Акцентуючи увагу на трансформаційних та інтеграційних процесах обрядів, варто зазначити, що найбільших змін обрядова сфера зазнала за часів Радянського Союзу. Із поширенням атеїзму ряд обрядів поступово почав втрачати свій першочерговий релігійний зміст. У соціалістичному суспільстві поряд з переосмисленням деяких народних обрядів (Масляна, Купало, обжинки, весілля, ялинка), створювалися якісно нові обряди, засновані на соціалістичному ставленні до праці, сім'ї, суспільства (свято серпа і молота, комсомольське весілля, свято врожаю, зустріч Нового року).

Із прийняттям незалежності Україною, первісна структура обрядів почала відроджуватися. Стародавні звичаї та обряди повертаються в наше бурхливе сьогодення. Вже офіційно відзначаються релігійні свята не лише вірянами, а й усім українським народом. Ці урочистості виходять за стіни храмів, набуваючи всенародного характеру, оскільки протягом століть, обряди пройшли складний шлях розвитку, і, як продукт колективної творчості, стали невід'ємною частиною духовного життя людей. Обряди – це вираз психології, світосприйняття, способу мислення народу. Обряди, які сформувалися, ствердилися, розвиваються й відроджуються є справжнім скарбом, невід'ємним елементом української культури.

Сьогодні використання традицій народної творчості, фольклору, обрядових дійств є одним із важливих напрямків соціокультурного розвитку

сучасного українського суспільства. Протягом тисячоліть традиційний фольклор й обрядовість активно розвивалися та сьогодні становлять важливу частину духовного життя українського народу. Не потрібно придумувати свої обряди, традиції, намагатися докорінно їх змінити. Серйозною проблемою є проблема, так званих, новацій, змін у традиційних обрядових діях. Значний вплив на інтеграцію українських обрядів має міжнародне культурне співробітництво. Зокрема, це стосується сімейних обрядів та ритуалів. Проте, в обряд можна ввести якісь нові елементи, що відповідають сьогоденню, однак його основу потрібно зберігати, адже вона склалась упродовж віків, успадковувалася поколіннями. В цьому, власне, і полягає сама головна цінність обрядів. «Цивілізованій людині важко зрозуміти обряди навіть власної країни, якщо вона не знайома з тим смислом, який закладали в ці обряди люди далеких віків інших ступенів культури» [3, 501].

Тому, варто зазначити, що самоствердження та розвиток нації можливий при зверненні тих культурних традиційних цінностей, які відіграють важливу інтегруючу роль у соціокультурному середовищі українців. А «національна культура – це символічний світ, створений етносом відповідно до його потреб, цінностей, ідеалів, устрою життя <...> єднальна ланка між минулим і сучасністю, гарантом національного майбуття. <...> В умовах тотальної «відкритості» світу і глобальних викликів стрижнем існування держави може бути лише глибоке національне самоусвідомлення і самоідентифікація політичної нації, а для цього вкрай необхідне культурне самоствердження» [1, 414–415]. Таким чином, попри модернізаційні та інтеграційні процеси в культурно-мистецькому середовищі, збереження національної обрядової культури є запорукою високого духовного розвитку суспільства в міжнаціональному культурному просторі.

Література:

1. Козловець М.А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Монографія. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.

2. Михальченко Н. Украинская региональная цивилизация : прошлое, настоящее, будущее. Монография. Киев : ИПиЭНИ им. И. Ф. Кураса НАН Украины, 2013. 340 с.
3. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. Москва : 1989. 573 с.
4. Темченко А. Моделювання властивості обряду в системі архаїчного світосприйняття. Народна творчість та етнографія. 2004. №4. С. 98-104.

Стопник Марія Сергіївна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ЕВОЛЮЦІЯ РЕАЛІСТИЧНОЇ ШКОЛИ КОРИФЕЇВ-ФРАНКІВЦІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Театральне мистецтво, феномен якого безпосередньо пов'язаний з процесом переосмислення творчої спадщини та експериментальною діяльністю митців, надзвичайно тонко реагує на трансформаційні процеси соціокультурного простору, репрезентуючи за допомогою художньо-образної мови театру філософські погляди та морально-психологічні ознаки, що відповідають сучасному стану суспільства.

Питання збереження та розвитку реалістичних традицій театру корифеїв та традиційної реалістичної школи вітчизняного театрального мистецтва – одне з нагальних питань сучасного театрознавства, що безпосередньо пов'язане з перспективами розвитку українського драматичного театру.

Головним аспектом реалістичного театрального мистецтва, розробленого наприкінці XIX – початку XX ст. корифеями вітчизняної сцени М. Кропивницьким, М. Старицьким, П. Лисенком, М. Заньковецькою, М. Садівським, П. Саксаганським та І. Карпенко-Карим, з метою посилення життєвої достовірності, психологічної та соціальної вмотивованості, була

проблема істинної дії та розвитку сценічного процесу. Базуючись на принципах реалізму, передусім гармонійному поєднанні «життєво-психологічної та етнографічно-побутової правди з високою романтикою і героїкою» [2, 34], що проявлялося в реалістичності постановок, психологічній правдивості художніх образів, достовірності відтворення народного побуту та опоетизованій передачі деталей, сформована ними реалістична школа сценічного мистецтва сприяла затвердженню мистецтва перевтілення, переживання та розвитку синтетичної природи акторської майстерності.

Перші реалістичні тенденції у вітчизняному сценічному мистецтві належать М. Щепкіну, який прагнув підкорити стиль в творчому процесі «загальній ідеї», вивчити «навколишню дійсність», не копіювати життя, а «проникнути в душу ролі». Закладені ним новаторські елементи акторської гри, що ознаменували перехід від принципів класичного виконавства до сценічного реалізму, розвивав на українській сцені Карпо Соленик, сприяючи формуванню національного стилю театрального мистецтва.

Творчість корифеїв українського театру характеризується різноманітними пошуками нових виражальних форм у сценічній дії, закладанням основ свідомого оволодіння творчим процесом, основою якого є реалістичний напрямок сценічного мистецтва.

Відтак формуються основні принципи професійно-творчого становлення особистості актора як творця, майстра сцени, транслятора культурних цінностей. Основою професійної освіти молодих акторів стають принципи професійно-творчого становлення особистості актора – формування індивідуального стилю, своєї манери гри, що базуються на життєвій правдивості, психологічній поглибленості та соціальній конкретизації.

Затвердження сценічного реалізму в українському театральному мистецтві як одного з творчо-педагогічних методів зумовлювалося необхідними вимогами до підготовки майбутнього актора, зокрема розвитку

діалектичної ідеї послідовного «підкорення», що призводить до набуття майстерності як умови та подальшого творчого вивільнення особистості.

Дослідники акцентують, що театральна доба початку-середини XIX ст. була наповнена естетичною полемікою між прибічниками пізнього класицизму та сентименталізму, романтизму та реалізму, що зароджувався. Станом на другу половину XIX ст. вагомої художньої альтернативи реалізму не було, а відтак театр розвивався в межах загального розвитку вітчизняного мистецтва – романтичне акторське «нутро» поступалося реалістичній «натурі» актора. Н. Шалімова наголошує, що поняття «натура» наприкінці XIX – початку XX ст. стає естетичною категорією, в якості якої використовується для оцінювання акторської гри. Дослідниця наводить приклад мистецтва М. Садовського, «наскрізь реалістичного, характерологічного та типового», що позиціонувалося як «безодня натури» [3, 11].

Аналізуючи самотню режисерську індивідуальність корифеїв українського театру, дослідники стверджують, що М. Старицький намагався гармонійно поєднувати «життєво-психологічну та етнографічно-побутову правду з високою романтикою і героїкою» [2, 34]. Сценічним інтерпретаціям М. Садовського характерна реалістичність постановок, психологічна правдивість образів, достовірність відтворення народного побуту, опоетизована передача деталей [2, 40], «соціальна та психологічна правда поведінки, вчинків, переживань дійових осіб» [1, 24].

Сценічний реалізм затверджується як гнучка та пластична естетична система, що характеризується відкритістю та саморозвитком – даному процесу великою мірою посприяли послідовники корифеїв українського театру. Реалістична достовірність значно збагачується сучасною психологією та ускладнюється в естетичному аспекті.

Відсутністю натуралістичного копіювання життя та звичайного механічного перенесення в сценічні умови побутових ситуацій або вчинків були позбавлені й вистави Г. Юри, який, наслідуючи корифеїв українського

театру, зокрема М. Садовського, вважав, що сценічна правда є узагальненим, художнім, поетичним та емоційно-наснаженим відтворенням життя, а не сліпим копіюванням. Художник-реаліст у сценічній діяльності та мистецьких пошуках послідовно орієнтувався на народне життя, правду і переживання, прагнув примножити духовні надбання національної культури.

Нові виміри істинності сценічного процесу в Україні безпосередньо пов'язані з творчою діяльністю колективу франківців під керівництвом режисера Г. Юри, що з січня 1920 р. (від заснування театру ім. І. Франка) вирізнялася орієнтуванням на традиції театру корифеїв, затвердженням життєвої правди на сцені. У контексті специфіки радянського соціокультурного простору саме сценічний реалізм став підґрунтям для методу соціалістичного реалізму вітчизняного театру ХХ ст.

Г. Юра, визначаючи творче кредо франківців акцентував, що «театр у свій час пережив багато різних ухилів, не раз даючи помилково данину тій чи іншій модній, штукарській формі. Але театр завжди, на всіх етапах своєї роботи, в моменти творчого піднесення, або тимчасового спаду, стояв в основному на реалістичних мистецьких позиціях» [4, 8].

Протягом столітньої історії, під впливом творчих пошуків провідних режисерів та акторів-франківців Г. Юри, М. Крушельницького, В. Харченка, В. Склярєнка, Є. Понамаренко, Д. Алексідзе, С. Сміяна, С. Данченка, В. Оглобліна, Б. Мешкіса, А. Бучми, Н. Ужвій, О. Ватулі, Б. Ступки, С. Мойсєєва, Ю. Одинокого, Д. Богомазова та ін., проблема істинного, живого розвитку сценічного процесу неодноразово отримувала успішне вирішення, зокрема, граничного рівня натуральності та достовірності.

Відповідно до специфіки розвитку вітчизняного соціокультурного та соціомистецького простору, реалістичні мистецькі традиції корифеїв зазнали значних трансформацій.

У контексті розвитку національного театрального мистецтва реалістична школа корифеїв-франківців позиціонується нами як особлива, феноменальна форма культуротворчості у галузі мистецтва театру.

На сучасному етапі митці Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка привертають увагу глядачів та науковців пошуками нової якості істинного життя на сцені, зумовлених відновленням інтересу до реальної дійсності.

Принципи досягнення реалістичності сценічної дії на сучасному етапі значно відрізняються від вироблених понад століття тому – сучасний реалізм постійно еволюціонує, тісно взаємодіє з іншими стилями та напрямками (абсурдизмом, експресіонізмом, модернізмом, натуралізмом, постмодернізмом та ін.). Virізняючись стилістичним різноманіттям, сучасне українське театральне мистецтво все ж демонструє прагнення до реалізму – окремі режисери працюють в реалістичній манері без суттєвих трансформацій в процесі відображення дійсності, а в постановках інших традиції реалістичної школи позиціонується як основа, що доповнюється умовними прийомами, тісно взаємодіє з іншими сценічними тенденціями.

Сучасний творчий режисерський художньо-образний пошук в українському драматичному театрі базується на складному процесі освоєння, та водночас, переосмислення реалістичних традицій театру корифеїв, школи, принципи і методи якої митці вітчизняної сцени намагалися досягнути протягом століття.

Реалістична школа українського театального мистецтва позиціонується нами як своєрідний критерій творчості, на основі якого можемо сформулювати враження приналежності режисера чи актора до певного напрямку, виявити особливості авторського почерку, новаторство трактування та ін.

Звернення до традицій реалістичної школи корифеїв, продовжених і розвинутих франківцями, сприяє осмисленню сценічного реалізму не лише як мистецького феномену, а й як цілісного вираження національного світобачення та світовідчуття засобами створення й розкриття художнього образу.

Література:

1. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 234 с.
2. Станішевський Ю. Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 11–82.
3. Шалимова Н. А. П.С. Мочалов и последующие: от «нутра» к «натуре». Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 4. С. 9–18.
4. Юра Г. Шляхи театру. Театр. 1937. С. 8.

**Циганенко Ольга Сергіївна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ВАЖЛИВІСТЬ ГРИ В ТРАДИЦІЙНІЙ СВЯТКОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ

Свята входять в наше життя від самого моменту народження. Спершу ми відчуваємо їх у запахах, інтонаціях, кольорах, пізніше намагаємося пізнати зміст свят та історію їх виникнення, розуміючи, що кожне свято пов'язує нас із пращурами, з давніми традиціями та культурою нашого народу або ж цілої епохи. Свята являються важливою частиною нашого життя. Вони зближують і міцно пов'язують нас із нашим корінням. Кожна соціальна група, народ, нація має свій духовний ігровий світ, який акумулює багатовікову історію.

Свято завжди пов'язане із цінностями конкретного колективу, соціальної групи, етносу, нації. Для того, щоб свято виникло й продовжило існувати, група, що святкує це свято, мусить мати спільні цінності. Сьогодні актуальним є звернення до традиційних святкових комплексів українців,

дослідження механізму функціонування традицій та їх синтез з інноваційними течіями.

Більшість українських народних свят супроводжуються іграми, забавами та театралізованими діями. Народні ігри мають оздоровче, освітнє, виховне значення.

Своїм корінням українські народні ігри сягають ще за язичницьких часів. У прадавні часи людина, будучи об'єктом впливу навколишнього середовища, розпочала будувати себе і свою ігрову історію.

Чому люди з року в рік вже протягом багатьох століть використовують ті чи інші обрядові дії? В наш час це питання заслуговує особливої уваги, оскільки ігри набули дещо іншого значення. Щоб зрозуміти, як відбувалися зміни протягом багатьох років та яким чином ігри в народних українських святах набули особливої важливості, потрібно ретельно дослідити джерела й історичні перетворення народного календаря, а разом з ним і традиційні ігри та обряди.

Народну календарну обрядовість вивчало не одне покоління науковців та вчених. У XIX столітті етнографи починають роботу щодо пошуку, систематизації та поширення народних українських традицій, ігор та свят. Нова хвиля досліджень даного питання припадає на XX століття. У цей період тема активно розвивається й широко обговорюється. У XXI столітті постає історична й соціальна необхідність ще раз звернутися до вивчення цієї теми, адже національна культура, в тому числі й дозвіллева, а також народний календар – це бездонна криниця, з котрої черпатимуть знання й мудрість ще не одне покоління українців.

Ми живемо в складний час політичних перетворень і вже вкотре відстоюємо власну державу, мову, культуру та традиції. Тому звернення до національних джерел є особливо злободенним. Важливого значення зараз набуває відродження різноманітних українських традицій, обрядів, вірувань тощо. Це стосується побуту й дозвілля українців, котрі зберігають традиційні елементи до сьогодні, а також активно відроджує нові й нові деталі.

У традиційній побутовій культурі ігри відображають світоглядні уявлення народу, котрий є їхнім носієм, а також вміщує в себе духовний світ та обрядово-міфологічні традиції культури. У народній обрядовості гра займає таке ж важливе місце, як ритуал чи обряд. Особливо яскраво це можна прослідкувати на прикладі свят зимового циклу, зокрема, дитячих вистав з елементами інтерактиву, де важливим елементом є театралізація. Як зазначає Донченко Н. П. : «Театралізована сюжетно-оформлена гра являє собою своєрідну оповідь мовою вікторин, аукціонів, естафет, інтелектуальних і художніх конкурсів, жартів, танців та пісень. Завдяки вмілій режисерсько-драматургічній організації ця оповідь перетворюється на цільне масове видовище, що розігрується всіма присутніми [1, 57].

Традиції українських ігор вивчалися багатьма етнографами та іншими науковцями, проте досі це питання є на часі, досі ведуться дискусії щодо змісту ігрової поведінки та ролі ігрових елементів в житті й побуті народу.

При сучасних постановках масових свят використання традиційних розваг у святкуванні має велике значення, особливо для патріотичного виховання молодого покоління та залучення всіх прошарків населення до хвилі відродження національної культури.

«Святкова культура до початку ХХІ століття розшарувалася й різко диференціювалась. Відбулась явна зміна ціннісних орієнтацій. Сучасний святковий календар досить хаотичний. У ньому важко помітити чітку систему, а головне, не проглядаються тенденції, які ведуть до впорядкування громадського дозвілля в різних системах свят, що вносять ритм в соціальний простір значущих подій» [2, 15]. Народний календар складався протягом віків та трансформувався під впливом різноманітних політичних і соціальних змін. Таким чином, можна зробити висновок, що святкування проходить в усіх напрямках динаміки функціонування святкової системи і являє собою поєднання різних календарних систем, що дозволяє посилювати ту чи іншу сторону етнокультурної діяльності й чередувати ігрові традиції в процесі організації свят.

Сьогодні, коли особливо актуально звучить питання українізації та відродження різноманітних надбань наших предків, доречним стає вивчення та практичне застосування національних традицій у святкуванні масових свят та ігровій діяльності, котра стосується календарної обрядовості українців.

Література:

1. Донченко Н. П. Сучасні видовищно-розважальні форми: навчально-методичний комплекс дисципліни. Київ : КНУКіМ, 2017 р. 86 с.
2. Копытин А. И. Теория и практика арт-терапии. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 368 с.

Шевелюк Михайло Михайлович,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ВІЗУАЛЬНИЙ КОНТЕНТ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ ЯК ЧИННИК ПРОСУВАННЯ ТУРИСТСЬКИХ ДЕСТИНАЦІЙ

З однією зі специфічних характеристик послуги – невідчутністю, тобто неможливістю відчувати послугу до моменту споживання, пов'язана найбільш очевидна тенденція маркетингу сфери послуг - візуалізація інформації. Оскільки потенційний покупець приймає рішення про купівлю послуги фактично на підставі її опису, для туристських дестинацій ця характеристика має величезне значення. Візуалізація дає змогу наочно представити послугу, доповнивши її текстовим чи словесним описом, тому закономірно, що, завдяки широким можливостям, візуальний контент для індустрії туризму в останні роки набуває все більшого значення. При цьому вирішальне значення має вибір видів візуального контенту, що привертають увагу цільової аудиторії. Зростання інтересу до візуального контенту можна пояснити рядом причин: для створення відео-роликів/фото-репортажів немає необхідності використовувати спеціальну техніку, достатньо смартфона,

який сьогодні є практично у кожного; швидкість інтернету, зокрема мобільного, постійно підвищується, що припускає перегляд відео-контенту нарівні з фотографіями. Варто зазначити, що виокремлення серед візуального контенту відеоконтенту, пов'язане з тим, що відео є значно атмосфернішим, ніж фотографія, і передає більшу кількість інформації і дає можливість відчутти присутність у місці зйомки, а користувач схильний обирати саме те, що справляє враження, викликає в ньому емоції.

У зв'язку з цим найбільшої ваги набуває контент глобальної мережі, зокрема соціальних мереж, які стають активним майданчиком для комунікацій зі споживачем. Їхня головна особливість – прагнення користувачів ділитися інформацією й обговорювати її. Для цих цілей візуальний контент є найзручнішим видом контенту. Безсумнівно, візуалізація даних є необхідною умовою просування туристських дестинацій. Інтернет-ресурси про туризм, як і відповідні телепередачі, мають властивість наочності, а за мірою інформативності перевершують можливості телебачення, пропонуючи різноманітну інформацію про туристичні об'єкти та послуги.

У сучасному глобалізаційному світі з його можливостями транскордонного охоплення аудиторії соціальні мережі не лише відіграють визначальну роль в плані розвитку масових комунікацій, а й стають важливим компонентом підвищення культури туризму. У цьому плані роль соціальної мережі Facebook, як однієї з найбільших соціальних мереж сьогодні у світі, в просуванні туристичного продукту значно зростає. Здебільшого, це здійснюється не тільки з боку приватного бізнесу, – сьогодні в цей процес залучена й держава. Органи державного управління активно використовують майданчик соціальної мережі Facebook для рекламування національного туристичного продукту. Викладаючи на сайт мережі відеоматеріали у формі документальних фільмів і відеозамальовки про визначні пам'ятки і культурно-історичну спадщину міст, вони тим самим залучають потенційних туристів. Через соціальну мережу туристичний ринок

«видно як на долоні», оскільки в цьому форматі відсутній цензор, який контролює правила надання інформації. Таким чином, за допомогою соціальної мережі нове покоління туристів отримує інформацію, що називається «з перших рук» – достовірну й точну. При взаємодії з Facebook в туристській індустрії з'явилася можливість прямої комунікації, яка відсуває роль посередника в особі турфірми. Турист самостійно може організувати свій відпочинок, використовуючи для цього лише додаток Facebook, оскільки багато авіакомпаній і готелів мають свої сторінки в цій мережі. Турист у режимі он-лайн може отримати відповіді на свої запитання. Більше того, Facebook – це не тільки інструмент для організації бажаного відпочинку, це також розширення свідомості про культуру туризму.

Однак, варто пам'ятати, що в соціальних мережах процес поширення інформації відбувається не традиційно зверху вниз, а, навпаки, від низу до верху. Головною особливістю соціальних мереж є те, що користувачем може стати кожен, незалежно від статі, віку, релігійної та етнічної приналежності, а головне - незалежно від рівня культури та освіти. При цьому, вільна участь у поширенні інформації знижує її якість, міру достовірності і цілісності. Тому необхідне серйозне вивчення принципів і законів здійснення візуальної комунікації, її ефектів і способів управління. Зокрема, загальновідомо, що різні види візуального контенту по-різному сприймаються користувачами. Саме тому для організацій, що займаються просуванням туристських дестинацій, вкрай важливо знати переваги користувачів, а також активно використовувати сучасні технології для створення більш релевантного контенту.

Таким чином, візуалізація даних - це основа підходу до розуміння специфіки даних і вилучення корисної інформації простим та інтуїтивно зрозумілим способом. Завдяки цьому візуальний контент має більше шансів бути вивченим користувачем, а якісна візуалізація привертає увагу до тієї інформації, яка в іншому вигляді була б проігнорована. Для соціальних

мереж візуальний контент є обов'язковим засобом для просування туристських DESTИНАЦІЙ.

Сучасний туризм – це соціокультурний явище, що інтенсивно розвивається, це актуальна сфера людської діяльності, освіти, споживання, проведення часу, зумовлена системою взаємодії людини зі світом. Туризм також активно взаємодіє зі сферами культури, освіти, дозвілля, мас-медіа. Саме тому просування в сфері туризму неможливо без використання візуальних ефектів, бо невідчутність її продуктів вимагає використання зображень, а акцент на візуальні компоненти формує образ туристських DESTИНАЦІЙ. Потрібно також звернути увагу на той факт, що використовувані в даний час види візуального контенту не відображають все їхнє різноманіття. Необхідно враховувати, що не кожен опублікований матеріал, що містить візуальну складову, викликає інтерес та активний відгук аудиторії. Тому при створенні плану публікацій у соціальних мережах слід не просто обов'язково включати візуальну складову, але для підвищення ефективності діяльності необхідно використовувати різні види візуального контенту, причому активно впроваджувати нові й удосконалювати ті, що вже використовуються. Крім того, вибираючи вид візуального контенту потрібно орієнтуватися на переваги користувачів для конкретної соціальної мережі та на загальні правила, що висуваються до якості розміщуваного контенту.

Література:

1. Бойко М. Диференціація туристичного потенціалу DESTИНАЦІЙ. Вісник Київського національного торговельно-економічного університету. 2013. № 5. С. 19–30.
2. Влащенко Н. М. Брендинг та просування туристської DESTИНАЦІЙ на основі транскордонного співробітництва. Економічний форум. 2016. № 3. С. 92–97.
3. Роль социальных сетей в современной культуре. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newtemper.com/tovary_i_uslugi/seti_i

[svyaz/rol_sotsialnyh_setey_v_sovremennoy_kulture_2377](#) (дата обращения: 20.11.2016).

4. Савіцька О. П., Марущак М. В. Культурний туризм: реалії та перспективи розвитку у Львівській області. Науковий вісник НЛТУ України. 2014. Вип. 24 (1). С. 376–383.

Розділ 3

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

Деркач Світлана Миколаївна,
заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури естради та масових свят, декан факультету
сценічного мистецтва Київського національного університету
культури і мистецтв

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РЕЖИСУРІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасна естрада змушена сьогодні вирішувати одне з основних завдань, яке поставила перед нею глобалізація сучасної культури – необхідність поєднати високотехнологічну цивілізацію і співіснування в ній традиційних форм культури. У сучасному художньому просторі розвиток інформаційних (мультимедійних, проекційних, аудіовізуальних) технологій відбувається дуже динамічно, вони стають затребуваними багатьма видами мистецтва.

Сьогодні естрадні постановники воліють завойовувати інтерес глядачів «медійною» сценографією. Сценографи використовують в своїх декораціях різні технічні, інтерактивні засоби виразності, що часто робить декорацію самостійним художнім твором. Така декорація може існувати в дійстві окремо від акторів, а інколи навіть формувати саме видовище.

У сучасному естрадному мистецтві відбувається активний пошук художнього образу видовищ шляхом з'єднання двох просторів – віртуального і реального. «Технологія, що дозволяє поєднувати реальний і віртуальний світи, отримала назву matchmoving. Завдання цієї технології – поєднання руху відзнятого матеріалу з об'єктами, створеними в трьох- і двомірному просторі» [2, 168]. Далі відбувається з'єднання візуальних елементів з різних джерел в єдиний образ.

Робота на межі естради, театру і кіно створює прецедент нового жанрового явища. Від артистів вимагається специфічний підхід до сценічної дії в штучно заданому середовищі. Якщо традиційні декорації дозволяють відчувати сценічний простір, як звичне середовище існування, то відеомеппінг, миттєво змінює один простір на інший, створює чіткі асоціації з кліповою свідомістю сучасної людини.

Використання електронних проекцій, що складаються з модулів, практикується в багатьох естрадних постановках. У деяких програмах можна поєднувати різні електронні заготовки: двомірні і тривимірні зображення, фрагменти відео, малюнки, створювані прямо під час дії (А-Галерея). З ними художник виробляє найрізноманітніші модифікації. Він змінює розмір, колір фігур, трансформує з двомірної в тривимірну форму, множить, надаючи остаточній проекції вид невеликих відео, запускає під час вистави готовий фрагмент і працює з новим. Такі експерименти, наприклад, проводить група шведських художників на чолі з художником Дж. Берггреном (Гетеборг) в програмі Modul 8.

«Віртуальна реальність» як прийом все частіше використовується режисерами естради під час роботи над постановкою сучасних естрадних видовищ. Естрада є синтезатором різноманітних повідомлень, і саме на естраді зародилися віртуальні світи в цілісному вигляді, де зображення, тривимірна сцена, музика, тексти, гра акторів занурюють глядачів у віртуальні світи.

На естраді органічно поєднуються прояви природної (сновидіння, мрії, фантазії, марення наяву, галюцинації тощо) і штучної віртуальності, створеної за допомогою сучасних сценічних практик (художня і технічна творчість, комп'ютерні технології, створення штучних середовищ тощо).

Перша хореографічна постановка твору «Той самий Мюнхгаузен» і перше живе 3D-шоу в Україні відбулося в 2010 р. Режисер-постановник 3D-шоу К. Томільченко констатує, що унікальні технології, які планується використовувати в проекті, створять «в залі неймовірний світ кожного з

головних героїв. Прямо на очах у глядачів буде йти дощ, літатимуть метелики, квіти, будуть падати смажені качки, і відбуватимуться інші фантастичні дії. Наші танцюристи виконують танцювальні па не лише на сцені, а й у повітрі. За допомогою цих технічних розробок ми дамо глядачеві повне відчуття присутності в світі великого оповідача Барона Мюнхгаузена» [1].

Продовживши роботу над 3D-шоу К. Томільченко у 2015р. створив новий проект «Вартові мрій». Під час вистави використовувалися 3D- і LED-технології, відеомеппінг та в подальшому режисер продовжив вдосконалення постановок із використанням новітніх режисерських технологій у форматі нового шоу «Дім таємничих пригод».

В естрадному мистецтві активно розвивається тенденція перетворення героїв класичних творів на віртуальних персонажів, героїв коміксів, мультфільмів, комп'ютерних ігор.

В Японії був створений комп'ютерний артист, який дає повномасштабні концерти. Хацуне Міку – так званий «вокалоїд», анімований персонаж-голограма, що «співає» за допомогою синтезатора і виступає на сцені з групою підтримки з реальних людей. Співачка-голограма була розроблена CryptonFutureMedia, і вона є найпопулярнішим в світі вокалоїдом. Принципом відображення Міку на сцені є ефект «ПримариПеппера». Оптична ілюзія була використана для розігріву на концертах Тупака і Леді Гаги.

Для сучасного масового естрадного мистецтва характерним є прагнення до синтезу, використання мультимедійних підходів: музики, звуку, пластики, слова, кольорів, програмування, режисури, композиції, кіно, телебачення, що вимагає спеціальних, професійних знань у всіх цих галузях.

«Віртуальне» мистецтво, яке увійшло в сучасний сценічний твір на початку ХХІ ст., внесло у видовищну структуру унікальні можливості імітації реальності, відображення життя в тривимірному відображенні місця дії, трансформації часу і простору, сприяло вдосконаленню технологій

створення видовища. Інформаційні технології дозволили надати глядачеві онлайн трансляції світових прем'єр і форму інтерактивного залучення його до самого процесу естрадної дії.

Сучасні технології дозволили сформувані нові підходи до сценографії, доповнивши технікою створення ескізів більш докладними професійними характеристиками: варіативністю, просторовою композицією, точним масштабом, кількістю фактур і спеціальних ефектів; можливістю точного відтворення і передачі їх в цифровому форматі.

Отже, сьогодні використання можливостей нових технологій на естраді є невід'ємною частиною і запорукою успішного здійснення режисерської постановки. Технологія займає усе більш значне місце в процесі розробки простору. Стають здійсненні найрізноманітніші, часом нереальні речі. Художник може собі дозволити будь-які матеріали, форми, світло. Завдяки технології сценографічна справа має можливість вдосконалюватися.

Література:

1. Мюнхгаузен оживет в 3d. URL : https://mediananny.com/raznoe/13484/Mjunhauzen_ozhivet_v_3d_ (Дата звернення: 23.03.2020)
2. Шлыкова О. В. Феномен мультимедиа. Технологии эпохи электронной культуры. Москва : МГУКИ, 2003. 268 с.

**Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету культури і мистецтв**

ГУМОР НА ЕСТРАДІ: НОВІТНІ КОМЕДІЙНІ РІЗНОВИДИ

Сценічне мистецтво третього тисячоліття не уповільнює свій темпоритм, і стрімко рухається у пошуках і втіленні різних нових форм і

жанрів, як і у попередні віки існування людства. І головне місце у цьому творчому процесі займає комедійний жанр, з усіма його різновидами та особливостями. Треба зазначити, що режисери сучасних видовищно-розважальних шоу, вистав, концертів вітчизняного сценічного мистецтва у своїй творчій діяльності звертаються до сталих жанрів комедії та новітніх її гумористичних різновидів.

Витоки свого існування комедійно-розважальні форми на естраді черпають з джерел сміхової культури людства, елементами якої є сатира, іронія, гротеск, гумор. Гумор як складова психологічного феномену сміхової культури надає людині властивості до комічно-іронічної оцінки світосприйняття. «Гумор – особливий вид комічного, який поєднує кепкування і співчуття, зовнішнє комічне трактування і внутрішню причетність до того що здається смішним» [4, 577].

Надзавданням авторів сучасних комедійних дійств різноманітних форм на естраді України є висвітлення сучасних процесів і явищ суспільного життя, пошук вирішення сталих проблем. Тому саме сатирична комедія є сьогодні самим популярним видом естрадних форм, бо особливість цього жанру міститься у критиці соціальних негараздів.

Сатирична комедія має характер різкого безкомпромісного критика і ідентифікованою ознакою персонажу цього жанру є перебільшення негативних рис особистості. Сатиричний образ є винятком з абсолютної більшості пересічних громадян суспільства, він створений з негативних якостей особистості, які відкрито, але завуальовано, виставляє на показ як прекрасні, неповторні якості людини. Як правило, в сатиричній комедії немає позитивних дійових осіб. «Комедія сатирична – комедія в якій представлено карикатурний образ суспільства; у широкому сенсі – різновид комедії, в якому висміюється шкідлива соціально-політична практика або небезпечний людський недолік» [2, 292].

Сатирична комедія завжди має на меті примусити глядача подивитися на себе зі сторони, віднестися до тимчасових соціальних

проблем з оптимізмом, зі сміхом забувати про негаразди. Джерелом комічної ситуації у сатиричному сценічному творі слугує драматургічна подія-перепон, з якою мимоволі шукають зіткнення дійові особи. «Ця перепона, завжди знайома суспільству, заважає миттєвій реалізації планів персонажу, виступаючи знаряддям зла або влади» [3, 189].

Постановники комедійно-розважальних форм на естраді не використовують сатиричні комедії класичної драматургії у своїх виставах, вони тільки запозичують головні дійові ознаки жанрового плану цього драматургічного твору і жарт, як модель сатиричного, злободенного сарказму гумору, є головною складовою комедійних шоу на естраді.

Діапазон жанрових різновидів комедій дуже широкий – від балаганної комедії, комедії фарсу – до «високої» комедії, комедії плаща і шпаги, політичного памфлету.

Важливим у концепції задуму комедійного шоу є жанровий план видовища, який має свої принципи втілення і яких режисер повинен обов'язково дотримуватися – це експозиційна установка глядача на репризово-анекдотичний зміст художнього сценічного твору з несподіваним гумористично-сміховим ефектом на позитивно-емоційний стан. Гумористичний сміховий ефект у комедійних шоу досягається насамперед деформацією явищ, видозміною подій, перебільшенням, пародійністю та травестуванням. Темпоритм номеру у таких формах постійно змінюється і зовсім не нагадує природний стан події. Дієвість гумористично-сміхового ефекту передбачає: несподівані співставлення, оголення контрастів, спорідненість природного з абсурдним, об'єднання абсолютно різних явищ, використання анахронізмів у сучасному контексті, безглуздя, неадапту безпорадність, метаморфозну буквалізацію.

Головними особливостями комедійно-розважального шоу є високий емоційний накал, ритмічна контрастність розвитку дії, виразне розкриття характеру персонажів. Структура музичного плану комедійного дійства будується на основі окремих завершених номерів – пісня, танець, пантоміма

тощо. Їх головним завданням є безпосереднє підкреслення характеру дійових осіб (у комедіях характерів), зовнішніх зображальних моментів (у комедіях інтриги).

На жаль, новатори-творці сучасних гумористичних шоу-програм на естраді не мають відповідної спеціальної освіти і їх кваліфікаційний рівень занадто низький. Якщо концепцію цілісного гумористичного естрадного дійства режисер-аматор ще здатний створити, то коли йдеться про номер комедійного жанру тут з'являються проблеми у режисерському задумі і втіленні. Ця ж проблема постає і перед артистом, і тут виконавець покладається на свій природний талант, бо не володіє професійними навичками та вміннями. Ці зауваження не в повній мірі стосуються естрадної гумористичної програми «Дизель-шоу», яка з'явилася в останні роки на естраді України. Творчий колектив «Дизель-шоу» має декілька самостійних гумористичних вистав, постановки яких циклічно відбуваються у форматі телевізійної естради. Це – скетчком «натрєох», дизельна комедія «Папаньки», Дизель-шоу Дайджест. А також ця естрадна трупа веде гастрольну діяльність по містах України з головною гумористичною програмою «Дизель-шоу». Концепція режисерської експлікації гумористичних програм Дизель-шоу будується за єдиним каркасним сценарієм, який передбачає відповідну кількість самостійних епізодів, підпорядкованих загальному ідейно-тематичному задуму дійства і єдиному сценарно-режисерському ходу-конферансу. Що стосується складової сюжетної побудови лінії дії – вона складається з соціально-побутової тематики. Сьогодні ця програма набирає професійних обертів на ниві успіху у глядачів України.

Тут доречно, проаналізувати гостро-сатиричні гумористичні шоу студії «95-й квартал», які є одними з старожилів на українській естраді. Сучасні телешоу «Вечірній Квартал» мають змішаний комедійний жанр, тому що увібрали в себе елементи багатьох комедійних жанрів – від балагану, бурлеску до політичного памфлету. Комплексні розважальні

вистави студії «Квартал 95» – це артизація – найбільш зріла форма масової культури, яка проявляється у театралізації політичних подій, у перетворенні їх на видовищну форму. Що стосується постановки цих театралізованих шоу, вона шаблонна і режисери постійно дотримуються ігрового кліше, яке притаманне авторам цього естрадного дійства, коріння якого бере свій початок з командної гри «КВК».

Обов'язковою атрибутикою цієї програми є постійні рубрики: «Привітання», «Діскавері», «Новини», мініатюри, скетчі, пародії, музичні номери, виступи відомих артистів театру та естради. Головною фішкою цього шоу є маски вітчизняних політиків. Тут необхідно зазначити, що авторська концепція пародій на відомих політиків не передбачає маскування. Виконавці відкрито виступають від імені реальних людей, під їх прізвищами, тобто з відкритим забралом, що надає ще більшого сарказму їх сатиричній пародії.

Нажаль, високого акторського професіоналізму під час перегляду гумористичних шоу студії «95-й квартал», ми не спостерігаємо, і це є результатом того, що акторський ансамбль не має спеціальної освіти і розраховує на свій багатий аматорський досвід.

Отже, особливого значення у сучасному мистецтві на естраді набуває проблема творчого пошуку нових форм сценічних творів. Новатори естрадного мистецтва прагнуть знайти оригінальні засоби задуму та втілення художньо-творчих завдань. Сьогодні естрада потерпає від навали, так званих, шоу-проектів. Всілякі ноумени намагаються витиснути з сценічного мистецтва навіть термін «естрада» замінивши його на «шоу». Автори постановок модних шоу-дійств, прихильники акціонізму, одного з напрямків авангардизму, пропонують різні видовища театру візуальних видів мистецтва: гепенінг, перформенс, флюксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, боді-арт, бум, енвайромент, кітч, стендап тощо. Вони прагнуть витиснути естрадну форму, виключити професійну режисуру зі сценічних підмосток, замінивши її технічними засобами, видовищними ефектами,

піротехнікою, світлом, мультимедійними технологіями тощо. Відбувається експеримент змішування жанрів всіх видів мистецтв, який часто-густо не відповідає загальній темі та надзавданню дійства. У сценічному мистецтві на естраді точиться жорстока конкуренція з усіма її негативними та позитивними якостями.

Література:

1. Донченко Н.П., Мойсеєнко В.О. Сучасні видовищно-розважальні шоу на естраді: діапазон жанрів та особливості режисури //Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 109–113.
2. Клековкін О. Ю. Theatrica: Лексикон; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
3. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. Москва : Российский институт театрального искусства, 2003. 516 с.
4. Хоруженко К. М. Культурология. Энциклопедический словарь. Ростов на Дону: «Феникс», 1997. 640 с.
5. Donchenko N. Modern comedy shows on the ukrainian stage: the concept of idea and operative sings //Вісник КНУКіМ. Серія „Мистецтвознавство”: зб. наук. пр. Вип. 39. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2018. С. 30-35.

Совгира Тетяна Ігорівна,

кандидат мистецтвознавства,

ст. викладач кафедри режисури естради та масових свят

Київського національного університету культури і мистецтв

**ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ГОЛОГРАФІЧНОГО ПРОЄКЦЮВАННЯ
У ПРОВЕДЕННІ ВИДОВИЩ ПРОСТО НЕБА**

Останнім часом з'являються оригінальні видовища, в яких режисери намагаються залучити технології голографічного проєкціювання, що створює ілюзію присутності відтворюваного об'єкта чи особи в просторі. Автором досліджено принципи організації такого виду проєкції на сценічних підмостках та в закритому приміщенні [5, 173–175]. Однак, все більше виникає потреба у заліченні цієї технології на відкритому просторі – в організації масових видовищ, фестивалів, театралізованих гулянь, карнавалів тощо. Тому метою цієї доповіді є дослідження специфіки організації проєкції тривимірного зображення на відкритому просторі, що являло б собою голографічну модель зображення.

Голографічна модель – інтерактивна технологія проєкціювання тривимірного зображення у просторі. Існує два способи організації голографічного проєкціювання, які диктують свою специфіку та функціонування.

Перший спосіб являє собою проєкцію зображення на тонке скло або сітку, при цьому глядач має бути розміщений з однієї сторони поверхні, на яку відтворюється малюнок. В епіцентрі проєкціювання простір має бути затемненим, – в такому випадку створюється так звана «прихована», затемнена кімната, – щоб проєкція була вдалою та чітко окресленою. Глядач не має бачити цю кімнату і не здогадуватись про заплановану проєкцію. У разі освітлення простору встановлене скло не повинно відбивати світло та має бути вповні непомітним в загальному просторі. Межа скла має бути невидимою. У вирішенні цих питань має допомогти досвідчений сценограф, який замаскує та приховає затемнення в окремій частині сценічного простору.

Поява на сцені не існуючих предметів, людей або явищ надає видовищу неабиякої фантастичності та містичності. Та найбільш вражаючим та шокуючим перформансом на сцені може стати зображення вже померлої відомої всім зірки-артиста, яка виступає поряд з живими людьми.

Прикладом є голографічна проекція (2012 р.) на Музичному та художньому фестивалі в Коачелла у Індіо (штат Каліфорнія, США), коли глядачі були здивовані побачити на одній сцені вже загиблого репера Тупака Шакура з ще живими Доктором Дрю і Снупом Догом. На відкритій сцені просто неба проекція була створена настільки вдало та реалістично, що публіка та журналісти довго не могли повірити в те, що бачили наживо.

Проект організовано американською компанією AV Concepts (Сан-Дієго). Відеоконтент реалізовано компанією Digital Domain Media Group, яка інтерпретувала (відтворила) зображення співака за допомогою відзнятих рухів дублера з додаванням деяких індивідуальних особливостей мертвого співака-режисера, включаючи його татуювання (були накладені в цифровому вигляді на графічний ряд), та синхронізувала створений відеоряд з архівними звуковими записами голосу Тупака Шакура.

Важливим фактором, що впливає на масове використання голограм, є вартість реалізації подібного досвіду. Окрім безпосередніх витрат на проекційне обладнання та потрібні матеріали, існують також істотні витрати на ліцензійні відрахування за використання технології голографічного проектування відповідних компаній, а також організацій обслуговуючої ІР-мережі необхідної пропускну здатності. У випадку з проекцією Тупака організаторам довелося оплатити ліцензійне відрахування за використання патенту компанії Musion.

За словами Ніка Сміта, організація голографічної проекції для великомасштабних заходів може коштувати від 50000\$. До слова, вартість організації голографічної проекції померлого репера Шакура Тупака становила від 100 000 доларів (за розробку графічний ряд) до 400 000 доларів (за повну реалізацію контенту). Нік Сміт зазначив, що його компанія в змозі зменшити розмір ілюзій для невеликих розробок на таких заходах, як виставки або брендні магазини в торгових центрах. «Для таких інсталяцій ми використовуємо менші проектори і лист скла або акрила замість

спеціалізованого дорогого напівпрозорого екрану Mylar», - пояснив президент компанії AV Concepts [3].

Нині прикладів використання голографічних проектів в сценічному просторі досить багато, однак найбільш вражаючим та довготривалим є проект Hatsune Miku (Міку Хацуне) японської компанії Crypton Future Media, який запустив 31 серпня 2007 р. однойменну голографічну модель, що уособлює японську віртуальну співачку і є кумиром багатьох японських підлітків. За допомогою технології тривимірної проекції на напівпрозорий екран, вона (модель) виступає на сценічному майданчику перед багатомільйонною аудиторією, співає під фонограму, приймає участь у зйомках телевізійних шоу-проектів, рекламних промо-роліках тощо.

Другий спосіб організації голографічного проектування притаманний здебільшого відкритому простору, – там, де від людського ока не приховаєш пристрої та поверхню проекціювання. Тому вищенаведена технологія не може бути задіяна просто неба та не викрита глядачем. У цьому випадку задіюється полівізор – прилад, що створює проекційний екран на основі мікрочастин води.

Голографічна проекція у відкритому просторі створюється за рахунок створення туманного «екрану», що є основою для проектування високоякісного зображення. Потік вологого повітря та проекцію голографічного зображення генерує полівізор.

Технологія полівізору дозволяє обробляти частинки води, розмір яких складає всього лише 5–10 мікрон. При цьому система є економічною, – вона оптимізує витрати води. Вартість обслуговування низька, сама система повністю безпечна і не викликає складнощів в управлінні. Генерований туман залишається сухим і злегка прохолодним. При проходженні через нього людина майже нічого не відчуває, макіяж не розпливається, а на одязі не залишається вологих плям. Це пояснюється тим, що частинки туману мають негативний заряд, вони відштовхуються один від одного, а не

зливаються в великі краплі води. Тому не спостерігається конденсату на стінах, відсутня можливість підвищення вологості.

Полівізор, або водяний екран, являє собою потік з мікрочастинок, що створює кілька куль вологого повітря. Центральна куля є дуже тонкою, вона є основною. Навколо її оточують дві допоміжні кулі. Центральна формується з мікрочастинок туману, саме він є робочим, на його поверхні відображується контент. Бічні допоміжні кулі служать в якості захисту центральної кулі від різних несприятливих умов (від протягу, сильних потоків повітря тощо).

Для контролю за туманним екраном використовується спеціальне обладнання. Воно дозволяє встановити і підтримувати швидкість руху потоку, його температуру, ступінь вологості. Одним з обов'язкових елементів системи є проектор. Саме він подає зображення на туманний екран, робить його яскравим, чітким, реалістичним, максимально схожим на голограму. Дивоглядним прикладом в Україні є Світлові візуальні шоу фонтанів у м. Вінниця («Маленький принц», «На висоті» тощо).

На наведених прикладах видовищ відкритого типу доведено, що використання технічної складової проєкціювання голографічного зображення є можливим просто неба, без умов закритого сценічного простору, Технологія візуально надає сценічній дії небачену раніше художню виразність, може служити декораційним обладнанням та створювати вражаючий ефект ілюзії та видовищності. Однак, ця технологія є складною та високооплачуваною. Такого роду проєкціювання є надзвичайно цікавим та популярним на естраді, тому подальше дослідження перспективи розвитку цього явища є вкрай нагальною у дзеркалі мистецької критики.

Література:

1. Верес З., Наконечний А. Класифікація методів просторового розширення зображення. Методи та прилади контролю якості. Львів, 2009. № 22. С. 76-80.

2. Вьено Ж.-Ш., Смигильский П., Руайе А. Оптическая голография: развитие и применение. Москва: Мир, 1973. 214 с.
3. Інтерв'ю з Президентом AV Concepts Н. Смітом. URL: <https://www.superbcrew.com/av-concepts-and-event-tech-experts-rezin8-are-creating-buzz-in-the-industry/> (дата звернення 25.11.2018).
4. Скляренко Н. В. Аспекти системності голограми як синтетичного дизайн-об'єкта. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. Харків : ХДАДМ, 2013. № 2. С. 48-50.
5. Совгира Т. І. Голографічне проектування в організації сценічних розважальних видовищ. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 172–177.
6. Gabor D. Holography, 1948–1971. Nobel Lecture, December 13, 1971. Stockholm: Les Pris Nobel , 1972. 44 p.
7. Neumann, Ulrich and Henry Fuchs. A Vision of Telepresence for Medical Consultation and Other Applications. Proceedings of the Sixth International Symposium on Robotics Research. Hidden Valley: PA, 1993. pp. 565-571.
8. Raskar R., Welch G., Cutts M., Lake A., Stesin L., Fuchs H. The office of the future: A unified approach to image-based modeling and spatially immersive displays. Proceedings of the 25th annual conference on Computer graphics and interactive techniques. ACM, 1998. pp. 179–188.

Белименко Ліляна Іванівна,
викладач кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ ТА ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ СВЯТ ДЛЯ ДІТЕЙ

У всесвітньо-історичному масштабі на всіх етапах розвитку суспільства дозвіллева сфера завжди займала чільне місце у висвітленні актуальних проблем, які хвилювали людство. Масштабні творчі проекти різних жанрів сценічних мистецтв давно стали невід'ємною складовою суспільного та мистецького життя українців. У зв'язку з розвитком та вдосконаленням сценічних форм, вимоги сьогодення зумовлюють підвищену увагу населення до такої форми як театралізовані свята для дітей.

Сучасний соціокультурний простір вирізняється стрімким попитом та піднесенням розвитку театралізованих свят для дітей. З часів незалежності України організація та проведення даної форми все більше набуває актуальності, оскільки сьогодні мистецькі заходи для дитячої аудиторії є популярною видовищною формою дозвілля і, водночас, ефективним засобом естетичного виховання дітей та підлітків. Для повноцінного та змістовного забезпечення дозвілля дітей будь-якої вікової категорії необхідно акцентувати увагу на якісно новому професійному підході до організації та проведення сучасних театралізованих форм.

Враховуючи стрімкий розвиток технічних можливостей, театралізовані форми для дітей постійно вдосконалюються, набуваючи певних особливостей. Головні з них, на які повинні звертати увагу сценаристи й режисери, це: психолого-педагогічний аспект, розважально-ігровий характер, введення в програму свята активізуючих моментів та застосування інноваційних засобів виразності.

Масштабність аудиторії в минулому та сьогодні, її національна різноманітність, необхідність синтезу в театралізованих святах для дітей розважальної, пізнавальної, естетичної, та психолого-педагогічної функцій – диктує певні специфічні вимоги до організації та проведення таких заходів.

Працюючи над створенням театралізованого свята для дітей, сценарист повинен орієнтуватись на вікові групи майбутньої аудиторії. Професійний сценарист повинен створювати сценарії для дітей з чітким визначенням вікової категорії, враховуючи специфіку дитячої психології сприйняття.

Оскільки кожна група має свій рівень розуміння дійсності, то відповідно у дітей різного віку виникають свої асоціації й, звичайно, є свої улюблені герої.

Основою створення театралізованих свят для дітей зачасту є казковий або літературний сюжет, тому сценарист й режисер-постановник повинні вирішити низку проблем. Необхідно логічно та органічно поєднати в концепції сценарію вокальні та хореографічні номери із введенням в програму улюблених героїв; врахувати технічні моменти у структурі проведення заходу; дотримуватись чіткої ідейно-тематичної відповідності номера та ін. На певних етапах підготовки та організації театралізованого свята для дітей також необхідно враховувати тісну взаємодію учасників, ведучих, організаторів свята, батьків з дітьми, оскільки діти повинні відчувати себе співучасниками театралізованого заходу.

Проведенню театралізованого свята для дитячої аудиторії також може передувати експозиція: зустріч дітей перед початком заходу біля входу в приміщення аніматорами у різноманітних образах казкових героїв чи персонажів популярних мультфільмів, які знайомі дітям, організація виставки дитячих виробів у фойє, продаж дитячих книг та іграшок тощо. Така активізація покликана створити у дітей святковий настрій.

Обов'язковою умовою структури дитячого театралізованого свята є інтерактивне спілкування. Театральний принцип «четвертої стіни», що відділяє артистів від глядачів знижує їх інтерес до театралізованого дійства. І навпаки, спілкування з глядацькою залю сприяє утриманню дитячої уваги та підтримує інтерес до програми. Прикладом такого інтерактивного спілкування можуть бути органічно введені у програму загадки, конкурси, вікторини, ігри, підказки, діалоги з глядачем, застосування 3D технологій тощо. Тобто, варто залучати дітей до сценічного спілкування. «Системний підхід до організації театралізованої діяльності надає змогу набуті їй певної моральної спрямованості. Діти стають впевненими у собі, творчо використовують набуті знання й уміння в інших видах діяльності (ігровій, мовленнєвій, музичній), можуть творчо самовиражатися, використовувати

прийоми імпровізації, перевтілення. Тому, дитяча театралізована діяльність – це мистецтво за формою, суспільна діяльність за змістом і навчання по суті» [1, 13].

Сучасні діти перенасичені будь-якими видовищами, їх кількістю та різноманітністю. З огляду на означену ситуацію, режисер повинен пам'ятати, що захід для дітей – це перш за все видовище. Однак, при цьому, театралізовані свята для дитячої аудиторії повинні бути змістовними, викликати позитивний емоційний відгук та не втрачати своєї художньої цінності. Театралізовані свята для дітей повинні бути яскравими, вражаючими, цікавими для дитячої аудиторії, насичені театралізованою діяльністю дітей, яка спрямована як на розвиток дитини, так і на розвагу та відпочинок. Важливо створити умови для повноцінного емоційного спілкування учасників з дитячою аудиторією. Проте, театралізоване свято для дітей не повинно бути затягнутим, оскільки довго утримувати увагу дітей, особливо дошкільного та молодшого шкільного віку, досить складно.

Важливим моментом при організації й постановці театралізованого свята для дітей є введення в програму різноманітних ігрових елементів, сюрпризних моментів. Такі фактори дозволяють довше утримувати увагу й інтерес дітей до дійства. Потрібно надавати їм можливість в певний момент відпочити, погратися. Така постійна зміна театралізованої діяльності сприяє закріпленню вражень, отриманих під час проведення свята, розвитку образного мислення.

Синтетичний характер театралізованої діяльності дозволяє успішно вирішити ряд завдань у творчому розвитку дитини, а саме: виховати художній смак, розвинути творчий потенціал, сформувати стійкий інтерес до сценічного мистецтва [2].

Таким чином, популярність даної форми в суспільстві висуває суперечливі естетичні вимоги в різноманітних вікових та соціальних групах населення.

Домінантною функцією усіх театралізованих свят для дітей є естетична функція. Виникнення й вдосконалення інноваційних перспектив у мистецтві та культурі передбачає, що театралізовані свята для дітей сьогодні відіграють важливу роль у підвищенні духовності, підтримують та популяризують культурні цінності, виражають оновлення та відродження культури через твори мистецтва. Саме театралізовані свята для дітей дозволяють об'єднати дитячу аудиторію на основі єдиних культурних цінностей. Така культурна ситуація вимагає сучасного підходу до створення даної форми, нового теоретичного переосмислення театралізованих свят для дітей, які покликані духовно та естетично впливати на суспільство.

Нові реалії нашого життя вимагають універсальної підготовки таких масових заходів, які здатні забезпечити художню корекцію процесу соціалізації дітей та дорослих, організовувати оптимальне середовище, яке сприяє самореалізації особистості. Отже, у сучасному культурному просторі театралізовані свята для дітей, завдяки професійній організації й проведенню, інноваційним можливостям мультимедійних технологій, набувають не аби якої популярності та динамічного розвитку, що свідчить про перспективу не тільки поширення різноформатних дитячих програм та заходів, а й створенню нових, досить якісних мистецьких форм для дітей.

Література:

1. Березіна О.М., Гніровська О.З., Линник Т.А. Програма з організації театралізованої діяльності в дошкільному навчальному закладі. Тернопіль : Мандрівець, 2014. 56 с.
2. Театралізована діяльність в дошкільному закладі. [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://studyankadnz.jimdo.com/> (Дата звернення 17.03.2020)

Вакуленко Дарина Юрївна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

РОЗВИТОК МЮЗИКЛУ ЯК СИНТЕТИЧНОГО ЖАНРУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

Протягом усього існування музичного мистецтва великою популярністю користувалися жанри так званої «легкої музики». Це були, перш за все, ті твори, які не претендували на глибоке інтелектуальне сприйняття, а апелювали до простої фізіологічної, чуттєвої рецепції, аналогічної тій, на яку розраховує і сучасна музична індустрія. Вбираючи в себе найактуальніші тенденції часу, вони транслиують їй, безпосередньо, впливають на формування ціннісних орієнтирів людей. Мюзикл – явище більшою мірою орієнтоване на шоу-бізнес і на масовий попит суспільства.

Наприклад, для Бродвею властивий поділ на бродвейські шоу (максимально успішні комерційні проекти), Off-Off-Бродвей шоу (спектаклі, з тих чи інших причин розраховані на меншу аудиторію), які ідеологічно й «географічно» формують ґрунт для майбутнього масового Бродвею (це переважно аматорські вистави й шоу з маленьким бюджетом).

Мюзикл не відразу визнали на міжнародних театральних підмостках, проте відомо напевно, що вперше він з'явився наприкінці XIX ст., однак популярним став лише у XX-му столітті. З 1960-х років американські мюзикли синтезують різні стилі й музичні напрями. Протягом десятиліть переважали жанри, які відповідали попиту американського суспільства: рок, поп-музика, диско. Головні герої мюзиклів – це нормативні персонажі, які відображають мейнстрім соціального ідеалу для свого сегменту аудиторії.

Кінець XX – початок XXI ст. ознаменували перехід до сучасного мюзиклу, в якому можна виділити характерні ознаки нинішнього стану суспільства. Індивід не здатний вірно оцінити навколишню дійсність й

визначити своє місце в мінливому світі, цьому сприяють витончені політичні ігри, інформаційні війни та рекламні технології.

Американські глядачі віддають перевагу таким сюжетам мюзиклів як «побутовий» та «любовний», що відображає очікування публіки, яка бажає побачити сучасне життя суспільства, частиною якого вони є.

Е. Л. Веббер писав про те, що мюзикл на його думку – це шоу, в якому «переважна роль музики поєднується з яскравою і цікавою драматургією» [2]. На даний момент американський театр в цілому орієнтований на розвагу, де основними компонентами мюзиклу є музика, лірика й лібрето.

Зростаюча популярність мюзиклу як жанру, доступного для широкого кола глядачів, пов'язана із зародженням й зміцненням даного жанру в країнах середнього класу. Така популяризація була інтуїтивно правильно оцінена Брейтбургом, що і скоригувало його подальшу творчість. Кім Брейтбург, будучи активним учасником цього процесу, пройшов всі стадії розвитку вітчизняного шоу-бізнесу.

Важливо підкреслити, що творчість Кіма Брейтбурга є особливим жанровим відгалуженням. На відміну від поширених в країнах СНД мюзиклів, стилістично близьких опереті написаних в манері, близькій класичній музиці в її сучасному вигляді, мюзикли Брейтбурга дуже актуальні й у стилістичному відношенні, і з позиції сприйняття аудиторією.

Так, особливостями мюзиклів є відкритий естрадний «посил», особлива демократичність. На відміну від театральних творів, де взаємодію персонажів направлено в основному на сценічне спілкування акторів між собою, актори мюзиклу розігрують дію «на зал».

Так, мистецтво естради передбачає все навпаки: спілкування і взаємодія артиста з публікою знаходиться на першому місці, безперервно емоційний та дієвий зв'язок сцени й залу – це основа жанру.

Відповідно до природи жанру мюзиклу, сюжет повинен бути наповнений яскравими персонажами, дієвим темпоритмом розвитку сюжету, який рельєфний з ліричною лінією. Недарма існує думка, що в ідеальному

сюжеті для мюзиклу повинні бути присутніми основні компоненти: містика, агресія, ліризм і карнавальність [5].

Мюзикл, який готується постановниками вперше, аналізується й коригується вже під час прокату вистави після прем'єри. На думку Брейтбурга, цей безцінний досвід було б нерозумно втрачати, починаючи ставити в кожному театрі той чи інший мюзикл спочатку. Одного разу знайдена і ретельно вивірена модель вистави, таким чином, точно копіюється при наступних постановках в інших театрах. Проте, принципи побудови мізансцен, хореографія, мовне інтонаційне наповнення акторської гри й жестикуляція акторів в ключових епізодах, вокальна манера й стилістичні особливості виконання музичних номерів залишаються незмінними. Не зазнає особливих змін й сценографія – відмінності можуть існувати лише в незначних деталях [4].

Тому можна зробити висновок, що генезис мюзиклу, як жанру пов'язаний з домінантною роллю, синтезує процеси на рівні драматичного першоджерела, музично-театральні внутрішні та жанрові «діалоги», є результатом симбіозу стилістичних елементів й взаємопроникнення різних музичних стилів.

Популярність мюзиклу обумовлюється по-перше масштабною асиміляцією найбільш перспективних рис «легкожанрового» музичного театру – не тільки американського, а й західноєвропейського. Українські естрадні мюзикли вдало приміряють західноєвропейські та американські тенденції, що не завжди відповідає сприйняттю вітчизняного глядача.

Однак, як казав Семен Горов, відомий режисер-постановник вітчизняних мюзиклів: «Жанр мюзиклу – це жанр, і він має свої закони. Це один з класичних жанрів музичного театру, у нього є чіткі принципи: 20 музичних номерів, короткі сцени між ними. Крім того, артист мюзиклу – це артист, який може перевтілюватися, якому не обов'язково бути собою, він розуміє, що це роль. Звичайно, він привносить свої вібрації, свою внутрішню культуру в цю роль, але перш за все він перевтілюється» [3].

Отже, ХХІ століття бурхливо й стрімко змінює практично всі сфери людської життєдіяльності, в тому числі культуру і мистецтво. Жанр мюзикл нині посідає важливе місце у світовій музичній культурі. У культурному просторі мюзикли дедалі частіше з'являються на театральних сценах провідних культурних центрів, у постановках яких прослідковуються американські музичні традиції.

Література:

1. Брейтбург К. А. Интервью. Николаевская общественно-политическая интернет-газета. URL: http://malina.am/video/2016/3/21/kim_breytburg997990 (дата звернення: 11.03.2020)
2. Игнатьев Ф. И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Санкт-Петербург, 2004. 156 с.
3. Інтерв'ю радіо «Весті» від 10.10.2016 <https://radio.vesti-ukr.com/interview/33646-semen-gorov-chtoby-vyjti-na-uroven-igry-prestolov-nuzhno-10-let-snimat-ukrainskie-serialy-.html> (дата звернення: 11.03.2020).
4. Манько С.Б. Мюзикли і рок-опери в українському соціокультурному просторі. Культура України. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 39. С. 268–276.
5. Синкин Б. Режиссер современного музыкального театра как соавтор и консультант в процессе создания либретто. «Написано пером». 2016. URL: <https://topreading.ru/bookread/325937-boris-sinkin-rezhisser-sovremennogo-muzykalnogo> (дата звернення: 11.03.2020).

**Ільницька Олександра Анатоліївна,
асистент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
Ільницький Віталій Андрійович
асистент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

НОВАТОРСТВО РОЗМОВНИХ ЖАНРІВ У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Трансформаційні процеси світового соціального, культурного і мистецького простору кінця ХХ – початку ХХІ ст., актуалізація знання та інформації, орієнтування на глобалізацію та міжкультурні діалоги посприяли посиленню інноваційних змін у всіх аспектах людської діяльності, зокрема в мистецькому просторі естради.

Актуальність дослідження проблематики розвитку розмовних жанрів естради початку ХХІ ст. пов'язана з необхідністю вивчення впливу світових соціомистецьких процесів на появу інноваційних трансформацій в естрадному мистецтві.

На початку ХХІ ст. естрада, як самостійний вид мистецтва, вирізняється особливістю художнього процесу в якому, не дивлячись на різноманіття форм синтезу і втілення виражальних засобів інших мистецтв, збереглася видова та жанрово-стильова специфіка.

Серед головних складових художньої структури естрадного номеру дослідники виділяють: «<...> регламент, мобільність, лапідарність або лаконізм (нетривалість, самостійність та закінченість), синтез технологій виражальних засобів жанру та акторського мистецтва» [1, 13–14].

Естрадний жанр дослідники визначають «<...> як основні виражальні засоби, за допомогою яких створюється художній образ у номері (наприклад, розмовний вокальний, інструментальний, оригінально-циркові та інші жанри)» [5, 4].

До розмовних жанрів естради, відповідно до кількох існуючих морфологічних систем основних жанрів естради та типології їх різновидів, дослідники відносять: «<...> сольний і парний конферанс, фейлетон, монолог, скетч, сценку, естрадний діалог, куплет, пародію та буріме [1, 15]; конферанс, фейлетон, монолог, буріме, інтермедію, естрадну діалогомовну

пародію, репризу, куплет, декламацію, каламбур, мелодекламацію, сатиричний дует та монолог в образі» [4, 324].

Досліджуючи специфіку розвитку вітчизняного естрадного мистецтва, науковці наголошують на активізації синтезуючих і трансформаційних процесів в розмовних жанрах (наприклад, художня структура фейлетону перейшла до жанру монологу), що засвідчує залежність певної трансформації жанрів від соціальних змін та естетичних переваг глядача.

Зокрема, надзвичайно популярні на початку 2000–2010-х рр. жанри «<...> естрадний монолог (монолог в образі або «монолог в масці», в розумінні маски як яскраво концентрованого зовнішнього вираження характеру, що створене артистом в номері та досягається засобами неповного перевтілення, завдяки використанню зовнішніх та внутрішніх засобів виразності; вирізняється манерою виконання, досягненням логіки оповіді, точною подачею артистом репризи), естрадний фейлетон (специфікою художньої структури жанру є епічний склад, мова від суб'єкта, який бере на себе роль соціального лідера, надання тексту форми розмовної мови, побудови в формі оповідання про конкретний побутовий випадок та логічно обґрунтоване перегукування тем), інтермедії (жанр характеризується короткометражністю, єдиним сюжетним ходом, розмаїттям форм і побудови, концентруванням уваги глядача на змісті та комізмі ситуацій)» [3, 185] та «<...> сатиричні дуети (комедійні, сатиричні або жанрові сценки, що вирізняються злободенністю конфлікту) наразі поступаються популярністю новим внутрішньожанровим формам – стендапу, скетчу та мікромініатюрі» [4, 324].

Стендап або стендап-комедія, що складається з авторських монологів та коротких жартів вирізняється передусім невимушеністю поведінки виконавця, нетиповій для багатьох розмовних жанрів імпровізаційністю та вільним, лаконічним і сатиричним спілкуванням із глядачем.

Одним із органічних та видовищних естрадних жанрів наразі є *скетч*, що завдяки характерному сатирі й гумору надає можливість активно

реагувати на актуальні політичні, соціально-економічні та культурні події. На сучасному етапі жанр скетчу характеризується наявністю схематичного сюжету, умовної, нерідко схематичної та лаконічної форми, поєднанням психологічної достовірності, опрацюванням внутрішнього життя артиста та ін.

Жанр мікромініатюри, що позиціонується дослідниками як «<...> мікрокосм видів мистецтва з нескінченними сенсовими можливостями» [2, 20] зумовлює передачу глядачу не стільки інформаційного повідомлення, скільки духовного образу. У контексті специфіки естрадного мистецтва мікромініатюра – це унікальна форма, що створює лаконічний та місткий метафоричний образ соціокультурного простору XXI ст. Номери характеризуються не лише невеличким розміром, а особливою тонкістю застосованих художніх прийомів з надзвичайними сенсовими можливостями.

Поступове руйнування усіх усталених уявлень культурно-мистецького, соціального, психологічного та онтологічного порядку генерує нові відчуття в сучасному світі та відображається в пошуках новаторських жанрових форм і засобів виразності.

Актуальність та злободенність апріорі є одними з головних характеристик естрадного мистецтва. Аналіз розвитку розмовних жанрів естради на сучасному етапі засвідчує інтегрування нових форм і трансформацію традиційних відповідно до естетичних та соціальних умов початку XXI ст. при збереженні специфіки номеру та закономірності побудови його структури.

Інноваційні принципи і методи в творчості артистів розмовних жанрів естради початку XXI ст. є адекватною формою самовираження творчої особистості відповідно до вимог культурно-історичного та соціомистецького контексту.

Тенденція до синтезування і трансформації розмовних жанрів естради, на нашу думку, відображає стійкий напрямок розвитку галузі культури і

мистецтва, з метою задоволення художньо-естетичних та соціокультурних потреб сучасного глядача.

Література:

1. Богданов И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.01 Санкт-Петербург, 2005. 398 с.
2. Коненко С. А. Художественная микроминиатюра как средство построения микрокосма культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13. Омск : ОМГУ, 2009. 24 с.
3. Мойсеєнко В. Розмовні жанри на естраді: сучасний стан та перспективи розвитку. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2017. № 1. С. 184–189.
4. Старшой О. В. Розмовний жанр на естраді: феномен М. Жванецького. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 2. С. 324–328.
5. Тетеревкова Т. И. Проблемы взаимодействия современного драматического театра и эстрады : автореф. дис. ... канд искусствovedения : 17.00.01. Санкт-Петербург : ГАТИ, 2002. 22 с.

Попов Денис Данилович,
магістрант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

РЕЖИСЕРСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ Й ПОСТАНОВКИ ГАЛА-КОНЦЕРТУ

Модернізація сценічного мистецтва в умовах стрімкого розвитку соціокультурного простору сприяє активному пошуку нових режисерських технологій у різноманітних розважальних заходах, зокрема і в концертній

діяльності. Концерти трактуються мистецтвознавцями як закінчена сценічна форма, основою якої є номер. Кожне концертне дійство будується за конкретними законами побудови, включає свої, властиві тільки йому, художні принципи та умови «ігрової ситуації».

Протягом часу концертна діяльність у процесі розвитку та вдосконалення набула своїх сценічних особливостей. Сьогодні самими популярними є концерти-конкурси та фестивалі-конкурси мистецтв. Важливе місце в організації та проведенні концертних форм посідає гала-концерт, як незмінна традиція підведення підсумків мистецьких фестивалів-конкурсів та конкурсних програм. «Саме в мистецьких конкурсах чітко прослідковується дух змагання та яскраво виражений конфлікт між конкурсантами. Кульмінаційним моментом конкурсної програми обов'язково є визначення переможців та їх нагородження спеціальними призами і дипломами. Зазвичай, такі конкурси закінчуються гала-концертами, де беруть участь найкращі» [3, 72].

«Гала-концерт являє собою великий святковий концерт, який є заключною частиною фестивалю-конкурсу, в якій бере участь значна кількість виконавців» [2, 150]. Проведення гала-концертів як форми концертної діяльності у сценічному мистецтві припало на популяризацію фестивального руху XX століття. У XXI столітті дана форма є не менш популярною, проте у зв'язку з розширенням міжнародного співробітництва, концерти-конкурси, фестивалі-конкурси почали зазнавати певної модернізації. Відповідно і проведення гала-концертів підлягло значній трансформації в організації та проведенні. Нині по всій країні проводяться безліч фестивалів, концертів на конкурсній основі, мета яких – сформувати естетичний смак, розкрити талант обдарованих людей, відтворити національну культурну спадщину в усьому її розмаїтті.

Тому при організації та проведенні гала-концерту, особливу увагу варто звернути на розробку режисерського задуму, який ґрунтується на основній темі фестивалів та концертів-конкурсів. Ідейна спрямованість у

гала-концерті повинна бути розкрита через художній образ, наскрізну дію та сценарно-режисерський хід.

Важливим є створення загальносценічного образу гала-концерту. Як особлива специфічна форма відображення дійсності, художній образ може бути втіленим засобами сценічного мистецтва у вигляді символу або покладеною у назву заходу з подальшим сценарним розкриттям та обов'язково підпорядковуватись основному концертно-конкурсному дійству. Наскрізна дія може бути вираженою як у тексті ведучих, так і підкріплена додатковими інноваційними технологіями, візуальними доповненнями, що підкреслюють надзавдання заходу.

Гала-концерт, як підсумок конкурсної частини, включає в себе номери різних жанрів, що синтезують декілька видів мистецтв. Нерідко режисер стикається з проблемою стильової побудови концертної програми. Для правильної побудови номерів у епізоди та блоки необхідно вибудувати номери, відповідно до задуму режисера та різноплановості жанрової палітри. Також, варто акцентувати увагу на контрастності, характері, ідейному спрямуванні, атмосфери номеру та загальному темпоритму заходу. Режисер чітко повинен донести до виконавців вимоги до виконання кожного номеру. «Протягом декількох хвилин виконавцю естрадного номеру потрібно відтворити, а глядачу сприйняти та засвоїти закінчений твір. У виконавця немає часу на поступове розкриття суті характеру персонажу (дійової особи) в номері, йому потрібно проявити свою індивідуальність, а це потребує максимальної концентрації уваги, техніки використання виразних засобів» [1, 121].

Художнє наповнення, з огляду на показ кращих номерів конкурсу, унікальних за своїм характером та різножанровим підходом, створює умови демонстрації майстерності учасників у поєднанні з сучасними культурними тенденціями та привертає увагу аудиторії, що підсилює надзавдання гала-концерту мистецького фестивалю-конкурсу. Тому доцільно звертати увагу на вікову категорію аудиторії та її естетично-смакові вподобання. Режисер

повинен використовувати ті прийоми, засоби виразності та засоби ідейно-емоційного впливу, які будуть привертати увагу цільової аудиторії, робити кожен виступ учасника видовищним та вражаючим.

Проаналізувавши особливості режисерських принципів у проведенні та організації гала-концертів, можна зробити висновок, що модернізація й розвиток концертів-конкурсів, фестивалів-конкурсів як форм сценічного мистецтва породжує популяризацію фестивальних рухів будь-яких жанрів.

Отже, безперечним є те, що сфера дозвілля й розваг повинна враховувати потреби, запити, ціннісні орієнтації та смаки сучасної людини, пропонувати нові форми реалізації набутих здібностей, які сприяли б естетичному вихованню, духовно-культурному розвитку особистості, піднесенню культури. Однак, разом з тим, безперервно зростають масштаби ускладнення сучасної культурно-мистецької роботи, які вимагають професійного підходу до організації та проведення концертних форм в умовах новітніх соціокультурних напрямків.

Література:

1. Жарков А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология : ч. 2 / А. Д. Жарков. Москва: МГУКИ, 2004. 216 с.
2. Клековкін О.Ю. THEATRICA: Лексикон. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
3. Мельник М.М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.02 Київ : Б.в., 2009. 183 с.

**Назарець Анна Петрівна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ ПРИ ПРОВЕДЕННІ ЦЕРЕМОНІЇ ВІДКРИТТЯ КІНОФЕСТИВАЛІВ

Розвиток української кіноіндустрії XXI століття пов'язують не лише з національно-культурним піднесенням, а й з появою кінофестивалів. Як зазначає Г. Хрома, кожен фестиваль є потужним каталізатором креативного процесу [2, 112]. Саме така форма масового заходу породжує та підвищує попит споживачів до відповідного продукту. Світовий досвід організації та проведення даного виду фестивалів стало основою для створення кіноподій в Україні. Враховуючи стрімку зміну канонів сценічного мистецтва в умовах соціокультурного розвитку, з'являється можливість синтезу різних жанрів масових свят задля створення універсальної технології проведення заходів.

Популяризація кінофестивального руху та різноплановість заходів даного типу в Україні стимулює митців створювати розмаїття новітніх режисерських технологій, що впроваджуючись у етапи проведення кінофестивалю, розширюють попит аудиторії до кінематографу, підвищують рівень фестивалю та роблять внесок у розвиток режисерських технологій сценічного мистецтва.

Розглядаючи структурну побудову вітчизняних кінофестивалів, можемо виокремити церемонію відкриття. Сьогодні канонічні технології організації церемоній відкриття кінофестивалів дещо застаріли. Використання сучасних креативних та технологічно нових розробок сприяють розширенню цільової аудиторії за допомогою інтерактивних прийомів взаємодії з глядачем.

Церемонія відкриття кінофестивалів являє собою цілу процесію логічно вибудованих подій: червона доріжка, урочисте відкриття у театральній залі з екраном, конференс, концертні номери, представлення журі та конкурсної програми. Класична форма побудови церемоній відкриття не передбачає розмаїття доповнень розважального характеру, а являє собою захід офіційного спрямування. Проте, в рамках динамічного соціокультурного розвитку та потреби модернізації усталених канонів проведення масових заходів, залучення естрадних прийомів активізації

глядацької аудиторії стає актуальним. Варто зазначити, що використані режисерські прийоми обов'язково мають відповідати тематичному напрямку кінофестивалю та створювати атмосферу вишуканості заходу. Для апробації режисерських технологій використання інтерактивних жанрів естради у програмі церемонії відкриття було обрано V Міжнародний Канівський кінофестиваль імені Ю. Іллєнка.

За режисерським задумом передбачено поділ території місця проведення на певні локації, де задіюються сучасні жанри та прийоми масової режисури, що відкривають завісу між «високим» суспільством та аудиторією: урочиста хода, що запрошує всіх гостей на жителів Канева долучитися до фестивалю; «відкрита» червона доріжка по якій пройдуться не лише учасники фестивалю та члени журі, а й кожен глядач; обладнані новітніми технологіями фотозони: «фото 360°» та «фото хромакей»; демонстрація дизайнерського одягу в стилістиці кінофестивалю; зони для прес-конференцій; неочікувані хепенінги та інвайроменти. Так фестиваль стає «<...> фактором залучення міста як повноцінного культурного суб'єкту до світового культурного простору, а сам фестиваль набуває значення обов'язкового атрибуту культурного центру» [1, 3].

Доповнюючи канонічну побудову церемоній відкриття ми породжуємо створення нового, осучасненого виду церемоній. Доповнення технічним новаторством та сучасними жанрами мистецтва естради, допомагає привернути увагу до заходу й створюють унікальну можливість розвитку й популяризації кінофестивального руху в Україні.

Література:

1. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. Дис. ... канд.. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2007. 18 с.

2. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору. Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Вип. 6. Київ, 2002. С.107–113.

Бойко Валерія Андріївна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ГОЛОГРАФІЧНА ПРОЄКЦІЯ ЯК РІЗНОВИД ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ОРГАНІЗАЦІЇ КОНЦЕРТНИХ ТА ШОУ-ПРОГРАМ

Створення нових режисерських прийомів, що базуються на технічних інноваціях, є причинно-наслідковим явищем інтеграційних трендів науково-технічного прогресу у сценічне мистецтво. Враховуючи процес захоплення медіа-простору телевізійними версіями концертних та шоу-програм, виникла потреба в модифікації та адаптації режисерських прийомів до специфіки телережисури. В результаті симбіозу сценічного та телевізійного мистецтв виникає новий вид режисерських прийомів, що базується на використанні цифрових технологій.

Серед прийомів, що базуються на технічній складовій режисерської виразності, звертаємо увагу на доповнену реальність як новітній тренд сучасного світу науки і мистецтва. Згідно з поглядами дослідника Рональда Азума, головний принцип даної цифрової технології полягає у можливості сприйняття користувача віртуальних та реальних об'єктів як існуючих в одному просторі [1, 2].

Оскільки технології доповненої реальності потребують додаткових технічних засобів для візуалізації, голографічна проекція, як різновид даного технічного явища, є більш практичною для використання режисерами як прийому.

Проаналізувавши тенденції використання голографічних проекцій у сценічному мистецтві Західних країн світу, звертаємо увагу на процес

реалізації складних технічних засобів в рамках сценічного простору. Узагальнюючи досвід режисерської практики використання технологій голографічного проєкціювання в сценічному просторі концертної діяльності, можемо виокремити три види візуалізації: проєкція на «голографічну плівку», проєкція на «голографічну сітку» та проєкція на світлозаламлюючі компоненти. Кожен з видів голографічної проєкції використовується провідними режисерами як сучасний прийом із залученням цифрових технологій. Розглянемо особливості використання кожного виду голографічного проєкціювання на прикладах концертних та шоу-програм Західних країн світу та вітчизняного шоу-бізнесу.

Розповсюдженим видом проєкціювання голографій є відтворення ефекту динамічного стереоскопічного зображення на «голографічну плівку». Даний матеріал має спеціальні параметри щільності та відсотку відбивання світлових променів. Конструкція складається з проєктору, відбиваючої поверхні та голографічної плівки, що натягнута під певним кутом. Даний вид голографічної проєкції займає чималу частину сценічного простору та потребує особливої уваги технічних директорів та світло режисера. Проаналізувавши сценічну практику концертних та шоу-програм, можемо виокремити американський гурт Gorillaz, що стали першопрохідцями голографічних перформансів. Спільний виступ графічного гурту та співачки Madonna на Grammy Awards 2006 року шокував глядачів неочікуваним режисерським ходом, а рішення проблеми виступу графічної групи подарував режисерській практиці новий технічний прийом. Вже у 2009 році артисти німецького поп-рок-гурту Tokio Hotel стали першими (не враховуючи артистів-вокалоїдів), які відправились у повноцінне голографічне турне. Виступ гурту проєкціювався одночасно у 7 містах. Продовжили традиції Мадонни американський гурт Black Eyed Peas, які на церемонії NRJ Awards 2011 року презентували комбінований виступ голографічних зображень учасників гурту Fergie та Taboo з іншими реальними артистами. Візуалізація вийшла настільки реалістичною, що

глядач зрозумів голографічну оману лише після трюку розсіпання голограм. Вже у 2012 році голографічним технологіям вдалося воскресити відомого репера 2Pac, що заспівав на музичному фестивалі Coachella зі Snoop Dog та Dr. Dre. Саме «воскресіння» мертвої зірки започаткувало ряд тенденцій на «голографічне диво». Слідом за 2Pac час знову вражати настав для Майкла Джексона (Billboard Awards 2014 року), Вітні Хьюстон (комбінований номер «Ihavenothing» в комбінації зі співачкою Крістіною Агілерою на шоу «Thevoice» 2016 р.), концерти Guzuza та Renato Russo (турне США 2018-2019 рр.), Roy Orbison та Buddy Holly (концертний турне «The rock'n'Roll dream tour» 2019 р.). З огляду на те, що концертні турне голографічних зірок не є новиною в світі сценічного мистецтва, (перше голографічне турне здійснено японським вокалоїдом Хацуне Міку), турне організоване компанією Base Hologram під назвою «Anevening with Whitney», яке є наразі найбільш масштабним проектом із задіянням голографічної проекції як режисерського прийому у концертній діяльності.

Згідно з дослідженнями кандидата філософських наук Оксани Ландяк «< ... > впровадженою в масове виробництво технологією наразі залишається < ... > «голографічна сітка». Технічно проекції на прозорий сітковий екран не є голограмами, проте це < ... > можливість відтворити ефект динамічної стереоскопічної голограми для сценічних дійств < ... > [2, 77]. Такий екран не потребує особливих умов зберігання та легко монтується.

Варто зазначити, що даним видом голографічного проекціювання в переважній кількості користуються театральна практика як сценографічне вирішення. Проте, у вітчизняній сценічній практиці концертних програм можна навести приклади діяльності сучасної режисерської плеяди, що використовує голографічне проекціювання на сітку як режисерський прийом. Номер співака Monatik «Кружит» на конкурсі краси «Міс Україна» (2016 р.), номер «Боже мой» шоу «Diva» співачки Ані Лорак (2018 р.), номери «Мужчина», «Істро Текіла», «Танці з вовками», «Ангелок» шоу «Super Star» співачки Loboda (2019 р.) – творчі доробки українського режисера Олега

Боднарчука, в яких використовуються технічні засоби вираження режисерського прийому за видом проєкціювання на сітку. І хоч технологія легша за технічними параметрами, ніж голографічне проєкціювання на плівку та займає менше сценічного простору, співпраця режисера, графіка й світлорежисера є важливою при постановці номерів з даним режисерським прийомом. Завойовуючи світові сцени свої режисерські номери зі створенням динамічної стереоскопічної голограми представляли Костянтин Томільченко (номер «Actamazing» America's gottalent Season 13 Episode 3, 2018 p.) та show creating group "Tridirection" у складі Наталії Лисенкової, Наталії Ровенської та Марії Григоращенко (номер для James Artur на Britains Got Talant Season 13 episode 14, 2019 p.).

Як уже зазначалося, третім видом голографічного проєкціювання є проєкція на світлозаламлюючі компоненти. У сценічній практиці даний вид проєкціювання є одним з найефектніших та потребуючих додаткового технічного оснащення. Через швидке розсіювання диму на сценічному майданчику, унеможливлення його концентрації в одній точці та несприятливі для роботи артиста умови є причинами малої кількості прикладів сценічної практики використання диму для створення голограм. Єдиним рішенням технологічного питання є створення водяного диму, що складається завдяки розсіянню крапель води. Проте, водні екрани є більш доступними та технічно простішими у користуванні та візуалізації стереоскопічного зображення. Досліджуючи використання голографічного проєкціювання на світлозаламлюючі компоненти, ми можемо виділити діяльність українського режисера Олега Боднарчука, що створює водну голограму на водних екранах: номер Діми Білана – «Малюк» (XII щорічна національна премія в галузі популярної музики Муз-ТВ, 2014 p.), номер дуету Freckled Sky (America's gottalent, 2015 p.), номер Ані Лорак – «Пісня Оксани» (Шоу Diva, 2018 p.). Також адаптаційною версією номеру для американської співачки Pink на церемонію Brit Awards 2019 з задіянням даного режисерського прийому займалися show creating group «Tridirection».

Голографічне проєкціювання як різновид доповненої реальності є інноваційним режисерським прийомом, що потребує відповідного технічного забезпечення. Прагнення режисера вражати свого глядача стимулює його до творчих пошуків, що приводять митця до синтезування усталених форм сценічного мистецтва з новітніми технологічними трендами. Цей процес призводить до розвитку професії режисера та дає змогу розширити коло прийомів й способів візуалізації бачення творця.

Література:

1. Azuma R.T. Predictive Tracking for Augmented Reality. Ph.D. dissertation. UNC Chapel Hill Department of Computer Science technical report TR95-007, USA. 355-385 p.
2. Ландяк О. М. Зображувальні технології голографічного перформансу. Історія розвитку та основні комунікаційні параметри. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 14. С. 75–80.

Половинко Анжеліка Олексіївна
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят,
Київського національного університету культури і мистецтв

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СЦЕНОГРАФІЧНОМУ ВИРІШЕННІ ЕСТРАДНИХ ДІЙСТВ

Мистецтво естради кінця XX-го – початку XXI століть зазнало істотної трансформації у застосуванні технічних прийомів при постановці концертних та масових дійств. Сучасна естрада починає розвиватися інноваційним шляхом, використовуючи досягнення новітніх технологій завдяки міжнародному культурному співробітництву. Сучасний етап розвитку естради вимагає нового підходу до створення сценічних постановок, що стає досить актуальним для оптимізації творчого процесу.

Застосування новітніх технологій широко впливає на стрімкий розвиток естради як мистецтва, в результаті чого з'являються унікальні форми та жанри сценічних постановок, важливим етапом у постановочному процесі яких є їх сценографічне вирішення. Новітні технології у сценографії дозволяють вдосконалити унікальні естрадні форми, розширити діапазон їх створення. Сучасна сценографія створює художньо-пластичний образ у просторі й часі шляхом трансформації сценографічного середовища. Вдаючись до використання традиційних засобів сценографії, таких як костюм, декорації, освітлення, сценографи по-новому підходять до вирішення проблеми оформлення сцени, використовуючи найпередовіші технології. Сьогодні вони апелюють цілим комплексом технічних засобів, які беруть участь у створенні художнього образу естрадного дійства на різних етапах – від ескізів, де застосовуються різноманітні графічні програми, до загального сценічного втілення, де застосовують проекційні екрани та дисплеї, multifunctional світлові прибори та ін.

Тому використання різних способів сценографії може надати сцені, де відбувається естрадне дійство, зовсім іншого вигляду. Проте, воно завжди повинно бути цілеспрямованим, допомагати створенню відповідного настрою й максимально слугувати тому, що буде відбуватися на сцені. Сучасний стиль тематичного оформлення естрадних дійств характеризується чіткістю обраної художньої теми й лаконічністю її рішення. Сьогодні сценографія є мистецтвом створення зорового образу сценічного дійства за допомогою костюмів, світла, постановочної техніки. Всі ці образотворчі засоби сприяють розкриттю ідейної спрямованості заходу, надають йому певного емоційного звучання.

Специфіка сценографії естрадних дійств сьогодні полягає в тому, щоб не просто декорувати сцену, як це відбувалось ще століття тому, а створити середовище драматичної ситуації, визначити зміст заходу й допомогти виразити режисерську концепцію. Естрадне мистецтво XX століття становить собою якісно новий етап у розвитку сценографії. Цей час,

особливо друга половина століття, позначений безліччю ідей і напрямків у мистецтві, вибухом режисерських пошуків, технічних винаходів, що докорінно змінили можливості естради.

У першій половині XX століття світова сценографія розвивалася під сильним впливом авангардних художніх напрямків: експресіонізм, кубофутуризм, конструктивізм та ін. Окрім того, спостерігається тенденція визначального впливу модерну на розвиток мистецтва кінця XIX – початку XX століття загалом.

Наприкінці XX століття постановники вдаються до використання цифрових декорацій, які не треба пересувати чи опускати. Складність такої роботи полягає в найвірнішому сполученні екранного та живого виконання. Компонент екрану може використовуватись лише в окремих моментах. Наприклад, відео може вмикатись тільки під час емоційних кульмінацій, посилюючи повторенням рухів їхнє звучання, чіткіше виявляючи цим ідею естрадного дійства.

Розвиток українського виконавського мистецтва кінця XX – початку XXI століття, стає відображенням загальних тенденцій розвитку європейської культури цього періоду, що характеризується взаємовпливом різних тенденцій, в яких відображаються значущі проблеми й художні пошуки, властиві епосі. Сучасні режисери та сценографи постійно шукають нові шляхи й форми оформлення естрадних дійств, щоб постійно «іти в ногу з часом». Досягнення сучасних технологій відкривають шлях до неймовірних виражальних можливостей, дають змогу керувати настроєм, емоціями та внутрішнім станом глядача. Художня організація простору – головне завдання та мета режисера й художника. Режисер з художником вирішують творчі питання, які органічно будуть відповідати композиційному та просторовому рішенню заходу.

Яскравим та вражаючим технічним засобом є використання піротехнічних ефектів у сучасних естрадних дійствах. Їх можна поділити на тривалі та короткочасні. До першої групи належать салюти з ефектом

«плакуча верба», «вогненна парча» – в цьому випадку феєрверк розкривається на великій висоті, а вогняні зірочки опадають донизу. Такі ефекти тривають до 8 секунд. До групи короточасних можна віднести так звані розривні картинки, такі як «хризантеми», «півонії», «жоржини» (це лежить від форми їхніх «пелюсток»). Такі салюти тривають не більше, ніж три секунди.

Для технічного оформлення естрадних заходів застосовуються також генератори туману – хайзери. Вони створюють туманне, оптично проникне середовище, в якому добре видно світлові та лазерні промені. Як засіб сценографічного оформлення естрадних дійств часто використовується туманний екран (димовий екран) – пристрій, який створює з дрібних крапельок води пласку поверхню для демонстрації зображень або відеороликів. Ключова особливість димового екрану – можливість безперешкодно пройти крізь інсталяцію, не руйнуючи її (такі декорації дають змогу артистам вільно пересуватися по сцені).

Особливістю останніх років є те, що в естрадних дійствах активно практикується використання різноманітних екранів із цифровою проекцією (а не плівковою, як раніше). Завдяки цим інноваціям можна створювати зображення в реальному часі й водночас використовувати їх як візуальні засоби оформлення сцени. Поряд із проекційними екранами сьогодні використовують також лампові, світлодіодні, плазмові та рідкокристалічні екрани. Слід зазначити, що сьогодні екран у деяких постановках заміняє все сценографічне оформлення.

3D mapping шоу – це технологія, яка дає змогу проектувати на різних нерівних поверхнях зображення й відео. Сьогодні в Україні це відносно нова технологія. 3D mapping становить собою видовищний спецефект, який можна використовувати, як додаткову прикрасу залу, де відбувається дійство, або як елемент сценічного оформлення заходу.

Окрім того, для повноцінного відтворення задуму режисера, сценограф використовує допоміжні засоби, здатні максимально наблизити глядача до

розуміння ідеї режисера естрадного дійства. Досягнення сучасних технологій відкривають шлях до максимальних виражальних можливостей. Автоматизація зміни та оформлення сцени, механічні переміщення декорацій значно зменшують застосування людської сили.

Водночас постановникам варто пам'ятати, що завдання спецефектів у постановці естрадних дійств полягає не в створенні інноваційного технічного видовища, а в посиленні окремих моментів, необхідних для сюжетної лінії. Потрібно акцентувати увагу на тому, що «<...> сприйняття технічних засобів при створенні концертних програм як головних складових мистецтва, що набувають першочергового значення, є негативною тенденцією, оскільки ці технічні елементи виразності покликані бути засобом донесення певного змісту й ідеї концертного дійства, а не лише прикрашання» [1].

Присутність спецефектів повинна нести виключно декоративну, прикрашальну функцію, доповнюючи загальну концепцію задуму, адже візуальне перенасичення втомлює глядача та відволікає від основної мети заходу. Сценографам слід також уникати зайвих декорацій, змішування багатьох кольорових гам при оформленні сцени та костюмів, оскільки це може знизити художню цінність самого твору. До того ж необхідно пам'ятати, що надмірне використання спецефектів може відволікти увагу власне від виступу артиста, таким чином знизивши емоційність сприйняття естрадного дійства.

Звичайно, перераховані засоби становлять собою далеко не повний перелік. З розвитком технічних засобів, появою нових виражальних можливостей можна очікувати виникнення нових видів. Крім того, завдяки технічним досягненням, розширюється простір для взаємовпливів, синтезу мистецтв.

Таким чином, стрімкий розвиток інноваційних технологій на сучасному етапі спонукає митців до оволодіння новими технічними засобами виразності. Використання новітніх технологій в постановочному процесі додають до нього художньої образності та експериментальності. Естрадні

дійства з використанням комп'ютерних та мультимедійних технологій дають можливість до створення нових принципів сценографічного оформлення. Інноваційні технології є головним інструментом постановників, спонукають останніх до пошуку нових рішень, підвищують конкурентоздатність естрадних дійств в умовах сучасного художнього простору.

Література:

1. Мельник М.М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв. автореф. дис. ... канд мистецтвознавства [Електронний ресурс]. Режим доступу: irbis-nbuv.gov.ua (дата звернення 28.03.2020)

Кириченко Альона Олегівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

ДИЗАЙН-РІШЕННЯ В СУЧАСНИХ КОНЦЕРТНИХ ШОУ

Художнє оформлення сучасного шоу – це особливий і багато в чому неповторний синтез виражальних засобів, що створюють зримий образ і розкривають режисерську концепцію, суть усього видовища. Оформлення сценічного простору, що ґрунтується на фрагментарних, символічних деталях, асоціативних прийомах, інсталяціях та використанні прогресивної техніки [1, с. 68] – це і є сучасна сценографія. Мистецтво сценографії поєднує роботу художника, архітектора, художника зі світла, дизайнера одягу, художника з гриму і навіть режисера – автора мізансцен. Тому сценографа (художника-конструктора), особливо в закордонній практиці, часто називають дизайнером, робота якого поєднує в собі вирішення суто практичних та художньо-образних завдань, оскільки масовий глядач спонукає сьогодні до створення креативного, технологічного дизайну сцени і декорацій. Іноді сценограф виконує й роль режисера заходу.

Ес Девлін – одна з найвідоміших дизайнерів-сценографів нашого часу. Її творчість охоплює сучасну музику, оперу, театр. На рахунку Девлін – декорації та інсталяції для Royal Opera House, La Scala, The O2 Arena, стадіону Wembley, концертних шоу Lady GaGa, Beyonce, Pet Shop Boys, The Weekend, Take That, Kanye West, U2, церемонії відкриття Олімпійських ігор в Лондоні та Ріо-де-Жанейро [4]. Ця жінка скрупульозно підходить до справи і за допомогою миттєвих рішень розробляє вражаючі декорації. Особливо це простежується в світових концертних турне відомих співаків та музичних гуртів. Наприклад, The Resistance Tour – міжнародний тур англійської альтернативної рок-гурт Muse на підтримку п'ятого студійного альбому The Resistance («Опір») (2009 р.). Альбом отримав премію «Grammy» як найкращий рок-альбом року, а натхненням для його створення став роман-антиутопія Джорджа Оруела «1984». Ідеї роману відобразилися не лише в піснях, а й дизайні сцени, над яким працювала Ес Девлін, створивши сучасний світлодіодний Стоунхендж. На сцені були сконструйовані три великі Led-конструкції, схожі на велетенські хмарочоси кубічної форми, розріз посередині яких утворював простір – майданчик для музикантів та учасників гурту. Ці куби пересувалися, рухалися вгору-вниз, фіксуючись на різних рівнях і даючи змогу музикантам грати досить високо над сценою. Як наголошували самі учасники гурту, ці кубічні конструкції символізують будівлі – пастки, в які вони потрапили і намагаються вибратися. Така конструкція сценічного майданчику та потужна трансляція відеоконтенту уможливлювала розташування шанувальників навколо своїх кумирів і надавала відчуття перебування в епіцентрі сучасного мегаполісу.

Для виступів гурту Muse на стадіоні Ес повністю змінила сценографію. Оруелівська основа в дизайні залишилася незмінною, але цього разу конструкція сцени була у формі трикутної піраміди, на вершині якої розташовувалася куля, яка символізувала «Всевидюче око» з книги «1984». На самій піраміді були окремі блоки, більшість з яких – екрани, які проектували анімацію. В продовження футуристичної теми під час

виконання пісні «Exogenesis Symphony: Part I – Overture» на деяких концертах з'явилася декорація у вигляді НЛО з акробатом на майданчику, яка пролітала над натовпом глядачів.

У 2011 році британська група Take That здійснила найбільший тур, який Ірландія та Велика Британія коли-небудь бачили, побивши всі свої попередні рекорди. «Progress Live» став восьмим концертним туром і пройшов на 29 стадіонах Великобританії та зібрав понад 1,8 мільйона глядачів. Шоу відбулося на підтримку шостого альбому групи «Progress», ознаменованого возз'єднанням Роббі Вільямса з іншими учасниками гурту вперше з 1995 року. Обкладинка альбому, створена видатним фотографом Надав Кандером, ілюструє головний меседж музикантів: на жовтому фоні зображено п'ять силуетів учасників гурту, які імітують культове перетворення мавпи на людину. Саме шоу здивувало технічними новинками: величезна постать людини «Bib Man» («Велика людина»), яка височіла над усіма, тримаючи ніби в обіймах всю конструкцію сцени; повітряні гімнасти за допомогою особливого обладнання виконували трюки, бігали по вертикалі і складали зі своїх фігур зображення з обкладинки альбому «Progress» («Еволюція людини»); величезна стіна з води – символ вселенського потопу, по якій пересувалися учасники гурту; «перехід» артистів всередину проєкцій; світлодіодні костюми. І, звісно, величезна механічна фігура людини, створена командою Девлін, яка складалася з геометричних металічних плат, ніби жил людини, навіяна електронним звучанням альбому «Progress». «Людина ОМ» (похідне від фр. «homme» – людина, а також «Other Man» – «інша людина») так назвали цю головну 21-метрову фігуру-робота. У фіналі концерту людина ОМ немов оживає і встає на ноги в центрі майданчика. Палаюче червоне серце всередині металевої споруди – ода людині і відчуттям, які відрізняють її від тварин.

Всесвітній тур The Innocence + Experience Tour ірландського рок-гурту U2 було організовано на підтримку альбому «Songs of Innocence» 2014 року. Ес Девлін вибудувала концерт навколо вільних автобіографічних

розповідей – пісень про «невинності» (innocence), що переходили у «досвід» (experience), тим самим розділивши шоу на 2 акти з антрактом між ними (першого в історії концертної діяльності U2). Сцена складалася з трьох сегментів – прямокутного (невинність), схожого на літеру «I», B-stage – округлого («досвід»), у формі літери «E», і довгої сполучної доріжки для відображення переходу між двома темами. Двосторонній (29 м) відеоекран був підвішений вище над доріжкою, всередині відеоекрану було встановлено подіум, що давало змогу учасникам гурту виконувати пісні серед відеопроєкцій. У такий спосіб учасники гурту намагалися розповісти про 1970-ті роки в Дубліні, коли вони, будучи підлітками, намагалися «з'ясувати, як вони вписуються у часто жорстокий і зруйнований світ» поза своїми домівками. Маніфест туру був узагальнений двома фразами: «Я не можу змінити світ, але я можу змінити світ у собі» і «Я можу змінити світ, але не можу змінити світ у собі». Ес Девлін зазначила: «Простір між цими двома заявами – це територія альбому та шоу» [3].

На прикладі робіт Ес Девлін можна простежити яким чином ідеї, відтворені в музичному матеріалі, інтегруються в сценічний дизайн. Адже сценографу важливо відчувати стиль артиста, його музику, настрій у певний період творчого шляху для створення візуального образу шоу. А зі зміщенням акцентів у бік видовищності дизайн повинен бути креативним, високотехнологічним і функціональним. Артисти витрачають мільйони для того, щоб дивувати свого вибагливого глядача. Зокрема, цікаве спостереження Ес Девлін у зв'язку з поширенням соцмереж та смартфонів позначилося в її роботах: якщо раніше у зірок були штатні фотографи, які знімали артистів з авансцени, то тепер у кожного глядача є смартфон. Тому одне із завдань сценографа – зробити так, щоб світлини з будь-якого місця в залі були вражаючими і придатними для постингу у соцмережах. «Тому ми багато працюємо з кубами», – зазначає Ес Девлін. – «Але, можливо, завтра Інстаграм зробить свої світлини трикутними і це відтвориться у дизайні шоу» [3].

Література:

1. Подосёнов Л. А. Художественная природа сценографии театрализованного представления: поиск образного решения // Культура и образование: научно – информационный журнал вузов культуры. 2017. № 1. С. 61–68.
2. Шмелкевич С. Л. Художній образ у дизайнерському мистецтві // Науковий вісник НЛТУ України. 2013. Вип. 23. С. 413–416.
3. Documentary TV series. Abstract. The Art of Design. 2017. Netflix. Season 1. Episode 3. Es Devlin: Stage Design.
4. Es Devlin. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Es_Devlin (дата звернення: 27.03.2020).

Розділ 4

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

**Васильєв Сергій Сергійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ОТС
імені І.Д. Безміна Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого**

МІЖНАРОДНА ДІЯЛЬНІСТЬ КОРОЛІВСЬКОЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ТРУПИ (2018/2019)

В умовах сучасних глобалізаційних процесів українські стаціонарні репертуарні театри усвідомлюють необхідність здійснювати творчу діяльність не лише в межах свого населеного пункту, регіону або навіть країни, але й за кордоном. Передусім це стосується мистецьких колективів, що мають статус національного, адже однією із підстав для його надання є міжнародне визнання результатів діяльності закладу.

Приклад комплексного підходу до здійснення міжнародної діяльності, що заслуговує на уважне вивчення, надає Королівська шекспірівська трупа (Royal Shakespeare Company, далі – RSC), один із провідних мистецьких колективів Великобританії.

З квітня 2018 року RSC втілює новий стратегічний план діяльності, серед восьми напрямків якого важливе місце посідає «Міжнародна стратегія», спрямована на підвищення світової мистецької репутації і довготривалої стійкості театру шляхом показу його вистав у світі та обміну досвідом [1, 4].

У рамках реалізації цієї стратегії у період з 1 квітня 2018 року по 31 березня 2019 року театр здійснював свою міжнародну діяльність у США, Китаї, країнах Східної Азії, ПАР та країнах Європи.

У США у квітні 2018 року в Бруклінській музичній академії у Нью-Йорку з успіхом відбулися покази вистави «Король Лір», що перевершили очікування організаторів гастролей, а на початку травня у Центрі виконавських мистецтв імені Джона Ф. Кеннеді у Вашингтоні RSC з аншлагами зіграла «Гамлета» [1, 14].

Цей успіх підштовхнув театр до вивчення можливостей організації масштабніших гастролей у США. Як наслідок, у 2020 році RSC запланувала у США покази ще двох вистав. У січні-березні 2020 року «Тимона Афіньського» зіграли у Нью-Йорку та Вашингтоні (постановку було виконано спільно RSC та американськими Театром для нової аудиторії та Шекспірівською театральною трупю), а покази «Приборкання норовливої» мали відбутися у Чиказькому шекспірівському театрі та Центрі виконавських мистецтв імені Джона Ф. Кеннеді у квітні-травні 2020 року (їх було відкладено з огляду на пандемію COVID-19) [2].

Історії відносин RSC із аудиторією США понад сто років. Перші актори зі Стретфорду-на-Ейвоні гастролювали тут із шекспірівським репертуаром ще у 1913 році, а за останні півстоліття RSC грала в 40 американських містах [3]. У США функціонує благодійна організація RSC America, що підтримує та популяризує діяльність RSC та регулярно у співпраці з членами правління RSC, які мешкають в США, проводить заходи для прихильників театру у Вашингтоні та Нью-Йорку, в яких беруть участь представники RSC [1, 14].

Ще одним важливим осередком міжнародної діяльності RSC є Китай. З 2015 року театр проводить системну роботу з перекладу шекспірівських п'єс китайською мовою та подальшої організації їх постановок у Китаї, маючи на меті перекласти всі п'єси Шекспіра, опубліковані у «Першому фоліо», до 400-річчя цього видання, яке відзначатимуть у 2023 році, та залучити сучасну китайську аудиторію до творчості англійського драматурга.

У досліджуваний період у Пекіні та Гуанчжоу були здійснені постановки «Дванадцятій ночі», «Бурі» та «Гамлета» у нових перекладах,

створених RSC, над якими працювали британські та, переважно, китайські митці. Після цього театр за схожою методикою розпочав роботу над постановками «Венеційського купця» у Шанхаї та «Макбета» у Пекіні [1, 14].

Паралельно RSC втілює ще один перекладацький проект, мета якого полягає у перекладах класичних китайських драм, невідомих широкому загалу, англійською мовою. RSC планує видати перекладені твори, а також поставити деякі з них (першу виставу за китайською класикою «Сніг посеред літа» було представлено театром на початку 2017 року). Прикметно, що для класичних китайських п'єс RSC виступає також в ролі літературного агента, домовляючись про їх постановку з іншими британськими колективами [1, 14; 4].

Кошти на переклади у бюджеті театру акумульовані у «Фонді китайських перекладів». Їх виділяє йому Рада мистецтв Англії в рамках п'ятирічного гранту розміром 1,8 млн. фунтів стерлінгів, спрямованого на посилення культурних зв'язків із Китаєм. Тому окрім перекладів п'єс Шекспіра і китайської класики коштами гранту фінансували гастролі RSC у Китаї, що відбулися у 2016 році до 400-х роковин смерті Шекспіра [1, 67]. У досліджуваний період з цього фонду на цілі проекту було витрачено 198 тис. фунтів стерлінгів [1, 65].

Також у Китаї та Східній Азії RSC співпрацює з вісьмома школами, що входять до мережі Міжнародного Далідж-коледжу, проводячи освітні курси для вчителів, театральні фестивалі та мистецькі резиденції за участі представників театру.

Одним із потужних інструментів налагодження контактів з аудиторією, у тому числі міжнародною, є трансляції вистав RSC зі Стретфорда-на-Ейвоні, які охопили 121 тис. 280 глядачів. «Макбета», «Ромео і Джульєтту», «Віндзорських насмішниць» і «Троїла і Крессиду» дивилися передусім у Великій Британії, але також і за її межами, зокрема у Китаї [5].

У 2018–2019 роках продовжував успішну міжнародну ходу мюзикл «Матільда», поставлений театром наприкінці 2010 року. За підрахунками RSC, відтоді його подивилися 9 млн. глядачів у 75 містах світу [5].

З жовтня 2018 року по січень 2019 року покази мюзиклу відбувалися у Йоганнесбурзі та Кейптауні у ПАР, у лютому і березні 2019 року його грали в Сінгапурі (у цей час тут відбувалися і покази пекінської постановки «Гамлета»), а у червні світові гастролі «Матільди» розпочалися у Китаї. Крім того, у вересні 2018 року у Південній Кореї відбулася прем'єра першої іншомовної постановки мюзиклу. Його представили у Сеулі корейською мовою [6].

«Міжнародна стратегія» RSC окрім поширення власних досягнень театру за межами Великої Британії передбачає обмін творчим досвідом із митцями з інших країн. Прикладом втілення цього стратегічного завдання стала вистава «Кунене і король», створена RSC спільно із Театром Фугарда з Кейптауну до 25-річчя завершення апартеїду. Її репетиції частково відбувалися у ПАР, а прем'єрні покази пройшли у Стретфорд-на-Ейвоні у березні та квітні 2019 року, після чого виставу протягом місяця грали у Кейптауні [1, 14; 7].

Важливою мистецькою та водночас суспільно-політичною рефлексією щодо взаємовідносин з Європою, обумовленою виходом Великої Британії з Європейського Союзу, має стати програма RSC «Проект Європа», яку театр представлятиме у Стретфорд-на-Ейвоні влітку 2020 року і над якою працював у 2018–2019 роках під художнім керівництвом шведського режисера Марії Еберг і за участі німецького драматурга Джудіт Герстенберг. До роботи на програмою RSC залучила провідних європейських митців з Чехії, Франції, Німеччини, Швеції, Португалії та Швейцарії й окремо замовила сім монологів в авторів з країн, розташованих на «околицях» Європи, вчергове продемонструвавши своє бажання дослухатися до далеких і нерідко нечутних голосів [1, 15; 2].

Досвід RSC засвідчує, що комплексний підхід до міжнародної діяльності позитивно впливає на позиції театру, розширює його аудиторію та відкриває перед ним нові мистецькі перспективи.

Література:

1. The Royal Shakespeare Company Stratford-upon-Avon. Report and consolidated financial statements. Registered charity number 212481. Year ended 31 March 2019. 79 p. URL: <https://cdn2.rsc.org.uk/sitefinity/corporate/rsc-accounts-18-19.pdf> (дата звернення: 31.03.2020)
2. Royal Shakespeare Company announces 2020 Summer Season. URL: <https://www.rsc.org.uk/press/releases/royal-shakespeare-company-announces-2020-summer-season> (дата звернення: 31.03.2020)
3. RSC America. URL: <https://www.rsc.org.uk/support/rsc-in-america> (дата звернення: 31.03.2020)
4. Chinese Classics Translation Project. URL: <https://www.rsc.org.uk/whats-on/about-us/our-work-in-china/chinese-classics-translation-project> (дата звернення: 31.03.2020)
5. Annual Review 2018/19. URL: <https://www.rsc.org.uk/annual-review/2018-19> (дата звернення: 31.03.2020)
6. Matilda the Musical. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Matilda_the_Musical (дата звернення: 31.03.2020)
7. Kunene and the King opens in South Africa. URL: <https://www.rsc.org.uk/news/archive/kunene-and-the-king-opens-in-south-africa> (дата звернення: 31.03.2020)

**Татаренко Марина Ганнадіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО: СИНЕРГІЯ І ПСИХОФІЗИКА ТВОРЧОСТІ ДИТИНИ (теоретичний аспект)

Аналіз психічних особливостей процесу протікання творчого акту в мозку дитини є основою розвитку її творчих здібностей. Тому доцільним сьогодні звернутися до гіпотетичної побудови загальних механізмів взаємодії окремих фізіологічних частин мозку дитини на основі нестандартної інтерпретації їх ієрархії, взаємозв'язку та взаємодії в динаміці творчого процесу.

Співвідношення і взаємодія психічних процесів в мозку дитини, що позначаються цими науковими категоріями, має вирішальне значення в розвитку її творчих здібностей. Більшість дослідників вважає, що процес творчості виключно раціональний, а ірраціональний початок психіки лише забарвлює і мотивує цей процес. Тому важливим аспектом є загальна психофізика взаємодії головних елементів лімбічної та церебральної частин мозку. А синергетичний стан мозку дитини як основи протікання в ньому евристичного процесу, виникає на основі цієї взаємодії.

Сьогодні психофізіологічні основи процесу набуття стану синергісу в мозку дитини є важливим етапом розвитку творчих здібностей дитини.

Найчастіше ірраціональне в природі людини (особливо дитини) трактується як відхилення від норм поведінки (читай раціонального в цій поведінці). Така конструкція творчості ставить весь процес з ніг на голову, хоча і надає йому романтичний флер [2; 3]. З нашої точки зору, при збереженні значення емоційно – мотиваційної компоненти процесу, творчий результат досягається за межами раціонального, а саме, в синергетичному полі, використовуючи раціональне мислення лише в якості «накопичувача» та аналітичного варіатора інформаційно-фактологічного матеріалу.

Більш наглядно представити розглянуті психічні процеси найлегше через категорії «організації» й «упорядкованості». Так регулярні посадки садів – приклад раціонального людського підходу який прагне до організованості. Залежать вони від раціональних уявлень людей про красу

або уявлення про ефективність агрокультури. Напроти, у лісі рослинність представляється людині хаотичною, нераціональною. Однак поширення рослин в природному ландшафті тільки виглядають хаотичними. Насправді вони розселяються по території тільки в найбільш пристосованих для кожного виду місцях, (сосни, берези тяжіють до піщаних сухих ґрунтів, а ялини, клени – до чорноземних і вологих). Такий процес можна охарактеризувати як «керований хаос» або природну впорядкованість на відміну від людської організованості в регулярній посадці рослин. Підкреслимо, в сучасній дидактиці превалює прагнення до випинання примата раціонального у вихованні дітей, як протидія ірраціональному в їх біологічній природі.

Таким чином природний впорядкований розвиток дитини спішно та настійливо нівелюється педагогічною системою, який розглядається як відхилення від раціональних норм поведінки в сучасному суспільстві. Це тим більш дивно якщо нагадати що до кінця XIX століття усі представники людства жили за ірраціональною схемою поведінкою, включаючи і європейців. Детальніше про закони розвитку живих систем в синергетичній моделі еволюції можна познайомитися в запропонованому списку літератури [1; 4].

Варто підкреслити, що найбільш важливе для нас гіпотетичне твердження, за яким творчі здібності і їх розвиток, з точки зору синергетики, всього лише біологічний інструмент. Цей інструмент існує у вигляді складного процесу приведення системи (організму або суспільства) до проміжного не рівноважного стану, який має ряд етапів [5].

Синергіс – це психофізіологічний стан евристичного процесу. Мозок людини в синергетичному стані це спеціальним чином налаштована резонансна робота обох його півкуль (церебральна система мозку), що відкриває прямий доступ до діалогу між ними та найдавнішою зоною мозку – гіпофізу і гіпоталамусу (лімбічна система мозку), які відповідають за несвідоме в особистості дитини і водночас є матричною основою її

фенотипу. Саме в такому стані мозок робить евристичні відкриття шляхом входження в зовнішні їх джерела. Таким чином, мозок дитини отримує як зовнішнє джерело енергії, так і доступ до асоціативних взаємодій різних об'єктів, в тому числі відсутніх в його інформаційній базі. Такий стан мозку ми характеризуємо особливим новим науковим терміном – «синергіс». За умов наукового жанру тез постає необхідність в обмеженні більшості проміжних доказів, тому лише позначимо деякі головні підсумки заявленої гіпотези:

- чим вище загальний обсяг раціональних даних (по певній темі), тим швидше і глибше пошук асоціативних зв'язків між об'єктами евристичного пошуку в мозку дитини;
- чим швидше і глибше протікають процеси входження в синергіс у окремої дитини, тим вище її творчі здібності;
- чим більш масовим є процес входження у синергіс учасників евристичного процесу, тим вище амплітуда резонансу обох півкуль мозку окремої дитини і тим більш ефективними і результативними стають надбання його евристичної діяльності та рел'єфніше розкриваються творчі здібності цієї дитини.

Домінантним у цій тріаді є синергетичний стан мозку як шлях до прямого пізнання дійсності в XXI столітті, певною мірою, частково минаючи, емпіричний й теоретичний досвід. Причому, як це не дивно, при вирішальному впливі ірраціонального начала в людському мисленні.

Було б дуже самонадіяно стверджувати про повну теоретичну обґрунтованість викладеного вище. Зрозуміло, що в подальшому вбачається велика дослідницька експериментальна робота з перевірки тих чи інших положень та гіпотетичних уявлень з цієї проблематики. Особливо слушним було б забезпечення обробки цих даних на основі математичного аналізу, що в свою чергу дало б змогу побудувати гіпотетичну модель дослідження. Проте, вже й зараз добре проглядаються базові теоретичні підходи до її вирішення.

Загальні шляхи до практичної реалізації приведених теоретичних напрацювань будуть викладені в дидактичній та методичній частинах цих тез. Саме в цих частинах тез будуть розкриті можливості окремих елементів системи К.С.Станіславського як інструменту активації синергетичного стану мозку дитини.

Отже, можна зробити висновок, що володіння штучною активацією синергетичного стану мозку (на основі природних безумовних рефлексорних навичок) – є єдиним надійним та ефективним шляхом до прямого пізнання дійсності в ХХІ столітті. Притому, як це не дивно, при вирішальному впливі ірраціонального без свідомого начала, яке закладається саме в дитячому мисленні.

Література:

1. Аршинов В. И. Синергетика як феномен постнеклассической науки. Москва, 1999. 203 с.
2. Берн Е. Лидер и группа. О структуре и динамике организаций и групп. Екатеринбург : «Литур», 2001. 320с.
3. Берн Е. Познай себя. О психиатрии и психоанализе. Екатеринбург : «Литур», 2000. 368с.
4. Василькова В. В. Порядок і хаос у розвитку соціальних систем: Синергетика і теорія соціальної самоорганізації. Санкт-Петербург.: Лань, 1999. 480 с.
5. Ніколіс Г., Пригожин І. Самоорганізація в нерівноважних системах: Від дисипативних структур до впорядкованості через флуктуації. Москва : Світ, 1979. 512 с.

**Бойко Тетяна Антонівна,
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
доцент кафедри режисури та майстерності актора Київського
національного університету культури і мистецтв**

ТУРЕЦЬКИЙ ТІНЬОВИЙ ТЕАТР «КАРАГЬОЗ» НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Без сумніву яскравими фрагментами історії культури багатьох етносів є народні театри, їх самобутні форми і національні особливості. Переважна більшість народних театрів, що зумовили поступ світового театру, відомі й донині. Провідні позиції серед них, на нашу думку, займає *commedia dell'arte* як один з кращих взірців народної сміхової культури, але не менш почесне місце належить і російському Петрущці, східнослов'янському різдвяному вертепу, різноманітним інваріантам східного театру тіней тощо. У цьому контексті маловивченими сторінками вітчизняного мистецтвознавства є народні театри Малої Азії, зокрема специфіка турецького тіньового театру «Карагьоз». На поточний момент особливий інтерес до якого викликають його сучасні форми та концептуальні орієнтири.

Народний турецький театр, так само як і професійний, в українських наукових студіях висвітлювався лише спорадично. Зокрема, можна виділити статті: «Театр у Туреччині» (К., 1923) в альманасі «Барикади театру», «Перський театр, звідки він узявся і як розвивався» А. Кримського (К., 1925) й главу «Народний театр» з монографії Г. Халимоненка «Історія турецької літератури» (К., 2009). Нині ж є доволі широкий спектр праць про театр «Карагьоз» в Австрії, Німеччині, Росії, Угорщині, Франції тощо. Тіньовий театр «Карагьоз» відомий в Європі, на фестивалях лялькового мистецтва здебільшого саме він презентує культурний спадок Туреччини.

Історія виникнення тіньового театру «Карагьоз» на теренах Османської імперії пов'язана з життям двох відчайдушних приятелів Карагьоза і Гаджівата, які працюючи на будівництві мечеті відволікали від справ інших робітників, через що були страчені, а згодом постали у вигляді двох фігурок з верблюжої шкіри на напнутому білою тканиною екрані, оскільки за їх неординарними витівками почали сумувати як простий люд, так і можновладці. Сама ж назва театру походить від імені головного героя

Карагьоза, яке у перекладі з турецької означає – «Чорноокий». Разом з тим, ніде не зафіксовано коли і звідки форма тіньового театру потрапила до османів. Приміром, турецький історик Метін Анд зазначає, що «Карагьоз» закріпив остаточну форму протягом XVII століття [3, 177]. Схожі свідчення містяться й у «Книзі мандрів» турецького мандрівника Евлія Челебі [4, 657]. Разом з тим відомо, що чорноокий герой є частиною театральних традицій алжирців, тунісців, єгиптян та інших народів. Він має такі імена: Каракоз, Каракус, Каракуш, Гарагус та ін. Відповідно кожна з країн вважає його самобутнім явищем національної культури.

Традиційна конструкція показу тіньових вистав «Карагьоз» досить проста. У центрі дерев'яної ширми був вирізаний прямокутник орієнтовно один на півтора метри (розміри іноді варіювалися), на який з внутрішнього боку було напнуто бавовняну тканину. Екран підсвічувався знизу й було видно лише фігурки маріонеток, а актор-ляльковод опинявся позаду в тіні. Керував усіма маріонетками лише один актор, який вміло відтворював манеру поведінки та риси характеру кожної ляльки. За розміром ляльки були від 20 см до 1 метра. Кількість героїв варіювалася окремо у кожній п'єсі, незмінними були лише два персонажі: Карагьоз та Гаджіват. Зовні їх легко відрізнити: форма Гаджіватової бороди – загострена, Карагьозової – заокруглена. Гаджівата лялькар водить на одній палиці, а Карагьоза на двох, бо в останнього рухається ліва рука, якою він зазвичай починає бійку.

Загалом же дійових осіб у театрі «Карагьоз» не злічити. Частими гостями тіньових дійств були й представники тваринного світу: леви, чаплі, віслюки, вівці та ін. Галерея національних типажів, створених в умовах етнічно строкатої Османської імперії, в театрі «Карагьоз» також була представлена дуже широко. Часто-густо героями ставали люди (араб, перс, грек, вірменин, єврей), які у пошуках кращого життя приїхали до Константинополя з віддалених регіонів. Кожен з них мав колоритні особливості: діалект, манеру поведінки, професійні атрибути й що характерно – зовнішні риси (фігури турецького тіньового театру завжди були

кольоровими, тому глядач міг легко відрізнити араба від грека). Усе це разом надавало карагьозівським виставам образної строкатості, карнавальної стихійної атмосфери. Утім, так само як і головні, герої другого плану були лише комічними масками, характери яких не змінювалися, а мандрували з одних п'єс до інших, увиразнюючи їх жанрові контури.

Сценічний простір вистав «Карагьоз» був доволі обмеженим – це територія одного махалле (кварталу). Таким чином, при написанні нових п'єс автори відштовхувалися від вже відомого набору персонажів, бо глядачами вечірніх вистав «Карагьоз» переважно були мешканці одного й того ж кварталу, які хотіли дізнатися продовження учорашніх подій, вболівали за долю своїх улюблених героїв. Окремі містяни, поведінка й заняття яких відзначалися чимось особливим, згодом ставали персонажами інтермедій. Відтак автори «Карагьоз» відтворювали образи цілком реальних людей.

Щодо сюжетів, то вони, як і сюжети будь-якої народної драми, доволі прості. Карагьоз розважав публіку своїми витівками, а Гаджіват напучував настановами й повчаннями. Сама ж анекдотична ситуація виникала навколо того чи іншого безглузлого наміру Карагьоза. Назви п'єс вказували на те, якою справою займатиметься Карагьоз («Сад», «Писар» тощо) або в яку чергову халепу втрапить («Велике весілля» тощо).

Орієнтовно до середини XIX століття, часу появи перших зразків турецької професійної драматургії, п'єси для вистав писали самі карагьозджу (ті, що показують «Карагьоз»). Вони часом не цуралися політичної сатири, висміювали жадібність й пиху можновладців. Утім, щоб захистити себе від цензурних утисків лялькарі, здебільшого, зосереджували увагу на життєвих перипетіях пересічних містян.

Театру «Карагьоз» притаманна особлива вітальність. Він був популярним упродовж багатьох століть. Його не усунули з мистецького горизонту радикальні історичні та суспільні зміни. Навіть новації театрального життя Туреччини після 1923 року, часу створення Республіки й європеїзації національного театру, не затінили цю театральну форму.

На сучасному етапі кожна людина, яка певний час перебуває у Туреччині, зокрема у Стамбулі, звертає увагу на тонкі мережані силуети двох бородатих чоловіків-маріонеток, що визирають з вікон багатьох кав'ярень або посміхаються з фасадів різноманітних майстерень. Через це універсальні персонажі турецької культури не завжди ідентифікуються саме з національним театром. Настільки глибоко «Карагьоз» вкорінився у турецькому житті й побуті. Втім, залучення карагьозівських ляльок до презентаційних акцій слугує популяризації цього типу театру, його функціонування й естетико-художніх трансформацій. Відомо, що професійні карагьозджу входять до складу всесвітнього товариства лялькарів «UNİMA», філії якого працюють у Стамбулі, Бурсі (місті, де за легендою бешкетували Карагьоз і Гаджіват) та Анкарі (столиці сучасної Туреччини).

Упродовж століть традиційні маски й решта засобів виразності цього театру неодноразово осучаснювалися, але ніколи не втрачали свого національного колориту та ментальних рис. Споконвічна традиція правовірних мусульман дивитися «Карагьоз» після заходу сонця протягом місяця Рамазана, суворого мусульманського посту, коли вдень не можна ні їсти, ні пити, ні веселитися, а лише вночі дозволяється долучитися до земних благ, зберігає свої ритуальні контури й нині. Приміром в історичному стамбульському районі Султанахмет вже багато років поспіль після іфтару (традиційної вечері під час Рамазану) показують вистави «Карагьоз». Такі покази влаштовують мерії багатьох турецьких міст для популяризації форм традиційного театру серед містян та туристів.

У сучасних реаліях тіньовий театр «Карагьоз» існує у двох іпостасях: традиційної моделі та модифікованого варіанту. Будь-які зміни стосуються, перш за все, змістовної частини: драматургії, виконавської стилістики, технічного забезпечення. Форма ж театру «Карагьоз» залишається певною мірою недоторканною, бо відсутність традиційної ширми або перенесення персонажів в якийсь інший простір одразу ж нівелює естетико-художні засади цього типу театру. Відтак нинішній поступ турецького тіньового

театру «Карагьоз» полягає в тому, що театр зберігаючи базовий інструментарій стає інтелектуальним, орієнтованим на глобалізаційні процеси та глядача з активною соціальною позицією.

Література:

1. Кримський А. Твори у 5 т. Т. 4: История арабов и арабской литературы, светской и духовной (корана, фыкха, сунны и пр.) Ч. 1. Київ : Наукова думка, 1973.
2. Пан Северин. Театр у Туреччині. Барикади театру. 1923. № 2-3.
3. And Metin. Geleneksel türk tiyatrosu. Kukla - Karagöz - Ortaoyunu. Ankara: 1969.
4. Çelebi Evliya. Seyahatname. İstanbul, 1898.
5. Oral Ünver. Karagözname. Antoloji. İstanbul, 1977.
6. Oral Ünver. Karagöz ve plastik tekniği. Ankara: M.E.B., 2001.
7. Sönmez Sevgül. Karagöz kitabı. İstanbul, 2000.

**Антонюк Тетяна Вікторівна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ДІЯЛЬНІСТЬ Є. ВАХТАНГОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Трансформаційні процеси світового сценічного простору першої половини ХХ ст. назавжди змінили традиційне сприйняття театру, передусім в контексті його меж та можливостей. Діяльність режисерів-новаторів протягом порівняно незначного періоду здійснила вплив на еволюціонування театрального мистецтва не лише в ХХ ст., оскільки розвиток провідних театрально-педагогічних систем, режисерських методик, прийомів та тренінгів триває й на сучасному етапі.

Є. Вахтангов змінив історію світового театрального мистецтва власною режисерсько-педагогічною діяльністю, що вирізнялася новаторством поглядів, водночас здійснивши неабиякий вплив на популяризацію системи К. Станіславського та методів В. Мейєрхольда по всьому світу. Один із найталановитіших учнів К. Станіславського розвинув його вчення про надзавдання, намітив свідомі шляхи до освоєння творчої природи актора, зокрема методи виховання людини-творця, поклавши в основу творчості головне питання етики – «заради чого?».

Виявляючи вплив творчої діяльності Є. Вахтангова на режисерський театр, американський дослідник П. Вейгн, пропонує розглядати його за трьома напрямками:

- в контексті діяльності його вчителів та сучасників;
- специфіки творчих розробок його учнів та акторів його театру-студії;
- особливості театральних методів митців, які знаходилися за кордоном та піддалися непрямому впливу через розповсюдження системи Станіславського [7, 37].

Вплив Є. Вахтангова на його вчителів та сучасників, передусім К. Станіславського, В. Немировича-Данченко, В. Мейєрхольда та М. Чехова був надзвичайно великий, оскільки вони не лише сприйняли його ідеї, а й використали деякі з них у власних експериментальних театральних процесах.

В. Золотухін акцентує, що в творчих суперечках з системою К. Станіславського, Є. Вахтангов розкрив експресіоністську спрямованість театру і означив початок періоду пошуку театральних форм [1]. Більше того, він доповнив власними напрацюваннями їх режисерські методи, зокрема надавши нового стилю та сприйняття п'єси В. Немировичу-Данченко; посиливши ідеології К. Станіславського та В. Мейєрхольда кращими елементами обох режисерських бачень.

А. Мамаєв-Бабель стверджує, що Є. Вахтангов вважав Мейєрхольда геніальним режисером, «кожна вистава якого є новим театром», акцентуючи, що Станіславський «не наділений індивідуальністю», проте, «Мейєрхольд

взагалі не знає актора», тоді як Станіславський «знає його, аж до його кишечника, може бачити крізь його шкіру, передбачає його думки та його дух» [5, 128–129].

Формування відомої техніки М. Чехова «Психологічний жест» почалося у 1921 р., під час репетиційного процесу вистави «Ерік XIV», оскільки постановник – Є. Вахтангов використовував те, що Чехов називав «особливим жестом», щоправда не як засіб вираження під час виконання ролі, а як засіб дослідження образу під час репетицій. А. Малаєв-Бабель пише, що для Є. Вахтангова жест міг «пронизувати всю сутність актора, впливати на його психологію, тіло та мову» [5, 338]. Так, наприклад, у виставі «Гадібук», поставленій ним у 1922 р. на сцені Біблійської студії Габіма за п'єсою єврейського письменника-фольклориста С. Анського (до речі, єдина вистава Вахтангова, поставлена під час гастрольних поїздок трупи практично по всьому світу і лишалася незмінною понад 40 років), режисер дав деяким персонажам «жестовий лейтмотив» – жест який повторювався, виражаючи їх психологічну та соціальну сутність [5, 339].

Під безпосереднім впливом Є. Вахтангова знаходилися його учні в Третій студії (згодом – Театр Вахтангова), від яких він постійно вимагав вчитися, вдосконалювати як особистості та як професіонали, виходити в усьому від сутності явища, що зображується.

Є. Вахтангов прагнув навчити молодих акторів осмислено використовувати у власній творчості положення системи К. Станіславського та свідомо ставитися до творчості, застосовуючи метод імпровізації як засіб не лише професійного вдосконалення, а й досягнення особистої відповідальності актора та власну працю. Виховання постійного прагнення до нового, майбутнього творчого досягнення позиціонується дослідниками педагогічної методики майстра як психологічний важіль для розкриття індивідуальності актора. Даний принцип поєднує естетичний та художній аспекти, спрямовуючи актора на шлях постійного самовдосконалення. За

П. Марковим, темою усієї театральної справи Є. Вахтангова було «звільнення підсвідомих сил актора до прориву в нові театральні форми» [2, 422].

П. Вейгн акцентує на тому, що першочергово інтерес до вчення Є. Вахтангова в західному театральному просторі зумовлювався позиціонуванням як «синтез Станіславського та Мейєрхольда», хоча насправді режисер ніколи не намагався синтезувати творчі та професійні здобутки цих видатних постатей, натомість привніс елемент «фантастики» в реалізм [7, 38].

Унікальність методу Є. Вахтангова полягає в принциповому підході до драматичного матеріалу як приводу для створення театального організму за типом «фантастичний реалізм».

За Є. Вахтанговим, необхідними елементами будь-якої театральної вистави, що складають єдиний та живий організм постановки є:

- п'єса – як привід для сценічної дії;
- актор – майстер, який озброєний внутрішньою та зовнішньою технікою;
- режисер – творець театральної вистави;
- сценічний майданчик – місце дії;
- художник, музикант та інші – співробітники режисера.

У фантастичному реалізмі режисера, людські почуття – істинні, а засоби виразності – умовні, форма вигадується театром з реального матеріалу п'єси, що відображає справжнє життя.

Театр майбутнього, в уявленні Є. Вахтангова перш за все повинен передавати усю повноту життя людського духу. Майстер бачив його у формах амфітеатру, в якому краще за все видно рухи акторської душі, вираз його очей, кожен, навіть майже невловимий жест. В цьому ідеальному театрі головним повинен стати актор, який, поєднавши досконалу внутрішню техніку з розробленою зовнішньою технікою, перетвориться на справжнього майстра-імпровізатора, який органічно живе на сцені та максимально впливає на глядача, більше того, того, хто спостерігає за фактурою театру

«фантастичного реалізму», а не просто грає певну роль, що відведена йому п'єсою [3, 22].

Р. Болеславський та М. Успенська, які працювали з майстром посприяли поширенню його методу в Сполучених Штатах Америки – пропагуючи вивчення системи К. Станіславського через праці та вчення Є. Вахтангова, вони здійснили неабиякий вплив на багатьох театральних діячів, наприклад, Л. Страсберга, Г. Клармана, Б. Брехта, Є. Гротовського та ін.

На думку П. Федорова, театральна педагогіка Є. Вахтангова посприяла формуванню плеяди видатних акторів та режисерів (А. Горюнов, Б. Щукін, Б. Захава, Ю. Завадський та ін.), а прагнення створити Театр Майбутнього – затвердило можливість та доцільність створення нових творчих колективів, об'єднаних єдиними морально-етичними принципами [4, 20].

Творчі принципи Є. Вахтангова протягом багатьох років з успіхом втілюють в життя провідні світові режисери та актори, а його режисерсько-педагогічний досвід, зокрема унікальні підходи до постановки вистави та роботи над п'єсою – незамінні для сучасних театральних діячів, які прагнуть до осмислення дійсності та її перетворення через творчість. На сучасному етапі, в умовах специфіки сучасного театального процесу, творчі засади Є. Вахтангова, на думку багатьох дослідників, можуть посприяти примиренню антагонізму театру «вистави» і театру «переживання» [3, 1].

Література:

1. Золотухин В. Недоверие слову. Заметки о фрагментах ролей Михаила Чехова из собрания КИХРа. Театр. 2014. № 16. URL : http://oteatre.info/nedoverie-slovu-zametki-o-fragmentah-rolej-mihaila-chehova-iz-sobraniya-kihra/#footnote_10_10619 (дата звернення : 11.10.2019).
2. Марков П. О театре. В 4-х томах. Т. 1. Из истории русского и советского театра. Москва : Искусство, 1974. 542 с.

3. Пак С. Х. Вахтангов и «Фантастический реализм» : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Российская Академия театрального искусства. Москва, 1997. 23 с.
4. Федоров П. Е. Эстетические принципы режиссуры и педагогики Е. Б. Вахтангова : автореферат дис. канд искусствovedения : 17.00.01 / Государственный ордена Трудового Красного Знамени и ордена Дружбы Народов институт театрального искусства имени А. В. Луначарского Министерства культуры РСФСР. Москва, 1990. 23 с.
5. Malaev-Babel's A. 'Practical Guide to the Application of Psychological Gesture'. Michael Chekhov. To The Actor. Routledge, 2002. pp. 183–215.
6. Mathieu M., Meerzon Y. The Routledge Companion to Michael Chekhov. Routledge 2015. 434 p.
7. Vaughn P. C. Eugene Vakhtangov's influence upon contemporary directing methods. 1991. 70 p. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.902.3253&rep=rep1&type=pdf> (дата звернення : 12.10.2019).

**Космідайло Валерія Валеріївна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ОСОБЛИВОСТІ ВИБОРУ ДРАМАТУРГІЧНОГО МАТЕРІАЛУ ДЛЯ ДИТЯЧОЇ ВИСТАВИ

Діти набагато більш чутливі та сприйнятливі до театру, ніж дорослі можуть собі уявити. Теми, які можна актуалізувати й те, про що можна говорити з дітьми зі сцени, залежить лише від таланту режисера та акторів, а також від їхнього рівня довіри до уяви дитини. З дітьми можна говорити художньо та ґрунтовно про будь-які проблеми. Як зазначає Т. Гріббен: «У душі школяра... під впливом театру можуть пробуджуватися дуже яскраві почуття, які збагачують і формують його моральний, інтелектуальний та

естетичний світ» [2, 8]. Вагомість та роль театрального мистецтва в освітньому просторі навчального процесу досліджували в своїх наукових працях Л. Артемова, Є. Воропась, Г. Генів, Т. Гріббен, Л. Денисова, Б. Захава, Л. Зязюн, В. Сухомлинський.

Сьогодні в репертуарі столичних та чисельних провінційних театрів є велика кількість архаїчних вистав, де шерстяні костюми ведмедів та зайців із великими вухами – невід’ємний атрибут кожної казки. Скажімо, «Попелюшка» та «Ріпка» – чудові народні казки, але їхні назви скомпрометовано страшенно великою кількістю рутинних та однотипних постановок. Найчастіше режисери обирають перевірений та вже заїжджений набір кліше: гучна музика, яскраві костюми, примітивні жарти. Звичайно, це викликає в дітей регіт, але навряд чи таким чином приходить усвідомлення, що театр – це і гра, і водночас змістовна та цікава частинка життя.

Прикладом того, як вистава для дітей може бути глибокою за змістом та наповненою сенсами, є вистава «Кіт, що гуляє сам по собі» від Театру анімаційного мистецтва «ТАМ», режисерка Катерина Тушдер. «Кіт, що гуляє сам по собі» – це мультфільм-вистава за мотивами творів Редьярда Кіплінга про дикого первісного Кота, поєднанням театру тіней, масок, ляльок, анімаційної проекції онлайн та живого музичного супроводу. Художниця Альона Овраменко малює декорації безпосередньо під час дії, а музиканти творять електронну музику інструментами та власними голосом – разом все це народжує історію про ті далекі часи, коли світ перестав бути диким, а первісні люди і тварини рівними. І лише Кіт, що гуляв сам по собі, зміг отримати почесне місце у печері. Оповідачами у виставі є і актори, і музиканти, і художниця, які на кшталт прадавніх шаманів створюють ілюзію первісного світу. У виставі мистецтво театру ляльок нагадує традиційний театр Індонезії, а гра тіней створює ефект живого мультфільму. «Кіт, що гуляє сам по собі» – це різнобарвне дійство, феєрія кольорів, художньо довершене театральне висловлювання, яке однаково захоплює як і дітей, так і

дорослих завдяки насиченості форм виразності та метафоричному змісту казки.

Існує багато тем, на які так чи інакше є табу, коли мова заходить про дитячу аудиторію. Наприклад, як говорити з дітьми про смерть, як пережити втрату близької людини, як узагалі розібратися, що це за подія така – смерть; як справитися з цинізмом, що часто присутній в розмовах молоді, коли мова заходить про смерть.

У п'єсі Дани Сідерос «Чорний апельсин», яка увійшла до фіналу конкурсу драматургії «Маленька ремарка»-2019 в рамках російського фестивалю театрального мистецтва для дітей «Арлекін», все починається винятково драматично, на межі пристойного: школярі обговорюють смерть бабусі, яка покінчила життя самогубством, стрибнувши з вікна. На початку п'єси життя та смерть літньої незнайомої людини для дітей – всього-на-всього провід для лихослів'я та гіготіння. Це подія «про чужого», що не стала фактом їхньої біографії. Ця бабуся та її смерть – не більше, ніж літературний сюжет Данііла Хармса, про який згадують освічені діти. Діти не знають досвіду болі, тим паче – душевної болі, їм складно усвідомити мотиви самогубства. Справжнє випробування трапляється з головним героєм, Жекою, коли зазвичай мовчазний та дивакуватий прадід, який живе з хлопчиком в одній кімнаті, чітко і ясно заявляє про те, що хоче померти, і просить хлопчика йому в цьому допомогти. Далі все відбуватиметься залежно від того, куди рухатиметься інтерпретація постановника. Сюжет можна поставити як навмисний, прорахований, адже саме таким чином прадідусь виховує правнука, зіштовхуючи його з таїнством смерті, роблячи реальним те, над чим хлопчик цинічно сміявся. Дорослий ніби організовує умови, запропоновані обставини для самовиховання, аби дванадцятирічний юнак пройшов усі етапи дорослішання, реагуючи на події правильно. Однак цю саму історію можна висвітлити під іншим ракурсом, більш звичним, буденним, коли діти стають жертвами гріхів дорослих. Чорний апельсин – Жека вчиться робити уколи для смертельної ін'єкції з допомогою чорнил та

апельсина – є метафорою жахливої отрути, якою дорослі напоюють молодість, ділячись із нею комплексами власного віку, неврозами «простроченої» свідомості. У п'єсі «Чорний апельсин» мова йде також про і про інше: про складнощі комунікації між поколіннями. Дідусь не розмовляє зі своїми близькими, втомившись захищати своє право на самотійність. Мама хлопчика не може заговорити з сином на інтимні теми, її словниковий запас на сексуальну тематику – бідний, а сором'язливість призводить до комунікаційного бар'єру, до неможливості спілкування на складні теми. Дідусь все ж відчуває потребу в спілкуванні з правнуком, тому він намагається копіювати молодіжний сленг з телевізійних серіалів – але йому доводиться пережити розчарування, коли приходить усвідомлення: на рівні «ей, чувак» діти розмовляють лише в поганих серіалах. Стереотипи масової культури зіштовхуються з реальністю, що в п'єсі відображено точно.

Спектакль для дітей в «дорослому» театрі – це ніщо інше, як розмова з дітьми на зрозумілій їм сучасній мові про смерть, любов, мертву та живу красу, про подолання себе; про все, що є близьким та захопливим. Це вистави всеохоплюючого змісту, всеохоплюючої театральної мови, вистави, пронизані всеохоплюючою довірою до унікального світу, що живе всередині кожної дитини, фантазія якої зрозуміла не кожному дорослому. Те, яким чином сценічне мистецтво впливає на свідомість, свідчить, що театр – це не тільки відображення дійсності, але й особлива практично та духовна діяльність. Тому К. Станіславський писав, що театральне мистецтво – «не вічне, проте воно надзвичайніше з усіх мистецтв для сучасника. Яка сила! Його вплив створюється не однією людиною, а водночас цілою групою осіб – акторів, художників, режисерів, музикантів; не одним видом мистецтва, а водночас багатьма, найрізноманітнішими... При цьому театральна вистава сприймається не однією людиною, а цілим натовпом людей, від чого розвивається загальне, масове відчуття, що загострює моменти сприйняття» [3, 384–385].

Важливо освоювати незвичні теми, беручи новий ракурс в розмові з дітьми. Цікаво відходити від шаблону та братися за незвичну літературу, наприклад, німецькі, датські, норвезькі казки. Незалежно від того, вдалою чи не дуже є постановка за цим матеріалом, важливо одне – це зміна ракурсу в діалозі з дітьми, це нові, ще не опановані вітчизняним театром теми. Тобто пошук іншого способу взаємодії театру з дітьми.

Малюкам, в силу дитячої психології, майже без виключення сподобається все, будь-яка вистава, на яку поведуть її дорослі, батьки чи вчителі. Так педагог Є. Воропаєв пише: «Одним словом, учитель, користуючись принципом пропонованих обставин, може занастити дитячий таланти, спотворити сутність естетичного, прищепити відразу до мистецтва» [1, 49]. Важливо вчити дитину сприймати театральне мистецтво, розуміти мову театральної умовності. Інакше дитина виросте в дорослого, який не розуміє специфіки художньої виразності, в якого похід до театру асоціюється з нудним та малозрозумілим дозвіллям.

Світ дорослих, світ підлітків та дітей – це три різних космоси, кожен із яких живе за власними правилами. В кожного – своя мова, свої способи комунікації. Ці світи взаємопроникають один в одного, конфліктують або живуть паралельно, проте ніколи не змішуються. Складно підібрати п'єсу для дітей. Адже дитина в три роки, п'ять і десять – це три абсолютно різні людини. Вкрай непросто знайти не примітивну, рівноправну, адекватну мову, якою буде відбуватися розмова з маленькою людиною, тому хороші дитячі драматурги – на вагу золота. Можна стверджувати, що сучасний драматургічний матеріал для дитячих постановок поступово стає численним та різноманітним. Так, в 2019 році на десятому драматургічному освітньому фестивалі «Тиждень актуальної п'єси», який відбувається щорічно в Києві, вперше було оголошено спеціальний конкурс п'єс для дітей віком до 12 років – «Тиждень ДРІБ». В рамках спеціальної програми відбулися читки п'єс «Покидьки» К. Пенькової та Л. Ри «Як розвеселити самотність?» Лани Ри, «33 рожеві кішки» Н. Сердюк. В лютому 2020 року на «Фестивалі

сучасної драми. Діти», організованому Національної спілкою театральних діячів України, були представлені наступні тексти: «Їжачок-ніндзя» І. Білиця, «Місто за шпалерами» Н. Блок, «Вікно з вогнем» О. Кірічек, «Гретель і Гензель: крамничка підступних солодошів» Ю. Куліш, «Зубата втрата» К. Лук'яненко, «Чапаєв і Василіса» Л. Лягушонкової, «Пан Чимерник» Я. Терлецької, «Крило метелика» Д. Тернового та «Саня» Г. Устинової.

Потрібно відкинути страх травмувати дітей серйозними драматичними творами. Якщо театр пропонує дітям якусь цукрову модель світу, то таким чином обманює їх. Ні, це не означає, що потрібно постійно занурювати дітей у світ проблем. Існує велика кількість веселих та життєрадісних вистав, поставлених надзвичайно дотепно та з фантазією. Вони закохують дітей у себе та дарують радість пізнання чогось нового, захват співпереживання, азарт співтворчості. Створення вистави для дітей – це розмова на рівних. Не потрібно намагатися опуститися до інтелектуально рівня дитини. Адже мова йде про спілкування з маленькою людиною, яка поруч із дорослим досліджує той самий світ.

Література:

1. Воропаєв Є. Психолого-педагогічні проблеми дитячого театального співтовариства // Обдарована дитина. 2004. № 4. С. 48-54.
2. Гриббэн Т. Не в пижаме дело, или То, что действительно нужно вашему малышу. Київ : Грант, 1996. 48 с.
3. Станиславский К.С. Театр и жизнь. Собр. соч. в 8 т. Москва : Искусство, 1961. Т. 4. С. 231-278.

**Сварник Богдан Вячеславович,
викладач кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

**ПАНТОМІМА ГЕНРІКА ТОМАШЕВСЬКОГО: ТВОРЧА ТА
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА РЕФЛЕКСІЯ**

Генрік Томашевський (1919–2001) – польський артист, хореограф, режисер, педагог, засновник та художній керівник Вроцлавського театру пантоміми, один із небагатьох діячів сценічного мистецтва, який здійснив революцію в пантомімі.

Позиціонуючи пантоміму як мистецтво, що «постійно повертається до «проматерії», основи людського існування» [4, 63], він прагнув до «вираження архаїчних ситуацій, спільних та простих, що відносяться як до минулого, так і до теперішнього і майбутнього» [6, 11].

Закінчивши театральну студію І. Гала, Г. Томашевський виступав у складі Польської балетної трупи Ф. Парнела, балетної трупи Вроцлавського оперного театру (1949–1959 рр.), а також спрацював з Польським академічним театром в якості автора пантомім та постановника хореографічних номерів (1946–1947 рр.). У 1956 р. він заснував першу власну студію пантоміми при Державному драматичному театрі, головною концепцією якої став «сферичний театр» – режисер приділяє неабияку увагу музичному та художньо-декоративному оформленню постановок, паралельно досліджуючи міфологію та культурні традиції.

З 1959 р. у студії, націоналізованій як Вроцлавський театр пантоміми, Г. Томашевським реалізовано 24 програми, зокрема: короткі пантомімічні форми «Шинель» або «Войцек» (1959), абстрактні пантомімічні форми «Зерно і черепок» (1959) та «Лабіринт» (1963), фабулярна пантоміма «Гільгамеш» (на основі шумерської міфології) (1968) та «Від'їзд Фауста» (1970), а також повнометражні вистави «Нічний сон» (1971), «Звіринець імператриці Філіси» (1972), «Фантастичні сцени з легенди про містера Твардовського» (1976), «Гамлет – іронія і траур» (1979), «Лицарі короля Артура» (1981), «Сон літньої ночі» (1986), «Спів молодих людей в палаючій печі» (1993), «Трагічні ігри» (1999) та ін.

А. Банах пропонує досліджувати творчу діяльність режисера на посаді художнього керівника Вроцлавського театру пантоміми відповідно до наступної періодизації:

– 1956–1961 рр., протягом яких режисер шукав новаторські засоби виразності, нематеріальний рух, здатний виражати абстрактні поняття, почуття та емоції. Водночас, дослідник акцентує, що пантомімічні програми (таку назву мали вистави Г. Томашевського), склалися з кількох не пов’язаних між собою епізодів, заснованих на літературних текстах;

– 1961–1968 рр. – період пуризму, що характеризується віддаленням Г. Томашевського від літератури та пошуками предметів виступу через рух (пантоміми «Зерно і черепок», «Лабіринт» та ін.);

– 1970–1999 рр. – період видовищної пантоміми, протягом якого режисер використовує методи, розроблені у попередні роки, в процесі створення хореодрам, темою яких є людина з усім її емоційним, інтелектуальним та духовним багажем [2, 26].

Окрему увагу привертає напрямок «se off-mime», що отримав розвиток та популяризацію завдяки Міжнародному фестивалю пантоміми в Перізі. У «se off-mime» поєднано елементи бурлеску з традиціями комедії дель арте, естетикою німого кіно та цирку. На думку К. Смусняка, даний напрямок характеризується широким різноманіттям, що означає справжній розрив з обмеженнями та умовностями виду. Дослідник наголошує, що «se off-mime» – це сучасні тенденції не лише пантоміми, а й театру:

– широке поширення протидії кодифікаціям та формальним обмеженням;

– розкриття естетичного, інтелектуального та культурного натхнення, спрямованого на «міжкультурний театр»;

– тенденція до експерименту, що простежується не лише у використанні простору, індивідуального та колективного руху, об’єднанні чи синтезу жанрів, театральних форм, а й в мові, матеріалах та засобах масової інформації в сценічному посилі, головною особливістю якого є емоції виконавця та глядача, «персоналістична концепція театру» [7, 195].

Г. Томашевський – митець, бачення мистецтва якого здійснило надзвичайний вплив на післявоєнний театр у Польщі. Він посприяв

народженню мистецтва пантоміми в надзвичайно складній, пластичній та зрілій формі. На думку дослідників, універсальність творчої діяльності режисера полягає в тому, що він викликав у власних постановках та виступах міфічну реальність, в якій «межа між глядачем і дійовою особою нечітка, а кордони, окреслені буденним життям, розмиті» [1].

Я. Гера наголошує, що Г. Томашевський, досліджуючи меандри розумового та духовного життя людини та суспільства, реалізував один з основних принципів пантоміми – трансформацію, «тобто показ того, скільки масок, скільки випадків, скільки можливостей у людини» [4, 61]. Наприклад, у виставі «Звіринець імператриці Філіси» (1972), режисер аналізує моделі кохання, що проявляються в історії людства; в «Лицарях Короля Артура» герой бореться зі складними відносинами між священним і буденним; у «Капризі» Г. Гауптмана (1995 р.) підіймається питання протиставлення життя і смерті – окреслені теми об'єднує людина та її положення в світі.

Відповідно концепції «сферичного театру», Г. Томашевський позиціонував сенсом власного театру рух, що розгортається в трьох вимірах та в часі, а відповідно вимагає тривимірного простору: «Фокус «сферичного театру» – людина, і все, що відбувається довкола неї на різних рівнях» [4, 64].

Тіло – головний засіб виразності, за допомогою якого режисер розповідає про людину, сфокусувавшись не на розмовній мові, що здатна передавати думки, народжені в людському розумі. На його думку, на противагу картезіанському мисленню, свідомість народжується та існує не лише в голові [3], оскільки голова надає свідомості певного напрямку, спрямовує на конкретні цілі. Протягом багатьох років Г. Томашевський експериментував засобами тілесної виразності, ініціюючи насичення свідомістю людського тіла, шукаючи таку форму театральної виразності, в якій за допомогою візуального мистецтва та жестів можна було б підіймати теми, що непокоять сучасну людину [5].

Постановки Вроцлавського театру пантоміми надають глядачу надзвичайно широкий вимір для самостійної і спільної творчості у виставі.

Використовуючи лише конструкцію зображень, жестів, рухів та звуків, Г. Томашевський провокує фантазію глядача, стимулює асоціації та дозволяє вільно осмислювати їх. Митець створив органічну художню мову, надзвичайно інстинктивну та зрозумілу для сприйняття, здатну передавати сенси за межами можливостей французької школи пантоміми, заглиблюючись в універсальність та духовність.

Література:

1. Banach A. Henryka Tomaszewskiego gra z mitem. 2019. 10 p.
2. Banach A. Pomiedzy pantomima a cyrkiem - w poszukiwaniu własnego sposobu pracy. pdf., 2018. 106 p. URL : https://www.academia.edu/36921691/Pomiedzy_pantomima_a_cyrkiem_-_w_poszukiwaniu_własnego_sposobu_pracy.pdf (дата звернення : 20 березня 2020).
3. Campbell J. Potęga mitu. Wydawnictwo Znak, Kraków, 2013, 256 p.
4. Hera J. Henryk Tomaszewski i jego teatr. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa, 1983. 146 p.
5. Henryk Tomaszewski: Omijając Słowo. Rozm. przepr. Jan Berski. Miesięcznik Literacki. 1980. Nr. 6. p. 58–61.
6. Smużniak K. Wrocławski Teatr Pantomimy: Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław, 1991. 210 p.
7. Smusniak K. Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje. Uniwersytet Zielonogórski, Zielona żóra 2002. 268 p.

Сорока Марина Василівна,
викладач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

**ПОЛІТИЧНЕ СПРЯМУВАННЯ ТВОРЧОСТІ Б. БРЕХТА ЯК
РЕФОРМАТОРА ТА ТЕОРЕТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

У сучасних умовах театр є одним із найбільш популярних видів мистецтва в світі, однак у нього з'явився такий потужний конкурент як телебачення, яке забирає значний відсоток театральної публіки. Незважаючи на таку ситуацію театральне мистецтво залишається в сфері інтересів багатьох поколінь глядачів. Протягом століть театр шукав і продовжує шукати відповідь на ті питання, яке ставило саме життя перед ними. Нині, в умовах складної політичної, економічної, культурної та духовної ситуації в Україні виникає нагальна потреба у мистецтві, що спроможне яскраво кинути виклик невігластву та брехні, що заповонила світ. І саме політичний театр займає чільне місце в історії боротьби людства за гідність.

Політичний театр набув розголосу в ХХ столітті, в час, коли людство переживало бурхливий спалах революцій та двох Світових війн. І вперше поняття «політичний театр» прозвучало поряд з режисерськими експериментами німецького пропагандиста комуністичного вчення Е. Піскатора (1893–1966 рр.).

Витоки політичного театру сягають часів Стародавньої Греції. Дослідники вважають, що причиною цьому став конфлікт між рабами та рабовласниками, свідомством цьому стали роботи відомих драматургів Есхіла (525 до н.е.), Софокла (496–406 р. до н. е.) Евріпіда (близько 480-406 р. до н. е.) та ін.

Тему політичного театру можна прослідкувати у творчих доробках Є. Б. Вахтангова, автора легендарної вистави «Принцеса Турандот», та Ю. П. Любімова (1917). Своїм Театром на Таганці Ю. П. Любимов довів можливість існування «Острову свободи в країні без свободи».

Історія українського театру знає випадки, коли театральні вистави ставали політичними, громадянськими маніфестаціями. У цьому контексті варто згадати роботу грузинського режиссера К. О. Марджанішвілі (1872 – 1933), зокрема, його постановку за твором Лопе Де Вега «Фуентеовехуна». Не можна залишити поза увагою і роботу українського режисера-реформатора Л. С. Курбаса (1887 – 1937), а саме його роботу «Гайдамаки».

Вистава мала значний вплив на глядачів і сприяла патріотичному піднесенню духу українців.

Творчі пошуки Е. Піскатора були втілені у створенні «політичного театру», що здатний активно збуджувати потяг до боротьби. Пошуки продовжив його однодумець та практик Бертольд Брехт. Свої теоретичні роботи він систематизував у трактатах «Малий органон для театру» [1], «Про неарістотелевську драму» [1] та ін. У них Б. Брехт описує своє розуміння поняття катарсису. Він гостро засуджує будь-яку згоду зі стражданням. У «Житті Галілея» [2] Б. Брехт зазначає, що голодний не мусить втамовувати бажання їсти. А навпаки, мусить шукати шляхи спасіння. Своєю драматургією Б. Брехт вступає у діалог з Арістотелем ще до катарсису, що, в свою чергу стимулює роздуми про методи запобігання трагедії.

Умінню перевтілюватись у виставі Б. Брехт надавав важливу роль, проте, значно серйознішим вважав змогу втілити на сцені свою особистість та соціально-громадянську позицію. Звідси й одна з найголовніших думок Брехтівського політичного театру, що актор є не лише рупором агітаційного виступу, а й уособленням в собі вищих ідейних цінностей людства.

Новаторство Б.Брехта полягає в тому, що він зумів поєднати в одне ціле прийоми розкриття змісту п'єси зі своїм власним тлумаченням. Взявши до уваги певні принципи теорії В. Б. Шкловського, Б. Брехт визначає власний принцип «відчуження» у театральному просторі. Вища мета і вищий успіх художника – це «відчуження», тобто не тільки викриття пороків і суб'єктивних помилок окремих людей, а й прорив за об'єктивну видимість до справжнього стану речей. Своєю виставою «Матінка Кураж та її діти» Б.Брехт показав протест проти війни та будь-якого насильства [3].

Наступними експериментальними пошуками Б. Брехта можна назвати постановку власної п'єси «Тригрошова опера» та «Мати» за романом М. Горького. В цих творах яскраво вираженні соціальні протиріччя конфліктуючих сторін, що представляють різні сегменти суспільства. Саме в

цей час Б. Брехт, як і його колега Е. Піскатор, був змушений гостро виступити проти політики пропаганди фашизму в Німеччині.

Брехтівське розуміння реалізму, в контексті політичного спрямування, полягало у використанні зонгів. На його думку, саме це і є найбільш влучним прийомом впливу на глядача та досягнення надзавдання.

Підводячи підсумки, варто зауважити, що Б. Брехт зіграв значну роль реформатора та теоретика театрального мистецтва. Він зумів поєднати філософію й театр, політичний театр та реалії життя. Завдяки Б. Брехту вперше почали застосовуватись документалізм політичних процесів, які вдало інтерпретувались в контексті логіки мистецтва театру задля досягнення впливу на глядача.

Отже, Б. Брехт продовжив пошуки Е. Піскатора й створив низку вистав, теоретичних робіт, в яких яскраво показав боротьбу за загальнолюдську гідність. Його творчість мала позитивний вплив на діяльність режисерів майбутніх поколінь. В сучасних умовах українських реалій досвід Б. Брехта заслуговує особливої уваги у молодих режисерів сучасності.

Література:

1. Брехт Б. Малый органон для театра. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 5/2. 568 с.
2. Строева М. Жизнь или смерть Галилея. Театр. 1997. №9. С.11—16.
3. Фрадкин И.М. Бертольд Брехт. Путь и метод. Москва: Наука. 1965. 374 с.

**Старікова Карина Романівна,
магістрантка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)**

СПЕЦИФІКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЇ У ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ

Театр – мистецтво, яке змінюється разом з трансформаціями життя людини. Сценічна реальність, яка матеріалізується через сценічний текст вистави, створюється не тільки режисером, але й художником, хореографом, постановником трюків, педагогами-вокалістами. Одним з найважливіших компонентів сучасної вистави є танець та різні варіанти пластичних імпровізацій.

Драматичний український театр завжди приваблював до себе глядача та утримував його тим, що активно змінювався сам. Якщо визначити динаміку останніх десятиліть, то драматичне мистецтво йде у руслі загальних світових синкретичних тенденцій розвитку мистецтва, в тому числі і стосовно пластичних ідей та просторових рішень. Динаміка руху в бік невербальних засобів вираження художніх смислів визначилася як культурно-мистецький момент з кінця XX ст., та носить активний характер вже з початку XXI ст.

Український глядач все більше емоційно та естетично прагне до театру, який впливає на емоції через візуалізацію не менше, а в деяких випадках навіть і більше, ніж через вербальні мистецькі засоби. Пластика і танець все більше заявляють про себе як про сучасну важливу складову загальної динаміки художніх процесів, що відбуваються як у світовому театрі, так, зокрема, і у вітчизняному: в процесі художніх експериментів на сцені, при створенні сценаріїв, у роботі з акторським складом, в творчості режисерів, що коригується у кожному виді мистецтва та має свій аспект в категорії «жанр», адже жанр – це зображувальність художньої творчості. Аксіологічна плоскість диференціації жанрів ґрунтується на пізнавальній, ідейній вибірковості мистецтва і народжує специфічний ряд жанрових видів та підвидів в тематичній та сюжетній направленості [3].

У хореографічному мистецтві, як і в театральному, існує концепція подвійності жанрів, вона класифікована ще Ж. Новерром у XVIII ст.: в першому ряді три жанри танцю – величний, галантний, комедійний, в

другому ряді – два жанри: живописний (тобто свого роду побутовий живопис) та синтетичний (поєднання протилежних один другому жанрів). Реформатор класичного балету М. Фокін відзначав значну різницю між вільним, народним та сценічним варіантами танцю та виділив три категорії жанрів хореографічного мистецтва: природні, художні та протиприродні танці. Проте спектральний ряд різновидів танцю у М. Кагана [2] починається також з чистого природного танцю, але закінчується сюжетним або образним танцем вільної пластики.

Загальні проблеми аналізу танцювально-пластичної складової драматичного театру мають давні традиції розробки, в контексті вивчення театрального мистецтва та історико-культурного розвитку вони розглядаються в працях Г. Бояджиєва, Б. Варнеке, О. Павленко. Значним додатком до них були розроблені в різні десятиліття праці О. Румнева, І. Рутберга та ін., присвячені історичним та іншим аспектам розвитку танцювально-пластичного мистецтва (танцю, пантоміми, балету). В даних працях приділена увага проблематиці пластики та танцю на драматичній сцені.

Основні дискурсивні (жанрові) моделі танцювально-пластичних елементів драматичного мистецтва останньої третини ХХ початку ХХІ ст. в різних жанрах драматичного театрального мистецтва: дивертисмент, танцювально-пластичний перехід, сюжетно-обумовлена атмосфера, пролог та епілог, внутрішній монолог персонажу [5]. Через аналіз емпіричного матеріалу стає зрозумілим проявлення синкретизму у мистецтві ХХ століття: виявлення форми та особливості злиття в драматичній виставі елементів різних видів мистецтва, не лінійність динаміки цього художнього процесу, характерних для сучасного драматичного театру, а саме – злиття драматичної дії та танцювально-пластичних засобів.

Пластика та танець в сучасному драматичному театрі, створюючи сукупність невербальних засобів актора, є: особливим «текстом» зі своїми мовними принципами, прийомами та засобами виразності; образними

сутностями як дискурсивні моделі; синтаксисом танцювально-пластичних елементів нелінійної складної системи [6].

На основі пластики та танцю відбувається вкидання у драматичну виставу соціально-культурних інтриг, актуальних загальних смислів та символів, взаємопроникнення класичних та новаторських естетичних принципів, формування нових «мов», тобто всього того, що і зумовлює динаміку художнього процесу, визначення її закономірностей. До цього додається трансформація образної системи театрального мистецтва, вистави, в якій актуалізується прагнення до психологізму, невербальному діалогу, передаванні невербальними засобами внутрішнього стану героя, його соціальної поведінки, переходам з минулого до теперішнього та вертанням з теперішнього у минуле, існуванням в різному часі та просторі.

Література:

1. Барбой Ю. М. К теории театра: учеб. пособие. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2008. 238 с.
2. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
3. Корнієнко Н. Постмодернізм і деконструктивістська модель культури. URL : <http://mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art62.htm> (дата звернення: 28.03.2020).
4. Кох И. Э. Основы сценического движения. Санкт-Петербург : «Лань», 2010. 512 с.
5. Кристерсон Х. Х. Танец в спектакле драматического театра : учеб. пособие. Ленинград; Москва : Искусство, 1957. 175 с.
6. Наконечна О. Нові перспективи дослідження сценічної образності в театральному мистецтві. Динаміка наукових досліджень. Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2005. Т. 63. С. 34-36.
7. Пави, П. Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.

**Стеблиненко Уляна Володимирівна,
магістрантка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)**

ФОРМУВАННЯ АМЕРИКАНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Європейська «революція в театрі», система К. Станіславського, новітні театральні течії Франції, Англії, Німеччини, нехай навіть опосередковано, на початку XX ст. вплинули на розвиток театального мистецтва Америки. Тому, на думку багатьох дослідників, гастролі Московського Художнього театру (МХТ) в 1923 р. у Нью-Йорку, Чикаго, Філадельфії, Бостоні є революційною подією в театальному житті США. Саме цей факт дає змогу зосередити увагу на проблемах осмислення американською театальною культурою системи К. Станіславського та формування американської театальної школи. Деякі дослідники акцентують увагу на тому, що для американського театру реформатор російського театру, Станіславський – це «щось надлюдське, казка, міф» [3, 570].

«Система» стала реально впливати на американську театральну школу, розвивати і видозмінювати практику навчання, формувати артистів нового плану, чого до приїзду МХТ в США не відбувалося і відбуватися не могло. У Художньому театрі нью-йоркський глядач в першу чергу звернув увагу на те, що було відсутнє на національній сцені: художня єдність виконання. Зокрема професійний театральний світ Америки миттєво розгледів і з американською прагматичністю вчепився в те, що йому бракувало, а саме: акторську школу. Адже було ясно, що існування російських акторів побудоване на якійсь загальній і розробленій основі.

Дослідники звертають увагу на те, що система виховання акторів в надрах бродвейських театрів практично була відсутня. Процес був орієнтований на комерційний успіх. Театр пристосувався не виховувати нову зміну акторів, а шукати талант через відпрацьовану і розвинену схему

прослуховування (auditions) і відбору на конкретні ролі (casting) за принципом амплуа. Таким чином, для змін потрібен був якийсь творчий імпульс, яким і стали гастролі МХТ.

Театр К. Станіславського запропонував американському театру акторську трупі високого виконавського рівня, що об'єднана спільністю методології, єдину в театральній мові.

Зазначимо, що бібліографічних джерел, що розглядають американський театр з цієї точки зору, зовсім небагато, а ті, що існують, переважно мають інформативний характер і не містять скільки-небудь важливих теоретичних узагальнень, між тим, сама проблема адаптації, впливу і розвитку системи в контексті американського театру є надзвичайно важливою і, немає сумніву, підлягає розгляду з різних ракурсів – як теоретично, так і практично.

У контексті нашого дослідження привертає увагу діяльність американського режисера Лі Страсберга, на якого теж вплинула школа МХТ, що сприяло розвитку його режисерської і педагогічної роботи в Group Theater (театр «Груп»), який став місцем народження американської акторської школи. Саме його творчий метод (постановка соціальної драми, методи репетиційної роботи, студійне існування постійної трупи) був протиставлений американському комерційному театру [2].

Творчий метод режисера стає предметом дослідження науковців (Ш. Карнике, Д. Краснер та ін.), які проводять паралель між діяльністю К. Станіславського та Л. Страсберга. Компаративний аналіз творчості режисерів, на думку дослідників, дозволив виявити розбіжності у творчості, а саме: акторське відношення до ролі в процесі створення вистави; різне тлумачення поняття «дія»; різне розуміння джерела дії; заміна уяви підсвідомістю; текст і логіка; шлях до створення акторського образу [там само].

На відміну від К. Станіславського, в роботі з акторами американський режисер використовував класичний порядок акторського тренінгу тоді, як російський режисер впроваджував комбіновані форми тренувальних вправ.

Слід акцентувати на тому, що кожне заняття з акторської майстерності починалося з релаксації. Л. Страсберг підкреслює роль усвідомленості проведення релаксаційних вправ на кожному їх етапі. Ніщо не повинно робитися механічно, формально. Дослідження взаємозв'язку вміння актора викликати переживання і його здібності висловити це переживання в живій динамічній формі призвело режисера до необхідності тривалої підготовчої роботи актора над собою, перш ніж він почне працювати над роллю. Велику увагу Л. Страсберг приділяє дослідженню імпровізації та афективній пам'яті.

Режисер пояснює відмінність між імпровізацією як способом створення тексту п'єси на очах глядача (як в комедії дель арте) і імпровізацією (етюдній техніці) як способом дослідження життя персонажа і п'єси. Останній підхід характеризує власну позицію майстра. Для нього імпровізація це не спосіб створення тексту, а саме етюдне дослідження чуттєвого життя актора і персонажа.

Аналіз режисерсько-педагогічної діяльності Л. Страсберга довів, що американському режисерові-педагогу вдалося не тільки освоїти багато з ідей К. Станіславського, а й змістовно розвинути їх, зробити ряд методологічних відкриттів, що збагатили світову театральну педагогіку. До цих найважливіших положень його творчого методу відносяться: методологія використання емоційної (афективної) пам'яті у творчості актора; техніка підстановки, що переосмислює принцип магічного «якби» К. Станіславського; використання принципу підстановки дозволило змінити алгоритм діалогу актор – запропоновані обставини і актор – глядач; методика способів релаксації актора; різноманітна акторська техніка етюдів-імпровізацій; у режисерсько-педагогічній системі Л. Страсберга педагогіка передуює режисурі; педагогіці режисера властива розробка загальних принципів креативності актора.

В своїй роботі Л. Коен «Метод Ли Страсберга», учениця Л. Страсберга звертає увагу на тому, що «актор повинен вибрати ті вправи, які надають потрібні для тієї чи іншої сцени напруження почуттів. Розвиваючи своє

інтуїтивне мислення і емоційний інтелект, ви прийдете до < ... > почуття віри в те, що ви робите» [1, 15]. Саме ці акторські вправи «надають можливість відчувати і перевіряти кожному < ... > комбінацію рис, звичок, почуттів і дій за власним бажанням» [1, 15].

Створення некомерційного репертуарного театру стає, принципово важливим та центральним питанням розвитку американського театру в ХХ ст. Система К. Станіславського і творчий метод Л. Страсберга зробили незаперечний вплив на формування національної акторської школи і сприяли введенню в театральну-організаційну структуру США моделі репертуарного театру.

Література:

1. Козн Л. Метод Ли Страсберга: сборник упражнений по актерскому мастерству / пер. с англ. Москва : Альпина нон-фикшн, 2018. 310 с.
2. Черкасский С. Д. Система Станиславского и метод Страсберга: опыт сравнительного анализа. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-stanislavskogo-i-metod-strasberga-opyt-sravnitelnogo-analiza/viewer> (дата звернення: 14.03.2020).
3. Шверубович В. В. О старом Художественном театре. Москва : Искусство. 1990. 667 с.

**Шлемко Ольга Дмитрівна,
заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ВИСТАВИ

Формування сценічного образу вистави є одним з найважливіших і найвідповідальніших завдань режисера-постановника, сценографа та інших

учасників створення вистави, а тому ця проблема продовжує бути актуальною і вимагає нового осмислення.

Проблема сценічного образу вистави стала предметом зацікавлень низки вчених і практиків, серед яких: В. Сахновський, О. Дикий, А. Михайлова, О. Попов, Г. Товстоногов, Д. Чайковський, Ю. Борєв, Д. Лідера, М. Френкель, В. Фіалко, О. Ковальчук та ін.

Якщо «художній образ» – це поняття, загальне для всіх видів мистецтва, то «сценічний образ» – це поняття притаманне лише сценічному мистецтву. Однак поняття «художній образ» часто використовується і щодо сценічного мистецтва.

Доцільно розглядати сценічний образ як складну цілісну систему, що має ієрархічну будову, структуру та упорядкованість. Використання системного підходу дозволяє аналізувати сценічний образ як систему, «що складається з підсистем: акторська, сценографічна, предметно-речова, музично-шумова, які в синтезі набувають властивостей, не притаманним їм окремо <...>» [1, 9–10]. Згадані підсистеми є одночасно також самостійними системами. В усіх підсистемах сценічного образу системотворчим фактором є діяльність режисера, що ґрунтується на режисерському задумі та надзавданні.

Сценічний образ є знаковою системою. «Знаки в системі сценічного образу функціонують у заданих взаємозв'язках, визначених режисерським задумом» [1, 20]. Театральному мистецтву, як синтезу мистецтв, притаманна значна кількість знакових систем. Багатокодовість вистави дає можливість і виставі, і сценічному образу бути зрозумілими як для пересічного глядача, який може досягнути лише частину кодів, так і для обізнаного глядача, здатного досягнути всю їх багатоманітність.

Розрізняють такі стадії буття художнього образу: образ-задум, художній твір, образ-сприйняття, образ твору (образ-підсумок).

Образ-задум – початкова стадія формування образу у свідомості митця. Ця стадія є процесом і має певну протяжність у часі.

Художній твір – стадія об'єктивації образу-здуму, що є процесом і також має певну протяжність у часі.

Образ-сприйняття – стадія існування твору у психічному акті сприймаючої людини. На цій стадії відбувається процес переходу об'єктивної реальності в суб'єктивний образ-сприйняття.

А. Михайлова на відміну від усталеного поділу розвитку художнього образуна три стадії, виділяє ще четверту, підсумкову стадію – образ твору [2, 11]. На її думку, образ твору – це «формування підсумкового уявлення про твір на основі образу-сприйняття, мислене узагальнення, ідеальний концентрат твору, що складається і зберігається в індивідуальній і колективній свідомості людей» [2, 11].

Згадані стадії існування художнього образу перебувають у генетичному зв'язку і певній субординації. Так, образ-здум призводить до створення твору. Натомість твір мистецтва породжує у свідомості читача чи глядача образи-сприйняття і нарешті підсумковий образ твору.

Отже, образ твору можна кваліфікувати «як узагальнення сприйнятого твору, як особистий підсумок сприйняття, як концентровану інформацію про твір (а через нього – про світ і про митця), що підлягає зберіганню у «згорненому» вигляді і не губить свого синтетичного характеру. А він такий, оскільки цей духовний концентрат включає не лише ідею, «виведену» з твору, але й зримі (наочні) елементи, і звуковий ряд, і тактильний, і понятійний фонд (закріплений словом або викликаний ним), і послідовність розвитку, і одномоментне уявлення про ціле, і стосунки між персонажами, і відношення експозиції до фіналу, основні композиційні лінії, і колористичну логіку, і деталі, що врізались в пам'ять» [2, 30].

Сценічний образ вистави ми розглядаємо як образ-підсумок. До того ж, зважаючи на синтетичний характер вистави та необхідність вироблення єдиного для її співтворців погляду на інтерпретований твір, згаданий образ-підсумок є особливо складним.

Взаємодія сцени і зали, виражальних засобів вистави і глядацького сприйняття є необхідною умовою народження образності. Структура сприйняття вибудовується в залежності від типу театру і художніх завдань режисера.

Проблема образності, будучи традиційною в мистецтві, набуває специфічних рис у сценічному контексті, впливаючи на глядача на усвідомленому і неусвідомленому рівнях. Тим самим здійснюється прорив до глибинного змісту вистави через виражальні засоби. Творцем цих засобів, творцем образної структури вистави є режисер, який через актора веде своєрідний діалог з глядачем. Тому пошук образності – це пошук нових контактів з глядачем через творче, індивідуальне «обличчя» актора. Режисер і актор, перетворюючи матеріал п'єси, створюють виражальні засоби, спрямовані на народження образного сприйняття глядача.

Г. Товстоногов звертає увагу на те, що в створенні художнього образу необхідно чітко визначити функцію та місце глядацьких вражень. Художнє оформлення вистави має будити уяву глядача у потрібному для вистави напрямку, «звучати» «на повну силу у поєднанні із загальним задумом, зі сценічним вирішенням вистави, з його атмосферою, з діючою на сцені живою людиною» [3, 271].

Д. Чайковський вважає, що «загально-сценічний образ вистави – це особлива, специфічна форма відображення дійсності засобами театрального мистецтва; у більш вузькому розумінні – це доступна для безпосереднього сприйняття глядачем картина життя людей, що відтворена на сцені в конкретно-чуттєвій формі під кутом зору певної ідеї та естетичних прагнень колективу митців: драматурга, режисера, акторів, сценографа, композитора та інших творчих працівників. Загально-сценічний образ вистави являє собою неподільну сукупність, творчий синтез її складників: образу дії, пластично-просторового (зорового) образу, звукового образу, атмосфери і темпоритму вистави» [4, 11].

Образна мізансцена не виникає спонтанно. Задля її утворення потрібно комплексно вирішити низку творчих завдань: розкрити наскрізну дію, переконатися в цілісності оцінки образів, звернути увагу на фізичний стан і самопочуття дійових осіб, атмосферу. Всі згадані фактори формують мізансцену. Також мізансцена є власне матеріальним засобом творчості режисера. Чітко і продумано вибудована мізансцена може навіть приховати певні недоліки в майстерності актора.

Сценічний образ вистави – явище духовне. Його глибина і багатоманітність залежать від чуттєвого апарату митців, неповторності їхньої індивідуальності, професійної підготовки, інтелектуального розвитку.

Велика, всебічна аналітична робота режисера над драматичним твором, розробка «роману життя» сприяють формуванню художньої образності. У результаті пізнавальної й аналітичної роботи у режисера формується конкретика в образному баченні вистави (емоційність відчуттів, уявлення та усвідомлення дійових, пластично-просторових та тональних чинників вистави).

Виразжальними засобами, що створюють особливу мову театралізації і знакову систему образу є символ, алегорія і метафора, за допомогою яких режисер створює у виставах повнокровний і багатоманітний світ естетичних цінностей.

Сценічний образ вистави – це результат тісної творчої співпраці режисера-постановника, актора, сценографа та інших творчих працівників. Ця співпраця відбувається протягом всіх етапів розробки сценічного образу – від задуму до його втілення. Теоретичне осмислення образності сценічного мистецтва сприятиме глибшому розумінню процесів сучасного театрального мистецтва.

Література:

1. Курбатов В.П. Особенности системной интерпретации сценического образа как феномена культуры: автореф. дис. ...канд. культурологии, спец. : 24.00.01. Кемерово, 2006. 24 с.

2. Михайлова А.А. Образ спектакля. Москва : Искусство, 1978. 247 с.
3. Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2-х кн. 2-е изд., испр. и доп. Ленинград: Искусство, 1984. Кн. 1. О профессии режиссёра. 304 с.
4. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості: навч. посібник. Ужгород, 2002. 98 с.

Працков Роман Євгенович,
магістрант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ДИФЕРЕНЦІЙОВАНИЙ ПІДХІД ДО РЕПЕРТУАРУ В АМАТОРСЬКИХ ДИТЯЧИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ

В умовах глобалізаційних змін, які відбуваються в українському соціокультурному просторі, загострилась необхідність переосмислення сучасних виховних орієнтирів у формуванні особистості. Важливе місце у процесі виховання індивіду займає художньо-естетичне направлення, що виражається у позашкільній освіті. Якщо розвиток сучасної шкільної освіти спрямований на впровадження в навчальний процес новітніх технічних засобів та методики проведення занять, то позашкільна освіта орієнтується на поглиблене вивчення індивідуальної психолого-естетичні потреби дитини. Важливим закладом творчого виховання дітей у позашкільній освіті є дитячий аматорський театр.

«Аматорське мистецтво – індивідуальна чи колективна творча діяльність непрофесійних творчих працівників або колективів, що не є для них основним заняттям, результатом якої є створення або інтерпретація творів, що мають культурно-мистецьку цінність, та не має на меті отримання доходів» [1, 9]. З цього визначення можна стверджувати, що дитячий аматорський театр є колективною творчою діяльністю непрофесійних дітей-акторів, які створюють або інтерпретують твори мистецтв.

Діяльність дитячих аматорських театрів спрямована на збагачення, формування та розвиток морально-естетичних ідеалів, художньо-образного мислення, уявлень про світосприйняття, здібностей сприймати й переосмислювати навколишній світ, висловлювати особистісне ставлення до загальнолюдських естетичних цінностей. Такий вид позашкільної освіти сприяє залученню національної та світової культури для розвитку естетичного смаку дитини в освітньо-виховному процесі.

На сучасному етапі розвитку позашкільної освіти кількість дитячих аматорських театрів збільшується, а з ними виникають нові мистецькі форми, їх жанрове розмаїття, що відповідно впливає на вибір репертуару. При підготовці вихованцями нового творчого проекту, особливу увагу варто приділяти саме репертуарній основі в аматорських колективах. Оскільки даний вид таких театрів повинен включати чіткий поділ по віковим групам, то й диференційний підхід до підбору репертуару таких колективів залежить від особливостей розвитку та активності психологічних процесів в учасників.

Психологічні процеси кожного віку дитини включають формування його емоційної стійкості та світосприйняття. З цього виходить, що використання відповідного драматургічного матеріалу повинне відповідати рівню розвитку дитячої психіки, бути легким для розуміння та відповідати його світосприйняттю. Педагоги аматорських театрів ведуть постійний пошук шляхів покращення своєї діяльності й прискорення розвитку індивідуальних особливостей та творчих можливостей дитини, що відображається на творчому їх зростанні. Безперечно, від педагогів це вимагає самовіддачі та професіоналізму, оскільки така діяльністю особлива в мистецькій та освітній сферах. Проте, тут важлива й віддача від кожного учасника колективу, його бажання творчо й індивідуально розвиватись. Варто зазначити, що саме завдяки аматорському театральному мистецтву у дітей встановлюється зв'язок театральної дії з реальними подіями дня.

Головним принципом підбору репертуару є співвідношення естетичних принципів діяльності колективу, які відповідають віку та рівню розвитку

дітей. Важливо, щоб тема та проблема обраного твору була доступна для сприйняття дітей. Варто розуміти, що в процесі постановки актор-вихованець повинен розуміти взаємовідносини персонажів та цільову направленість їхніх дій. Аналізуючи діяльність українських дитячих аматорських театрів ми можемо систематизувати жанрові переваги вікових категорій творчих постановок.

Для дітей молодшого шкільного віку жанровою основою вистав залишаються казки. Простота казкового сюжету, зрозумілість мотивів для дій, усталені алегоричні художні образи та повчальність сюжету формують дитяче світосприйняття та виховують морально-етичне ставлення до світу в майбутньому.

Діти середнього шкільного віку з захопленням беруть участь у фантасмагоричних комедіях та драмах. З'являється любовна лінія, виражена призмою фантастичного світу королівських сімей та окреслюється конфліктність ситуацій.

Старший шкільний вік, з огляду на прагнення пришвидшення процесів соціалізації, бажає досягнути психологічні драми та твори, які мають сильний символіко-метафоричний склад. З огляду на невеликий життєвий досвід, актори такої вікової категорії не зможуть розкрити у повному обсязі ідейно-тематичне спрямування літературного матеріалу, вираженого через складні образи, які закладені митцем у творі. Загострений конфлікт, глибокі душевні переживання в запропонованих автором обставинах, більш актуальна для соціально активних громадян суспільства з яскраво вираженим світоглядом.

Психолого-педагогічний аналіз проблем підбору репертуару доводить, що театральна-ігрова діяльність може виступати як один з універсальних методів сприяння активізації дитячої творчості. Даний процес може бути ефективним за умови компетентного використання педагогами методів й прийомів формування основ театральної-естетичної культури для самостійної й організованої діяльності дітей. При цьому дитячий аматорський театр

виконує важливі для формування світогляду дитини функції. Головними з них є гуманістична, естетична, креативно-розвиваюча та інформаційна.

Для вдалого диференціального підбору репертуару у дитячому аматорському театрі варто враховувати наступні критерії: доступність матеріалу за психофізичними показниками, сприйняття дітьми-акторами ідейно-тематичного спрямування твору та цільову направленість діяльності творчого колективу. Крім того, важливим фактором є те, щоб учасники будь-якої вікової категорії активно проявляли себе в творчості, розвивали свої здібності в певному мистецькому напрямі. Від цього залежить процес виховання відповідних почуттів, психологічної гнучкості, прояв емпатії та соціальної адаптації в суспільстві у майбутньому.

Сьогодні у культурно-мистецькому просторі активно утворюються дитячі аматорські театри, різноманітні самодіяльні театральні колективи, студії тощо. Як результат їхньої творчої роботи, проводиться безліч фестивалів та конкурсів аматорської театральної творчості. Тому, сучасні дитячі аматорські театри є самостійним соціокультурним явищем, яке активно формує мистецький простір та має великий вплив на формування світогляду підростаючого покоління.

Література:

1. Мельник В.П. Аматорський театр. Тернопільський енциклопедичний словник. Тернопіль : Збруч, 2004. Т. 1. 35 с.

Розділ 5

ПРОФЕСІЙНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

**Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, професор
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ ЯК ЦІЛІСНОЇ КОНСТРУКЦІЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ АКТОРСЬКОГО РЕМЕСЛА

Розгляд процесу становлення актора як професіонала сценічного мистецтва неможливий без урахування всієї різноманітності соціально-культурних характеристик. Формування способів художньої діяльності, стандартів сприйняття, особистісні установки митця відбувається під впливом соціально-орієнтованих норм, ідеологічних цінностей, конкретно-історичних умов існування мистецтва.

Побудова професійної діяльності артиста, створення особистісної майстерні митця є проблемою великого діалогу теоретиків та практиків театральних підмосток. Акторська гра приховує у собі глибоку істину як форма вільного прояву людського діяння, сокровенної духовності, прагнень, бажань, емоцій. Вона творча уява, що необмежена можливістю різноманітністю сценічних варіантів.

За своєю природою художня правда, сценічний вимисел більш глибокі, важливі і фундаментальні ніж короточасні істини повсякденного буття. Правда мистецтва у професійній діяльності артиста є засобом пізнання людського існування, способом його художнього аналізу. Але не потрібно спрощувати формулу зв'язку життя з мистецтвом, яке є постійним джерелом творчої діяльності майстрів сцени.

Проблема творчої діяльності актора має не тільки вузькопрофесійний сенс, тому що категорія сценічного мистецтва входить до широкої палітри людської культури загалом.

Комплексне вивчення природи акторського професіоналізму, пошук засобів високої майстерності сценічного існування, осмислення структуризації виконавського ремесла відбувалося і відбувається протягом всього багатовікового існування театру.

Будь-яка сфера людської діяльності потребує відповідних навичок та вмінь, володіння професійними компетенціями, які безпосередньо досягаються вдосконаленням техніки виконання. Так і майстерність актора стає результативною завдяки пізнанню законів театрального мистецтва, які безпосередньо містяться у вивченні акторської техніки.

Акторська техніка необхідна виконавцю як спосіб переходу з площини повсякденного існування в існування сценічного життя яке передбачає відповідний драматичний вимисел. Техніка актора це «сукупність завдатків здібностей, а також сформованих на цій основі навичок та вмінь, за допомогою яких актор може створювати умови для природної органічної дії на сцені – тобто сценічної творчості» [4, 28]. І, найголовніше, функціональність акторської техніки полягає у процесі постійного розвитку високомайстерних даних професіонала театру.

Володіючи технікою виконавства та маючи художній дар, творчий талант, артист стає суб'єктом театрального мистецтва. Ця трансформація на відміну від життєвої, націлена на народження сценічної дієвої особи, існування якій надає у своєму художньому процесі виконавець ролі, в цьому і полягає таємниця акторського ремесла.

Діагностика розвитку професійної мистецької діяльності артиста відбувається за формулою сценічної техніки виконавства, системою якої є комплекс відповідних вправ акторського тренінгу. Акторський тренінг є запорукою базису майстерності митця, його професійною компетентністю. А компетентність артиста, в свою чергу, передбачає добре розвинуті здібності

суб'єкту щодо вільного володіння акторською технікою у запропонованих сценічних обставинах при функціональній дієвості ролі.

Творча діяльність театрального виконавця містить дві основні складові акторської техніки – внутрішня – психологічна, прийомом якої є відповідне відношення до конкретного об'єкту та зовнішня – фізична, прийом якої передбачає фізичну лінію органічної поведінки на сцені.

Внутрішня техніка актора складається з наступних елементів: уваги як об'єму, концентрації, розподілу накопиченої інформації, уяви як творчої фантазії і віри у запропоновані обставини, дії як органічності, продуктивності, послідовності та логічності сценічної правди, а також емоційної пам'яті, сприйняття і оцінки мислення й почуття. «Актор не може думати взагалі. Двір (який він згадує) складається з багатьох об'єктів, які він бачить, чує, відчуває та ін. Тільки через сенсорну конкретність, тільки через точність відчуттів цих об'єктів можна стимулювати емоції. Не достатньо сказати: «було спекотне». Актор повинен виявити абсолютно точно, у якій частині тіла він відчував ту саму спеку, яка зараз йому згадалась. Актор локалізує увагу у тій частині, щоб не просто згадати, а щоб повторно прожити – відчути саме той момент. Він згадує, у що був одягнений – вид одягу, тканину, відчуття при її контакті з тілом. Актор згадує подію, яка викликала емоцію, не з точки зору послідовності історії, а з точки зору різноманітності відчуттів, які пов'язані з нею» [5, 150].

Зовнішня акторська техніка передбачає наступні елементи фізичної дії: голос, звук, дихання, дикція як складові словесної дії сценічного мовлення; координація рухів та почуття ритму і часу; виразна пластика, міміка і жест, пам'ять фізичних дій та відчуттів. «Технічна система акторської гри приділяє увагу не тільки тому, що актор повинен робити, але й тому, що він робити не повинен... <...> Зведення рухів тіла до мінімуму корисне ще й тим, що воно забезпечує чіткість малюнку ролі і свідчить про впевненість актора в собі. Чим менше актор жестикулює і рухається, тим більш значимим стає кожен

його рух і тим більш сильніше враження на глядача він справляє» [1, 128–129].

Актор повинен бути освіченою людиною, мати широкий кругозір, особисте світосприйняття для того щоб у своїй професійній діяльності обрати потрібний шлях у досягненні необхідного сценічного самопочуття, яке у свою чергу надасть впевненість внутрішньої свободи, що знайде своє вираження у фізичній поведінці виконавця, голосі, пластиці, позі, жесті.

Вся ця сокровенна конструкція акторського ремесла криється у пізнання митцем свого психофізичного апарату, в здатності майстерності їм користуватися у дієвому процесі виконання ролі. Цього неможливо досягти без творчого сценічного тренінгу, тому що тільки системне, послідовне, свідоме тренування актором своєї психотехніки надасть йому можливість пізнання власної природи, яка знаходиться у нерозривному дієвому зв'язку з реальністю. «Не може бути професійного збагачення акторської психотехніки без засвоєння різноманітних механізмів життєвої психотехніки. Коротше, актору не вдасться удосконалити свою майстерність, якщо він нехтує життєвими законами поведінки і відтворення емоційних людських реакцій» [2, 23].

Крізь призму природи почуттів психологічний апарат надає майстру мистецтва можливість існування в уявних життєвих перипетіях, колізіях сценічного простору. Тому артист повинен прагнути до максимального розвитку внутрішньої техніки свого творчого інструментарію для того щоб процес художньої діяльності сприяв розкріпаченню і розвиненню органіки існування. Також у процесі професійного ремесла необхідний усвідомлений контроль за органікою сценічної дії, що є прямим шляхом до уяви, уваги та віри, таких необхідних елементів акторської техніки для створення відповідного сценічного образу. «Також головною складовою акторської техніки є творча зібраність та активність – початковий стан актора, який міститься у вмінні швидко опанувати своїм психофізичним матеріалом для

сприйняття творчого завдання. Цей процес пов'язаний з подоланням всіх побутових переживань, що заважають» [3, 72].

Вдосконалення акторського професіоналізму та влучного майстерного виконавства можливо лише за діалектичної взаємодії і взаємопроникнення трьох основних факторів: постійного звернення до творчих досягнень та надбань видатних майстрів сцени минулого; практичного пізнання новітніх методів акторського ремесла; ефективної та продуктивної реалізації результативної дієвості ролі, що передбачає створення відповідного образу, його характеру та природи сценічного існування.

Література:

1. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Пер. с англ. И. Блейз. Москва: Когито Центр, 2001. 384 с.
2. Гиппиус С.В. Гимнастика чувств. Тренинг актерского мастерства. Санкт-Петербург: Издательство Веды, 2010. 378 с.
3. Донченко Н.П. Роль етюдної форми у професійній підготовці фахівця сценічного мистецтва та у творчості артиста естради //Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 4. С. 70-74.
4. Клековкін О.Ю. Theatrica: Лексикон; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
5. Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. Санкт-Петербург, 2016. 816 с.

**Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ВИХОВАННЯ АРТИСТІВ ЦИРКУ В СУЧАСНИХ АМАТОРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ

В сучасних умовах розвитку національної культури актуальними стають проведення звітних концертів мистецьких колективів, студій, шкіл мистецтв, театрів естради тощо. Така тенденція міцно увійшла в повсякденний побут сучасного мистецького життя України, що актуалізує впровадження нових підходів до створення та проведення даної концертної форми, створює нові механізми співпраці з місцевими органами управління та засобами масової інформації. Особливою популярністю серед населення користуються циркові колективи, які сприяють культурному розвитку та національному вихованню підростаючого покоління.

Святкова атмосфера звітного концерту, програма якого складається з різножанрових циркових номерів, його динамізм, його традиції, емоційність, видовищність надовго залишаються в емоційній пам'яті батьків та дітей, даючи їм внутрішній імпульс до подальшого життєвого самовизначення в різноманітних сферах діяльності.

Осмислення реальності в усіх її проявах за допомогою метамови мистецтва є спільною метою всіх циркових колективів. У такому процесі відбувається прогрес вдосконалення та оновлення різноманітними прийомами всіх циркових жанрів, виникають нові форми, нові підходи до постановки номерів з використанням новітніх технологій, створюються нові твори циркового мистецтва. Проте, все ж таки головним героєм тут виступає артист. Тому завдання циркових студій та колективів, перш за все, виховати професіоналів циркової справи у будь-якому цирковому жанрі.

Однак, ні сучасне мистецтвознавство, ні педагогіка не поспішають звернути свій погляд щодо осмислення та розкриття потенціалу цієї унікальної форми організації дозвілля та цілісного виховного процесу для підростаючого покоління. Активізація розвитку циркових колективів на сучасному етапі обумовлена тим, що ця інноваційна форма сучасного мистецтва володіє широкими можливостями щодо створення умов для масової комунікації, вдосконалення фізичних та розумових здібностей учасників колективів. За останні роки в Україні помітно зріс інтерес до циркових студій, як з боку учасників, так і з боку суспільства загалом. Тому проведення таких звітних концертів циркових колективів сприяє не тільки творчому обміну між дітьми та їх керівниками, а й дозволяє здійснювати інтеграцію різних циркових жанрів в єдиному творчому процесі.

Звітний концерт циркових колективів, студій залучає до процесу обміну інтересами велику кількість глядачів та учасників, маючи за мету утвердження в сучасному суспільстві циркового мистецтва та навчального процесу, що, безперечно, допомагає підростаючому поколінню у вірному виборі професії та реалізації набутого досвіду в майбутньому. Проведення таких концертів співзвучне з сучасними культуротворчими процесами, акцентує увагу на міжнаціональних преференціях циркового мистецтва як одного з популярних видів сценічної творчості.

Увагу дослідників до циркових жанрів, які популяризуються у молодіжних та дитячих колективах, зумовлена великою затребуваністю циркового мистецтва як яскравої, дивовижної, видовищної форми, яка з розвитком дедалі більше набуває нових творчих рішень візуалізації та рецепції. Тож, можна стверджувати, що саме циркові колективи сьогодні стають сполучною ланкою між реальним життям і «красивим» мистецтвом, де саме у реальності відбувається активний художньо-творчий процес виховання високопрофесійних циркових артистів.

Окрім того, звітні концерти циркових колективів надають можливість спрямувати весь потенціал творчої молоді на розв'язання певної

соціокультурної проблеми. Головна проблема різноманітних студій, колективів – переслідування економічного зиску, інтереси комерційної сторони. Таким чином, втрачається головний концептуально–художній сенс.

Історія розвитку циркового мистецтва вписала у свої сторінки чисельну кількість досвідчених майстрів створення різноманітних типів, жанрів й номерів, якими наповнений даний вид мистецтва. Саме у минулому столітті циркове мистецтво нашої країни завоювало світове визнання.

Мистецтво цирку – багатогранне. За всю історію існування утворилось безліч форм, стилів, жанрів, напрямлень, іноді набуваючи кардинальних відмінностей за змістом і формою. Створювались номери елементарні, прості, розраховані на невибагливого глядача, однак у процесі вдосконалення номери стали складні в професійному та технічному виконанні, в основі яких полягали інноваційні досягнення сучасної техніки.

Протягом століть мистецтво цирку міцно увійшло у суспільну свідомість та у повсякденне життя народу. Це – галузь видовищ, яскравих шоу, яке у практичному та теоретичному досвіді набуло своїх індивідуальних рис художньо-естетичної місії. «Цирк говорить з реципієнтом мовою своїх образів, виявляючи істотний характер явищ багатогранного і багатобарвного світу, передусім у контексті гармонізації цілісної особистості. Специфіку циркового мистецтва визначає пріоритет емоційної складової образності його природи, яка викликає сплеск емоцій і почуттів реципієнта: вплив обумовлює властива цирку іманентна здатність збуджувати почуття естетичної насолоди» [1; 19].

Сучасна циркова програма існує за всіма загальними закономірностями драматургії, синтезує надбання карнавально-сміхової культури та підпорядковує їх конкретному сценарному задуму. Саме в цьому контексті, говорячи про сучасну постановку циркової програми, варто зазначити, що це – поліфункціональне явище соціально-культурологічного змісту, яке відображає дійсність у постійному пошуку нових напрямів свого розвитку.

Отже, мистецтво цирку як в минулому, так і в сьогоденні швидко реагує на конкретні події, факти, явища, які відбуваються у житті суспільства. Змінюються погляди, настрої, умови, відповідно змінюється й ідейно-тематична спрямованість циркових номерів. Такі зміни відразу знаходять пристосування для їх втілення, набуваючи специфічної художньої форми.

«Протягом десятиліття видовищна природа циркового мистецтва постійно змінюється, використовуючи багатий досвід і визнані досягнення театрального, хореографічного музичного та інших видів мистецтва. Створюються нові постановки, трюкові ноу-хау та інші авторські розробки українських режисерів та артистів, які постійно отримують визнання в усьому світі. Поряд з професійними цирками існує численна кількість аматорських колективів. Їх, як правило, можна назвати фундаторами циркового мистецтва. Зазвичай, ці аматорські об'єднання називаються цирковими студіями. Аматорський цирк – вид художньої самодіяльності, учасники якої займаються цирковим мистецтвом. Аматорський цирк є також резервом для поповнення кадрів циркових артистів. Відзначимо, що в сучасній Україні існують різні форми аматорського цирку: гуртки за окремими видами циркового мистецтва (акробатики, жонглювання та ін.) та студії, в яких проводиться більш широке ознайомлення з різними цирковими жанрами. Мета виховання переважної більшості циркових студій України – розкрити потенціал дитини у фізичній культурі та розвинути її естетичну свідомість засобами циркового мистецтва» [2; 242].

Робота творчих колективів та кінцевий результат цієї роботи сприяє розвитку творчого потенціалу особистості, суспільства в цілому. Тож перед керівниками стоїть важливе завдання – якомога краще відзвітувати про мистецьку діяльність колективу або студії. Варто зауважити, що іноді, на жаль, керівники колективів ставлять за мету фінансовий прибуток, попри підтримки та професійного удосконалення талановитої молоді.

Проте, мистецтво цирку активно розвивається, з кожним роком культурне життя країни збагачується різноманітними цирковими виставами, поширюється гастрольна діяльність зарубіжних циркових колективів, що безперечно сприяє культурному і духовному міжнародному обміну. Циркове мистецтво займає особливе місце в просторі соціокультурної діяльності, вирізняючись високим ступенем значущості для суспільства.

Література:

1. Баринов В. А. Художественно-образная структура циркового искусства : монография. Москва : МГУКИ, 2005. 192 с.
2. Мельник І.П. Специфіка діяльності аматорських колективів у контексті українського циркового мистецтва. Молодий вчений. 2018. № 4(1). С. 240-243. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_4\(1\)_57](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_4(1)_57). (Дата звернення: 15.03.2019.)

**Гордєєв Сергій Іванович,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри режисури
Харківської державної академії культури**

К ПРОБЛЕМЕ ПОИСКОВ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ (из опыта подготовки актеров и режиссеров)

Одним из весомых факторов формирования и общекультурного развития личности в театральных институтах, вузах культуры и искусств является сценическое искусство. Поиски современной личностно ориентированной системы художественного образования будущих актеров и режиссеров театра направлены на выявление эффективных форм и методов модернизации учебно-воспитательного процесса. Поэтому актуальным

является исследование отечественных и зарубежных историко-педагогических достижений в преподавании режиссуры и актерского мастерства в вузовской практике и решении проблем, с которыми сталкивается современный театр.

Наука о режиссуре и актёрском искусстве, разработанная в XX в. К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, А. Д. Поповым, М.О. Кнебель, Г. А. Товстоноговым, А. А. Гончаровым и развитая ведущими мастерами современного театра, является прочной методологической и научно-теоретической базой для подготовки специалистов высшей квалификации.

В современном театре роль режиссера как руководителя и воспитателя творческого коллектива, умеющего направить отдельные артистические индивидуальности на решение общей художественной идеи, особенно возросла. «Нельзя не учитывать, что профессия режиссёра требует лидерских качеств. Режиссёр не только организует творческий процесс коллективного сочинения спектакля, но и, в конце концов, несет ответственность за результат» [1, 20]. Кроме того, он воспитывает актеров в духе общего понимания задач сценического искусства, единого творческого метода. Поэтому сегодня одним из важнейших принципов подготовки в художественном вузе должна быть органическая связь и взаимодействие при изучении основ режиссуры и актерского мастерства. Причем усвоение элементов сценического искусства на режиссерском отделении необходимо подчинить задаче ввести студента в творческую лабораторию актера и тем самым подготовить его к будущей самостоятельной работе с актерами. Таким образом, основную часть курса режиссуры должен составлять раздел «работа режиссёра с актером». Известный театральный критик Д. Трубочкин, анализируя современное состояние актерского образования, подчеркивает, что «в научных работах о театре в наши дни отступило на второй план искусство актера с огромным набором его профессиональных проблем. Этот факт, отмеченный исследователями не однократно, является

важным показателем складывающейся художественной системы и соответствующей научной парадигмы» [2, 95]. Практика показывает, что режиссер должен получить в вузе основные навыки сложной и многосторонней работы с актером по созданию образа, он должен быть чутким педагогом, внимательным к особенностям индивидуального актерского дарования, уметь помочь актерам найти себя в роли, сплотить их в единый творческий ансамбль.

Кроме того, по мнению выдающегося режиссёра и педагога Л. Додина, в процессе обучения «необходимо спровоцировать у студента-актера желание преодолеть трудности, так как современному мозгу необходимы соответственные времени нагрузки. Учиться молодые люди должны на самом сложном <...>. Я думаю, что молодежь нуждается в перегрузках интеллектуальных, душевных, физических <...>. Мы будущим артистам зачастую облегчаем жизнь, а мне кажется, надо сразу задать какой-то масштаб, расстояние, которое может быть даже и не возможно перепрыгнуть, но пусть возникает желание это совершить» [3, 264, 285].

Таким образом, в период творческого становления, будущий актер должен овладеть навыками работы с режиссёром над ролью, а режиссер – научиться владеть всем сложным комплексом построения спектакля, развивать в себе способность образного видения пьесы в действии, мизансценах, ритме, во всех элементах режиссёрского видения. Единство замысла с его конкретно-художественным воплощением – профессиональная основа режиссуры.

Исходя из глубокого понимания развития современного театра, будущему художнику необходимо глубоко изучать и знать учение К. С. Станиславского, которое приобрело мировое значение в театральной педагогике.

Важнейшим эстетическим принципом системы К. С. Станиславского является стремление к настоящей художественной правде. Мастерство режиссёра, по Станиславскому, заключается, в умении раскрыть замысел

драматурга с помощью всех сценических компонентов театра. Принципиальное значение понятия сверхзадача в системе К. С. Станиславского заключается в том, что она утверждает ведущую роль драматургии в театральном искусстве, подкрепляет обусловленность сценического творчества драматургическим произведением, его содержанием стилевыми и жанровыми особенностями. От режиссера требуется глубокое понимание и ясное, точное определение сверхзадачи и сквозного действия спектакля.

В связи с возрастанием роли режиссёра как творческого руководителя театрального коллектива особенно актуальными выглядят сегодня положения учеников К. С. Станиславского – В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова о том, что режиссёрское искусство имеет свои законы, это профессия, которая требует наличия определенных данных, совершенной сценической подготовки, постоянного открытия новых путей в творчестве. Вот почему в поисках форм и методов модернизации театрального образования в художественных вузах рядом с системой К. С. Станиславского, теоретическим и практическим наследием его учеников, соратников и последователей, необходимо основательно изучать и другие педагогические системы, опыт воспитания творческой молодежи мастерами современного мирового театра.

Традиционными формами обмена педагогическим опытом, который очень важен для решения методических проблем и поиска эффективных путей развития современной театральной школы, есть методические семинары, научные конференции, курсы повышения квалификации и др. Одной из популярных форм педагогического общения так же стали и фестивали театральных школ, которые дают представление об уровне подготовки современной театральной молодежи. В Украине – это, прежде всего, международный фестиваль «Вдохновение», который с 2007 г. проводится на базе Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И.К. Карпенко-Карого. В России – международный

театральный фестиваль «Подиум», организатором которого является театральный институт имени Б. Щукина (Москва) и фестиваль «Будущее театральной России» Ярославского театрального института (Ярославль).

Данные студенческие форумы характерны особой творческой атмосферой и неповторимым стилем, стремлением к пониманию различных культур, народов, мировоззрений. Они так же являются «площадкой» для новаторских тенденций, местом проведения мастер-классов выдающимися мастерами театра, ярких дебютов студентов, молодых актеров и режиссёров. Педагогам театральных учебных заведений фестивали дают возможность познакомиться с различными театральными школами и методиками преподавания сценического искусства, студентам же – обогатиться новыми творческими идеями, испытать первый успех и признание.

Если же вернуться к педагогическим проблемам, которые рассматриваются в рамках подобных фестивалей, семинаров и конференций, то можно увидеть, что одним из самых острых является вопрос, связанный с понятием «театральная школа». Разница в подготовке выпускников столичных театральных школ и выпускников провинциальных вузов очень заметна, и что интересно: это далеко не всегда разница дарований. Практика показывает, что существует разный уровень театральной педагогики. Талантливых студентов можно увидеть почти во всех учебных спектаклях. Но в них можно увидеть и недостаточную подготовленность к профессии. Последние фестивали творческой молодежи Украины и России показали панораму того, что мы имеем в качестве нашего театрального будущего, выявили множество проблем, в том числе, связанных с поиском инновационных методик воспитания актера и режиссёра, и получением студентами крепкой театральной школы, которая будет способствовать подготовке творцов современного театра.

Литература:

1. Женовач С.В. О режиссерском мышлении. Театр. Живопись. Кино. Музыка. Москва : ГИТИС, 2008. № 4. С. 19–20.
2. Трубочкин Д. О статусе искусства актера в современности: опыт Сатирикона. Вопросы театра. 2019. № 3 – 4. С. 95–105.
3. Додин Л.А. Диалоги с миром. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2013. 500 с.

**Абрамович Олена Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ

У свідомості багатьох людей ще живе образ «народного учителя» початку ХХ століття, наділеного багатьма чеснотами. Саме тими, на які звертали увагу ще античні мислителі в межах пайдейї. Сьогодні ж ситуація така, що, з одного боку, професія педагога стала масовою, з іншого – немає наукових основ відбору молоді в «учительство». Однак у цій соціальній сфері повинна виховуватися особливо відповідальна еліта, здатна виконувати важливі державні та культурні завдання, тому що смисл життя і діяльності педагога пов'язаний з буттям самої держави, яка не має майбутнього поза молоддю. Професійно-педагогічна еліта повинна задавати соціокультурні та моральні зразки для всіх інших спільнот. При цьому навчальний заклад – це не фірма з надання освітніх послуг, а культурно-освітній центр.

Педагогічну майстерність можна розглядати з різних точок зору. З одного боку, це найвищий рівень професійної діяльності педагога, з іншого – успішне творче вирішення найрізноманітніших завдань, що стоять перед

викладачем. Тобто загалом можливо сформулювати визначення педагогічної майстерності як Відображення особистості педагога, його особливостей і перспектив, здібностей займатися педагогічною діяльністю самостійно, з творчим підходом, на кваліфікованому рівні і з досягненням результату. Як бачимо, творчість в діяльності педагога займає значне Місце. До того ж, серед компонентів успішності педагога особливе Місце займає саме ентузіазм, творча активність.

Невід'ємною частиною педагогічної майстерності виступає професійна компетентність педагога, одним зі складників якої виступає мотивація студента на досягнення поставлених цілей і завдань, які ведуть до бажаних результатів. Іншим складником є вибудовування занять на принципово новому рівні.

Варто зазначити, що відсутність педагогічної творчості не може сприяти розвитку творчого потенціалу студента. Адже творчість викладача полягає у «створенні нових способів впливу на піддослідних», в число яких входять 1 композиційна частина поданого матеріалу, і організація різних видів діяльності, і новизна форм та методів навчання, а також здатність вирішувати педагогічні завдання [1, 45]. Не варто забувати і про те, що метою і одночасно результатом освіти служить розвиток особистості студента.

Творчість викладача в його професійній діяльності проявляється: в оволодінні новими знаннями в межах своєї компетентності; у використанні нових методів і форм навчання; в розробці навчально-методичного комплексу з курсу, що викладається; у постійному самовдосконаленні не тільки професійному, а й особистому; в систематичному підвищенні рівня кваліфікації; в участі у конференціях різного рівня, які стосуються як педагогічного профілю, так і профілю дисципліни викладання; в організації професійних гуртків та гуртків розвитку творчого потенціалу студента; в участі у наукових та професійних спільнотах; у публікації своїх наукових праць.

У пошуках визначення базових характеристик особистості вчителя в філософсько-педагогічній літературі називають поняття «педагогічна майстерність», «педагогічні здібності», «педагогічний потенціал». Розкриваючи зміст останнього, називають такі потенціали, як кваліфікаційний (професійні знання і вміння); психофізіологічний (працездатність і організація своєї педагогічної праці); освітній (інтелектуальні здібності); творчий (здатність побачити нове, створити нове на ниві освіти); комунікативний (здатність до співпраці та взаємодії); моральний (ціннісно-мотиваційні здібності). В єдності ці потенціали утворюють систему, де інтегруючим, синтезуючим елементом є гуманістична спрямованість особистості викладача.

При аналізі поняття «педагогічна майстерність» важливо відзначити, що якість підготовки педагога знаходиться в прямій залежності від майстерності професорсько-викладацького складу, від реальної оцінки і управління цим «віртуальним капіталом» керівництвом вищого навчального закладу. Останнє дає можливість зробити правильну розстановку кадрів, домогтися високої ефективності праці педагога, здійснити розумне переміщення по «службових сходах», відпрацювати механізми підвищення кваліфікації, визначити заходи стимулювання та заохочення вчителів тощо.

Оцінка педагогічної майстерності важлива і самому викладачеві для орієнтації в своїй роботі, прийняття розумних рішень, формування і вдосконалення своїх особистісних якостей. Якщо педагог відчуває, що його майстерність отримує неадекватну оцінку, то це рано чи пізно призводить до конфліктів, до почуття тривожності, невизначеності. Наслідком цього стає зниження ефективності педагогічної праці або навіть догляд педагога в іншу сферу діяльності. Які показники слід виділити, щоб дати об'єктивну оцінку педагогічній майстерності? По-перше, внесок педагога в зміст його курсів, розробку підручників, навчальних посібників, нових технологій навчання і виховання, створення дидактичного матеріалу предметів, які він викладає. По-друге, відповідність наукової кваліфікації результатам його наукової

діяльності. По-третє, рівень лекторської майстерності педагога. Історія науки знає безліч прикладів, коли блискучий вчений опинявся посереднім педагогом: не володів відповідною методикою, йому не вистачало переконливості, емоційності та натхнення, виклад матеріалу виявлявся важкодоступним для розуміння студентами.

У вітчизняній педагогіці вимоги до викладача вузу включають такі функції, як дослідження, проектування, конструювання, організація, комунікація. Дослідницька функція націлює педагога на творчість, вміння отримувати нові знання з різних джерел, удосконалювати навички логічного мислення, ставити нові педагогічні завдання. Функція проектування безпосередньо пов'язана з попередньою. Вона передбачає наявність навичок планування педагогічної діяльності, вміння знайти методи вирішення освітніх завдань. Конструююча функція виражається в умінні здійснювати відбір навчально-виховної інформації, створювати нові педагогічні технології, контролювати ступінь засвоєння навчальних дисциплін молоддю. Організаторська функція передбачає наявність навичок управління психічним станом студента, коригувати та прогнозувати його пізнавальні можливості. Комунікативна функція націлює педагога на суворе, але доброзичливе, довірливе ставлення до студентів, а також на створення єдиного морального і психологічного простору в освітньо-виховному процесі.

XXI століття несе новий планетарний світогляд. Він потребує спеціальної програми перепідготовки педагогів. У модернізації світогляду викладача, у наповненні його гуманістичними ідеалами нам бачиться ключ до успіхів в системі вищої освіти, до, як вже було зазначено вище, формування і розвитку творчої активності студентів.

Література:

1. Амбарцумова Ж. С., Евдокимова О. В. Психологическая культура преподавателя как важный фактор формирования успешности личности

студента // Личность-слово-социум материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. Белорусский государственный экономический университет, 2006 [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2006/371-formirovanie-lichnosti-v-sociume-/8175-psihologicheskaya-kultura-prepodavatelya-kak-vajnyy-faktor-formirovaniya-uspeshnoy-lichnosti-studenta.html>

2. Гессен С. И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию. Москва, «Школа-Пресс», 1995. 448 с.
3. Драйден Г., Вос Дж. Революция в обучении. Москва, ПАРВИНЭ, 2003. 672 с.
4. Шабанова Ю.О., Осипов А. О. Сутність і принципи гуманної педагогіки вищої школи // Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки. Дніпро, 2014. № 2 (8). С. 123-130.

Пацунов Валерій Петрович,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

НЕВЕРБАЛЬНА ЛЕКСИКА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ

У театральний простір ХХ-го століття бурхливо увірвався режисер, шалено ламаючи рутинний простір сцени та його споконвічні закони, несамовито вигадуючи все нові й нові правила гри. Лише за одне крихітне століття режисер встиг затягнути у свій лицедійний вир усі наявні види мистецтва, жадібно пізнаючи Таїну Людини та Сцени в безмежних комбінаціях і модифікаціях, спалахах і загибелі, тріумфах і поразках.

Тільки-но публіка зрозуміла, що головне на сцені не «що?», а «як?», вона із захопленням зрадила блискучим Софоклу, Кальдерону, Шекспіру,

Мольєру, Чехову, Котляревському, Франку й рішуче пішла на не менш чудових Вахтангова, Мейєрхольда, Курбаса, Любимова, Гротовського, Стрелера, Брука, Штайна, Някрошюса, Уільямса, Стуруа, Віктюка, Серебреннікова тощо. Пішла на Режисера, тому що його сценічний текст виявився значно багатшим за драматургічний. І це не дивно, адже режисер закликав під знамена театру всі без винятку види мистецтв. Те, що було не під силу жодному мистецтву, стало під силу режисерському.

І відтоді не літературний текст п'єси, а режисерський текст вистави, не драматургія п'єси, а драматургія вистави стали визначати стиль, лексику, естетику світового театру.

Що ж «вигадує» режисер у виставі? Адже п'єсу, сюжет, літературний текст написав драматург. А що робить режисер? Режисур вигадуює методи, способи та форми візуалізації драматургічного тексту, створює позатекстову пластичну лексику, творить невербальну мову театру, породжує видовище.

Про місце невербальної лексики у процесі спілкування можемо дізнатися з наукового дослідження В. Поспєєва «Діагностика людини»:

«Сучасні дослідження показали, що при реалізації процесу в міжособистісних відносинах у повсякденному житті невербальні засоби виразності або передачі інформації (жести, міміка й рухи тіла людини) в 3–4 рази більш інформативні й доступні в практичному застосуванні в будь-якому куточку нашої планети, аніж вербальні (мовні) засоби» [1, 26].

А це означає, що вербальним засобам, тобто мові, залишається лише біля двадцяти відсотків від загального спектру інформації. Оскільки в інформативному полі домінують невербальні засоби, то автор приходить до інтригуючого висновку: «<...> у Вас завжди є тільки п'ять хвилин (всього тільки п'ять хвилин), щоб справити перше й саме яскраве враження на будь-яку незнайому Вам людину, причому 80% думки про Вас уже складається за перші дві хвилини зустрічі та змінити її на свою користь Ви зможете згодом тільки роками особливих зусиль або вчиненням героїчних вчинків» [1, 40].

Традиційна театральна школа здебільшого спиралася на тексти, чим значно звужувала видовищну складову сценічного мистецтва та призводила до зловживання акторською балаканиною. І це не могло не викликати протесту з боку реформаторів сцени. Лесь Курбас: «Література заволоділа театром і вбила і його, і актора» [2, 41]. Антонен Арто: «Театр, де все <...> підпорядковане тексту, це театр дурня, безумця, збоченця, крамаря, антипоета <...>» [3, 42]. Роберта Стуруа: «Театр служить не автору, а суспільству. Наші вистави крокуватимуть через трупи філологів» [4].

Пітер Брук: «Чи існує якась інша мова, така ж точна, як мова слів? Чи існує мова дій, звуків, мова, де слово – частина руху, де слово – обман, де слово – пародія, де слово – безглуздя, де слово – протиріччя, мова слів-ударів, слів-криків? Якщо ми говоримо про щось, що криється за словом, якщо поезія приховує щось містифікуюче, може тут і криється те, що нам потрібно?» [5, 92–93].

Зловживання текстом, паразитування на тілі автора, що породжує видовищну вбогість, значною мірою існує як у сучасній театральній практиці, так і в сучасній театральній освіті. І це в той час, коли у театральному світі видовищність стає пріоритетною. Найвидатніші режисери земної кулі свої найгучніші творчі перемоги здобували саме через віртуозне володіння технікою невербального впливу на глядача, лексикою пластики, музики, світла, дивовижними сценографічними знахідками, багатющим арсеналом театального дійства.

Окрім традиційних драматичних театрів ХХ-е ст. подарувало світові чимало видатних театральних явищ безсловесного формату (театри М. Марсо, П. Бауш, М. Теннісона, Г. Мацкявічюса, В. Полуніна, Б. Ейфмана та ін. унікальних творців невербальної сфери впливу). Цей прорив у сфері невербального сценічного мистецтва прискорив процес розвитку драматичного театру, збагатив його пластичну палітру. Однак, попри цей унікальний досвід, більшість театрів пострадянського простору і донині здебільшого спирається на текст. І Україна – не виняток.

З метою збагачення виразальної палітри українського театру, виховання та розвитку пластичного мислення майбутніх режисерів, здатності їх до створення вистав невербальними засобами виразності – пластикою, музикою, світлом, зонами мовчання, енергетичним та біо-випроміненням тощо, кафедрою режисури КНУКіМ свого часу було започатковано дисципліну «Режисура пластичного театру», що викладається і донині студентам 3-го року навчання.

Метою навчальної дисципліни «Режисура пластичного театру» є пізнання природи пластичного видовища, основ режисури пластичного театру, формування невербальної лексики театрального мистецтва та освоєння специфіки роботи режисера з актором пластичного театру. Впровадження нової навчальної дисципліни дало вагомі результати, вплинуло на процес розширення сценічної палітри українського театру. У результаті отримання нових професійних навичок, збагачення інструментарію невербальних засобів виразності представники молодшої генерації української режисури (випускники кафедри режисури КНУКіМ) посіли провідні позиції в українських театрах, стали переможцями численних театральних фестивалів (Сергій Павлюк, Іван Уривський, Влада Білозоренко та ін.). Ці здобутки сталися саме завдяки збагаченню режисерської палітри невербальною лексикою.

Заслуговує на увагу досвід одного з випускників кафедри, режисера Криворізької Академії Руху Сергія Бельського, який проводить виховну роботу з акторами Академії Руху за такими напрямками:

- вивчення психофізичної природи свого тіла;
- розвиток до безмежжя психофізичних можливостей свого тіла;
- оволодіння психічними механізмами керування своїм тілом.

Для всіх цих трьох напрямків складається три-складова (три-єдина) програма вправ та тренінгів.

Головне завдання тренінгу – за оптимальних енергетичних витрат досягти максимальної пластичної виразності, що залежить від здатності

актора відчувати рух. Відчуття руху – це психофізичні якості актора, що виявляються у видимій формі й можуть і повинні контролюватися через амплітуду, швидкість, силу та чіткість ліній руху. Ці навички формуються в процесі переживання руху, тобто свідомого освоєння його структури та відчуттів, що супроводжують рух. У актора, здатного до швидкої й точної пластичної реакції на певний сигнал – один м'язовий тонус, а в актора, нездатного реалізувати свій власний імпульс у русі, інше відчуття.

Здатність відчувати рух залежить від його швидкості – на це потрібно зважати, опановуючи як прості, так і складні пластичні форми. Від мікрожесту до «жесту» всім тілом – ось шлях, який потрібно пройти акторові, аби подолати суто зовнішнє відчуття руху й почути своє тіло як матерію, наповнену енергією, що перебуває в постійному русі. До відчуття руху можна наблизитися через виховання відчуття ракурсу, де головне завдання – навчитися відчувати зміни позиції тіла по міліметрах.

На заняття потрібно приходити з передчуттям радості тіла від опанування пластичного руху. Це не стільки фізична, скільки психологічна праця. Актор має розуміти, що прийшов на урок не тренуватися, а пізнавати внутрішні механізми руху та розвивати можливості свого тіла. У тренінгу первісне – духовне, а вторинне – фізичне.

Виховання театрального режисера XXI-го століття в напрямку збагачення його інструментарію невербальною сценічною лексикою відповідає сучасним тенденціям розвитку європейського театру, що підтверджується дослідженням одного з провідних театрознавців Європи Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» [6].

Література:

1. Поспеев В. Диагностика человека. Минск : Деловая инициатива, 1997. 224 с.
2. Молодий театр. За ред. М. Г. Лабінського. Київ : Мистецтво, 1991. 320 с.
3. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Мартис, 1993. 192 с.

4. Стуруа Р. В театральном интерьере. Современная драматургия. 1983. № 4. С. 256.
5. Брук П. Пустое пространство. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2005. 324 с.
6. Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно,- телемистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
Висоцький Юрій Пилипович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
завідувач другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ВИХОВАННЯ АКТОРА

Сценічна педагогіка накопичила значний масив методичних питань, які потребують свого обговорення. У цій публікації йтиметься про ті з них, які, на погляд автора, є найбільш важливими для студентів акторського відділення першого року навчання.

Насамперед вимагає більш виваженої оцінки змістовне наповнення і обсяг навчальної програми з майстерності актора першого ж навчального семестру. Так трапилось, що за останні десятиліття ми зосередили на цьому етапі навчання всю програму першого курсу. Те, чим раніше займались увесь навчальний рік, нині обмежується одним семестром. Практично на кожному акторському курсі з другого семестру розпочинається робота над уривками з драматичних чи літературних творів. У більшості випадків цей перехід не

має достатнього методичного обґрунтування. Перевантаживши програму першого семестру, ми змушені поспіхом знайомити студентів із комплексом вправ психофізичного тренінгу, не доводячи їх до бездоганного виконання, не досягаючи якісних зрушень у розвитку внутрішніх акторських даних і, фактично, не займаючись питаннями постановки внутрішньої психотехніки. Так само поспіхом студенти водночас працюють над такими об'ємними блоками, як «Етюди», «Тварини», «Цирк» тощо.

За умов існуючої практики навчання на першому курсі педагогічна увага часто зосереджується не на питаннях засвоєння програми кожним із студентів, а на визначенні найбільш вдалих спроб для компонування цікавої програми іспиту. Відбувається зміщення педагогічної мети з окремого студента, як те й належить у педагогіці індивідуальностей, на досягнення успіху у глядачів. Результатом перенасичення програми першого семестру стає приблизність і поверховість її освоєння переважною більшістю студентів курсу. Фундаментальні елементи сценічної дії – уява, почуття правди і віри, темпу і ритму, пристосування, спілкування – лише побіжно згадуються замість того, щоб мати окремий (і чималий) часовий простір для практичного оволодіння ними. Викладачі фізично не встигають займатися постановкою психотехніки окремо узятого студента. Фактично залишається незадіяним комплекс спеціальних вправ зі словом, які повинні проводитись саме у класі майстерності актора і закласти основи внутрішньої техніки у подальшій роботі з текстом. За таких умов студент не встигає отримати від нас імпульс у русі до самого себе. Перенасичення програми об'єктивно заважає досягненню цих програмних завдань. Воно також негативно позначається і на рівні професіоналізму викладачів, позбавляючи можливості виявляти прискіпливу увагу до молекулярного рівня сценічної дії, як основну умову роботи з оволодіння студентами основами акторської школи. Відбувається втрата того, що серед викладачів має назву «володіння першим курсом».

Перегляд змісту і об'єму програми навчання на першому курсі дозволить не форсувати перехід до роботи над уривками, а ґрунтовно підготуватися до нього, включаючи передовсім детальну роботу щодо розвитку внутрішніх акторських даних кожного студента, досягнення ним конкретних результатів в освоєнні елементів сценічної дії та оволодінні азами акторської техніки. Ми можемо значно більше уваги приділити, зокрема, роботі над етюдами, які взагалі поступово зникають з арсеналу нашої театральної школи. На багатьох курсах значна частина студентів виявляється неспроможною підготувати бодай один етюд, гідний публічного показу. І справа не в етюді як такому, а у відсутності досвіду послідовного і поступового оволодіння основами акторської школи.

Практика показує, що методично виправданим буде також перенесення роботи над таким розділом, як «Наш цирк» до другого семестру, оскільки досвід роботи над цим розділом у першому семестрі практично не буває успішним. Не можна оминути і методичні питання тренажу психотехніки у цілому, маючи на увазі не тільки її фактичне припинення після першого півріччя, але й змістовний аспект вправ, якими послуговується сценічна педагогіка.

За останні кілька десятиліть саме питанням акторського тренінгу було присвячено найбільшу кількість публікацій. Жоден з інших етапів навчання актора не викликав такої уваги. Проте, це не призвело до розширення можливостей сценічної педагогіки. Більше того, відбулася певна дезорієнтація викладачів у розумінні основних завдань тренінгу акторської психотехніки. У численних публікаціях до «кошика вправ» з акторського тренінгу за цей час було накидано чимало вправ доволі сумнівних з точки зору їх результативності та ефективності. Подекуди маємо справу з відвертим шаманством, ще частіше стаємо свідками неприхованого запозичення різних розважальних ігор, які до формування апарату актора, постановки його психотехніки не мають ніякого відношення.

За кілька останніх десятиріч до арсеналу вправ акторського тренінгу до нас потрапило чимало доволі сумнівних вправ. Серед них, зокрема, вправи на м'язове розслаблення, які активно використовувались медичною психотерапією Західної Європи. Найвідомішою серед них була школа Шульца, яка мала назву «аутогенного тренінгу». Системи розслаблення в ній використовувались як засіб певної психічної гармонізації знервованих і напружених після Другої світової війни людей. Ці вправи, дійшовши до нас, через кілька десятиліть після їх появи, стали активно пропонуватись майбутнім акторам. Всесвітньовідомий режисер Єжи Гротовський свого часу писав: «Сьогодні в багатьох театральних школах цілого світу можна побачити студентів, які лежать на землі і розслабляються. Особливо охоче вони прибирають позу, названу в хатха-йозі «savasana», що означає «поза трупа», навіть не усвідомлюючи, що це поза покійника. Щиро кажучи, так можна лише витренувати різновид згасання, або астенії тіла» [2, 76].

Прикладів таких вправ можна наводити чимало. Наприклад, одна з них. Кожної сесії на заліках з майстерності актора нам пропонують спостерігати за елементарною дитячою грою у піжмурки (у різних її варіаціях). Частота використання цієї вправи може скласти враження, що вона є чи не головною вправою у справі пізнання основ акторського мистецтва. Наївні першокурсники, так само, як і не менш наївні глядачі, з інтересом спостерігають – упіймає чи не впіймає. При цьому студенти свято вірять, що в цей момент вони насправді долучаються до процесу оволодіння акторською професією. Тільки сама професія відношення до цієї вправи має навіть не дотичне.

Публікації, присвячені тренінгу, подекуди прикро вражають сумнівними рекомендаціями. Наприклад, автор цілком серйозно радить (звичайно ж, щоб краще засвоїти ази акторського мистецтва) потягати себе за вухо. Вказано й у яку сторону тягати і скільки разів це треба зробити [1]. Стосовно подібних пропозицій щодо засвоєння системи, К. Станіславський колись писав: «Це жахливо, це одурювання, це вбивство таланту. «Караул!» –

хочеться закричати мені, як це трапляється при жахові» [3, 208-209]. Зауважимо, що подібних бездумних підказок у численних рекомендаціях буквально сотні.

Відомо, що ідея акторського тренінгу належить К. Станіславському. Масштаб педагогічного мислення не дозволяв йому вважати запропоновані ним вправи (а це чимала кількість) достатніми. Це спричинило появу великого загону охочих доповнити його спадщину. А втім, одне лише знайомство із змістом того, що він залишив, дає чітке уявлення про характер і зміст тренажної роботи. Нам би перечитати ці сторінки, їх не так вже й багато. Там йдеться насамперед про два фундаментальних положення тренажної роботи. Неодмінний перехід у площину художнього вимислу – це перше. І друге – дійова спрямованість сценічного існування. Замість цього наші студенти місяцями займаються вправами на окремі елементи сценічної дії. Найчастіше це вправи на, так звану, увагу. Акторський тренінг за Станіславським повинен базуватися на двох фундаментальних положеннях – неодмінний перехід у площину вимислу – це перше. І друге – дійова спрямованість сценічного існування. Кожна секунда, кожен натяк на рух і дію був переконаний К. С. Станіславський, повинні бути виправданими [4].

Література:

1. Грачева Л.В. Актёрский тренинг: теория и практика. Санкт-Петербург : Речь, 2003. 168 с., илл.
2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Упор. Б. Козак. Пер. з польс. Львів : серія Мистецтво театру, 1999. 187 с.
3. Станиславский К. С. Из записных книжек : в 2 томах / [сост. и авт. вступ. ст. В. Н. Прокофьев ; ред. и авт. коммент. И. Н. Соловьева]. Москва : Всерос. театр. о-во, 1986. 1056 с.
4. Станиславский К. С. Работа актёра над собой: в 8 т. Ред. кол. М. Н. Кедров, О. Л. Книппер-Чехова и др. Москва: Искусство, 1955. Т. 3. 503 с.

Штефюк Валерія Дмитрівна,
асистент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

**ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН РОЗКРИТТЯ АКТОРСЬКОЇ
ПСИХОТЕХНІКИ В СТУДЕНТА**

Імпровізація (фр. *improvisation*, італ. *improvvisazione*, від лат. *improvisus* – непередбачений) – створення художнього твору (наприклад, музичного, поетичного, сценічного) в момент його виконання без попередньої підготовки. Також імпровізація – це дія, яка була не відтворена до остаточного виступу, виконання дії. Була не запланована.

Театральна імпровізація (акторська імпровізація) – гра, дії актора, створення сценічного образу і власного тексту під час театральної постанови, не за сценарієм.

Специфіка акторської творчості полягає в тому, що сам акт гри актора відбувається «тут і зараз», виходячи з цього, ми можемо переконатися, що імпровізація лежить в основі акторської гри.

Імпровізація є одним з найдієвіших методів роботи актора над розкриттям індивідуальності актора та створенням сценічного образу. Імпровізаційне відчуття це запорука та гарант органічного, непередбачуваного та живого існування актора на сцені. А постійне перебування в імпровізаційному самовідчутті допомагає акторам знаходитись в стані пошуку, пристосувань, оцінок, дій тощо, на шляху до створення сценічного образу.

В сучасному театральному мистецтві режисери вимагають від молодих акторів, бути більш гнучкішими та винахідливішими в підходах до роботи, вони вимагають більшої самостійності, сміливості, безпосередності та готовності до імпровізації. Молоді актори, зі свого боку, говорять про те, що починаючому акторові буває, як правило, дуже непросто освоїтися в малюнку ролі і налагодити живу, імпровізаційну взаємодію з партнером.

Тому перед викладачам ВНЗ завжди постає питання, який з методів роботи може бути найефективнішим у розкритті акторської природи.

Г.А. Товстоногов говорив: «Мені здається, імпровізація – одне з найбільш дієвих засобів, здатних врятувати сучасну сцену від окостеніння» [1, 87]. Він був переконаний, що імпровізація повинна стати провідним принципом театральної творчості. Відзначаючи, що природа імпровізації ще не пізнана, Г.А. Товстоногов стверджував, що дар імпровізації або природну до неї схильність можна і необхідно виховувати [1].

Технічність актора передбачає свободу в запропонованому режисером малюнку ролі, справжня імпровізаційна взаємодія з партнером, гнучке, секундне включення в запропоновані обставини, народження живої оцінки і вираження її в яскравій художній формі. Цього ж вимагає від актора і сьогоденний ринок праці.

Театр і навчальний заклад завжди взаємозалежні. Система театральної освіти потребує постійного вдосконалення методів навчання, в активізації процесу засвоєння знань, професійних навичок і вмінь.

Відповідно, сьогодні, так само, як і в усі часи, виникають певні вимоги до підготовки фахівців, які обумовлені сучасної театральної практикою. Для справжнього етапу розвитку вищої театральної школи характерно різноманіття методичних прийомів навчання актора, в їх числі і застосування імпровізації.

Відповідно до цієї мети формулюються і завдання дослідження:

- визначити поняття «імпровізація», її специфіку і місце в сценічній творчості і досліджувати природу імпровізаційного творчості актора;
- визначити місце імпровізації в театральній педагогіці – вітчизняної та зарубіжної;
- виявити функції сценічної імпровізації в творчому процесі перевтілення;
- розробити педагогічні підходи до формування здібностей до імпровізаційного творчості у студентів;

- запропонувати відповідну систему вправ і дати методичні рекомендації по їх побудови та використання.

Імпровізація – це один з найкращих методів в процесі формування психотехніки актора.

Необхідність пошуку різноманітних форм навчання актора і сучасний аспект розвитку театру, обумовлюють актуальність роботи актора над роллю в імпровізаційному самопочутті.

Література:

1. Товстоногов Г.А. Бесіди з колегами (Спроба осмислення режисерського досвіду) / Ред. Ю.С.Рибаков і ін.; Вступ. ст. К. Л. Рудницького. Москва : СТД РРФСР, 1988. 528 с.

Тадля Олександр Миколайович,
ст. викладач кафедри шоу-бізнесу

Київського національного університету культури і мистецтв

СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИСЦИПЛІНИ «РЕЖИСУРА МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТІВ» У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

Сучасне українське суспільство відчуває гостру потребу у висококваліфікованих керівниках, менеджерах з високим рівнем компетентності, які творчо мають вирішувати стратегічні, операційні та соціально-культурні проблеми. Навчання у соціокультурній сфері потребує постійних змін, з'являються креативні та інноваційні технології, які дають відповіді на потреби суспільства, за допомогою яких формується особистість майбутнього фахівця. Зважаючи на те, що специфічна особливість режисури, сценарної майстерності та виконавської творчості, пов'язана з аналізом, задумом та втіленням різноманітних проектів, цей аспект має здатність

впливати на формування певного світогляду, сприяти розвитку ціннісних компетентностей, засвоювати фахові знання та професійні навички.

Таким чином, варто зосередити свою увагу на дослідженні та впровадженні дисципліни «Режисура мистецьких проектів» у підготовці майбутнього менеджера соціокультурної сфери. Актуальність даної теми зумовлена широким можливостями режисерського мистецтва у сучасній освітній практиці і недостатнім його використанням у навчально-творчому процесі студентами спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності».

Мета роботи – аналіз специфіки дисципліни «режисура мистецьких проектів» у засвоєнні фахових знань та професійних навичок у процесі професійної підготовки конкурентоспроможних менеджерів, які активно і кваліфіковано діятимуть у соціокультурній сфері. Методологічною основою дослідження є сформовані на сьогодні теоретичні дані щодо успішного застосування засобів режисерської практики у підготовці кваліфікованих працівників для різних сфер підприємницької діяльності.

На прикладі дисципліни «Режисура мистецьких проектів» спробуємо більш детально дослідити роль сучасних режисерських технологій у фаховій підготовці майбутнього менеджера соціокультурної сфери. Студенти другого курсу кафедри шоу-бізнесу, факультету «Івент-менеджменту і шоу-бізнесу» Київського національного університету культури і мистецтв мають можливість вивчати 2 семестри дисципліну «Режисура мистецьких проектів». Як зазначає Т. Григорчук (2019): «модель навчальної дисципліни визначається предметом, методами, цілями та завданнями її вивчення. Тут же декларуються знання та вміння, а у випадку практико-орієнтованих курсів – професійні компетенції, які здобуваються в процесі засвоєння програмних вимог (лекційного матеріалу, практичних завдань, тестування, ознайомлення з інформаційними джерелами)» [1, 29]. Мета вивчення навчальної дисципліни: забезпечення студентів, майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності, необхідними знаннями з основ режисури та навичками для

професійної управлінської діяльності з організації та втілення мистецьких проектів. Зазначимо завдання навчальної дисципліни це формування теоретичних знань з організації та проведення мистецьких проектів у соціокультурній сфері, пояснення та розкриття системи діяльності режисера, а також застосовування отриманих знань під час практичної роботи. По засвоєнню дисципліни студент повинен знати: основні методи роботи та специфічні особливості режисури, сценарної майстерності та виконавської творчості з організації та проведенню мистецьких проектів; практичні основи роботи по створенню мистецьких проектів у сфері шоу-бізнесу; психолого-педагогічні механізми емоційного впливу на глядачів і учасників мистецьких проектів; синтетичну природу мистецьких проектів, що включає різноманітні види і жанри художньої творчості [2, 5].

На основі «соціального замовлення» студент повинен вміти: проаналізувати та в емоційно-образній формі сформулювати режисерський задум майбутньої постановки мистецького проекту; розробити оригінальний сценарій і режисерську партитуру проекту, де повинні знайти своє відображення режисерський хід, образне рішення; володіти методами режисерського аналізу, законами композиції, технологіями та використовувати їх в постановочній діяльності; застосовувати в якості творчого методу різні види і прийоми монтажу; реалізувати свій мистецький задум як у сценарній роботі, так і в постановочному процесі створення мистецького проекту [2, 6].

При вивченні дисципліни «Режисура мистецьких проектів» студенти у формі лекційних (22 години), практичних (60 годин), занять опановують необхідні знання, в індивідуальній та самостійній (98 годин) формах самопідготовки закріплюють отримані знання та навички роботи з мистецькими заходами; знайомляться з навчально-методичним забезпеченням, літературою з режисури, наочними відео матеріалами. Дисципліна має шість кредитів ECTS. Загальна кількість годин – 180.

Підсумковий контроль здійснюється по завершенню семестру. Формою підсумкового контролю є залік та іспит [2, 4].

Навчальний курс «Режисура мистецьких проєктів» формує у майбутніх фахівців менеджерів соціокультурної сфери ціннісні компетентності, необхідні для раціонального використання засобів та сучасних режисерських технологій під час практичних занять; зацікавлює студентів можливостями розвитку у сфері культури та мистецтва; створює передумови для творчої самореалізації кожного студента.

На першому етапі домінує активне пристосування студентів майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності до основ режисерської діяльності. Усвідомлюється мета й завдання дисципліни, розглядаються теоретичні основи режисури мистецьких проєктів: поняття і сутність категорії «мистецтво»: базові аспекти і проблеми сучасного розуміння; проєкт, як форма організації соціокультурної діяльності; специфіка режисури мистецьких проєктів.

Другий етап спрямований на активне засвоєння драматургії мистецьких проєктів, де, студенти розглядають особливості драматургії мистецьких проєктів, набувають практичного досвіду роботи з розробки сценарного задуму та етапів його відпрацювання; навчаються застосовувати сценарій, як основу мистецького проєкту. Аналіз матеріалу дає можливість глибше розібратися в ідейно-художніх особливостях сценарію, чіткіше поставити завдання перед виконавцями.

Третій етап полягає у практикумі: режисерський аналіз мистецького проєкту; задум та документація проєкту їх роль у творчому процесі режисера та технології втілення режисерського задуму мистецького проєкту.

Таким чином, режисура мистецьких проєктів в сучасній системі підготовки у майбутнього менеджера соціокультурної сфери розглядаємо як засіб його професійного вдосконалення з огляду на те, що:

- 1) підвищений інтерес до дисципліни, який викладається із застосуванням режисерських технологій; він стає більш предметним,

сучасним; це універсальна форма художньо-сценічного моделювання, творча проектна діяльність, яка спрямована на вдосконалення навколишнього середовища та створена засобами соціокультурної діяльності;

2) дисципліна дозволяє залучити студентів до активної навчально-пізнавальної діяльності, активізувати творчу уяву, сформулювати авторське відношення до піднятої сценарної проблеми та образно-емоційне уявлення змісту майбутнього мистецького твору; створити образний рух авторської концепції, направлений на досягнення мети сценічного впливу, долучити їх до більш складних творчих ситуацій, які потребують зосередження, активізувати студентів, щоб прагнули проявити свої можливості;

3) результати робіт у менеджерів, це урахування художніх, творчих та технічних можливостей на сценічному майданчику; обов'язкове здійснення задуму сценічної форми, де сценарист повинен показати себе як фахівець, що методично дотримується основних вимог до мистецького проекту;

4) збільшуючи відсоток студентів, що виявляють бажання продовжувати роботу з режисерськими технологіями в соціокультурній діяльності, підвищується як правило і якість навчання.

На завершення необхідно вказати на те, що описані вище заняття з режисури мистецьких проектів жодним чином не заперечують традиційних занять з менеджменту соціокультурної діяльності, не можуть їх замінити, але доповнюють їх і сприяють їх ефективності та компетентності: володіння практичними навичками, готовність реалізувати свій режисерський задум, як при написанні драматургічної основи (сценарію), так і в процесі створення мистецьких проектів; здатність до співпраці з колегами та партнерами, вміння розв'язувати проблеми в різних життєвих ситуаціях; комунікативні навички, вільно і впевнено використовувати професійну термінологію; здатність ставити і вирішувати прикладні завдання з використанням теорії і практики сучасної режисури мистецьких проектів; адаптивність, навички розробки довгострокових планів дій, внутрішня мотивація, вміння робити

власний вибір та встановлювати особисті цілі; використовувати інноваційні режисерські технології в створенні і реалізації сучасних мистецьких проєктів.

Таким чином, із наведених вище визначень можна зробити висновок: застосування сучасних режисерських технологій в навчанні суттєво доповнює традиційні погляди на методику викладання, структуру й організацію навчальної діяльності, робить навчання предметів більш цікавим, змістовним, наочним. Режисура мистецьких проєктів дозволяє підготувати студентів спеціальності менеджмент соціокультурної діяльності з певними якостями і практичними вміннями, здатних не лише вміло користуватися накопиченим досвідом своєї професії, але й активно збагачувати його новими фаховими знаннями, сприяючи розвитку ціннісних компетентностей, надає можливості для реалізації творчих задумів, змінюючи роль студента з пасивного слухача на активно-творчого, самостійного учасника процесу.

Література:

1. Григорчук Т. В. Попереднє проектування навчально-методичного комплексу для дистанційного навчання майбутніх менеджерів соціокультурної сфери. Соціально-гуманітарний вісник. 2019. Вип. 26-27. С. 26-29. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sochumj_2019_26-27_8
2. Тадля О. М. Режисура мистецьких проєктів: практикум. Київ : Кафедра, 2018. 60 с.

Винар Ольга Богданівна,
асистент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

КЛЮЧОВІ ЗАКОНИ І ПРАВИЛА ОСНОВ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

Фундаментальною працею про концептуальні питання створення наукового теоретичного базису сценічної мови актора театру є вчення

К. С. Станіславського про словесну дію, її систему, значимість і роль у мистецтві актора. У своїй науковій розробці він приділив велику увагу питанню ілюстрації підтексту як основної передумови перетворення тексту ролі на словесну дію; організації процесу передачі думок під час діалогу та монологу; темпоритму сценічної мови та зовнішній і внутрішній її техніки. Концептуальній моделі дихальної системи мовного апарату присвятили свої теоретико-методичні тренінгові розробки М. Чехов, Є. Гротовський, Л. Страсберг, Є. Барба, Ю. Сперанська, С. Черкаський, Ч. Моєсеєв, Б. Муравьов, Р. Юсон тощо. Загальні основи сценічної мови фундаментально розглянуті митцем українського театру М. Карасьовим у його наукових дослідженнях – «К. С. Станіславський і сценічна мова», «Мистецтво художнього читання». Правила правдивого сценічного витвору тексту, знаходження точної інтонаційної форми конструктивно розглянув німецький вчений Г. Лессінг у своїй збірці наукових статей «Гамбурзька драматургія».

Ключовими законами і правилами системи сценічного мовлення є внутрішня та зовнішня техніка мови, оволодівши всім інструментарієм даних елементів, у їх нерозривній єдності, надасть майстру можливості досягти відповідного творчого результату. «Досконала зовнішня техніка активізує словесну дію, недосконала – позбавляє мову дійовості. Для сценічної мови потрібна гармонія розвитку внутрішньої і зовнішньої техніки. <...> Мова подібно до музики, потребує злагодженості, гармонійності, ритмічності й багатобарвності. Музичність – це результат граничного загострення дійовості мови, коли кожний звук насичений почуттям і служить для передачі думки; вона з'являється тоді, коли актор розвиває якості, притаманні самій природі мови – плавність, звучність, злитість, швидкість, легкість, карбованість тощо» [4, 99–100].

Одним з основних особливостей словесної дії є характерність сценічного мовлення. «Характерне мовлення у виконавця виникає завдяки пізнанню рольового матеріалу, надзавдання режисера, власної фантазії,

внутрішнього зору та вміння образного бачення. Бачення внутрішнього зору повинно бути ідентично думкам дійової особи, важливо також, щоб воно було яскравим, виразним, таким, щоб хвилювала самого виконавця ролі. Тут настає етап збереження стійкості лінії думки, що досягається логікою і послідовністю сценічного мовлення. Збереження знайдених характерних ознак персонажу досягається організацією і впорядкуванням процесу передавання думок. Тому, насамперед, необхідно знайти у текстовому матеріалі логічні паузи, тобто межі мовних тактів» [2, 132]. Характерність сценічного мовлення передбачає насамперед знання артистом вікової категорії дійової особи, обізнаність та компетентність у питаннях історичного ряду подій, періоду певних епох та ментальних рис існування суспільства, національних особливостей, які відтворені у персонажах класичних різножанрових літературних творів. Щоб досягти певної результативності у ствердженні образу ролі необхідно оволодіти характерністю мови персонажа. Наприклад, у п'єсі трагедійного жанру в сценічному мистецтві існують особливі прийоми словесного мовлення. Тут домінує мелодійна, музична, співуча словесна дія; пафосна декламація; діалог між персонажами завуальовано-глибокий за смисловим розумінням людських взаємовідносин, він начебто відсторонений від простих життєвих перипетій і направлений на велич людського буття. У трагедії дикція актора, за правилами жанру, потребує високої чіткості вимови кожного слова, інтонація – строго характерна, логічно послідовна та з застосуванням великих психологічних пауз, ритміка словесної дії не передбачає зайвих вихилясів. Збереження знайдених характерних ознак персонажу досягається організацією і впорядкуванням процесу передавання думок.

Важливою складовою системи сценічного мовлення є закони логіки в мовній дії. Ключовими явищами логіки мови є рівень смислу драматургічного матеріалу і рівень значення слова, фрази, діалогу, монологу, які знаходяться у нерозривному зв'язку під час сценічного мовлення.

Творча природа живої сценічної дії виникає завдяки тісному зв'язку літературної основи твору з виконавською майстерністю артиста, який забезпечує її відповідним внутрішнім психологічним підтекстом.

Підтекст – це думки, почуття та емоції, які драматург не висвітлив у літературному матеріалі. Підтекст формується актором під час створення образу дійової особи, а саме з розуміння виконавцем смислового навантаження фраз, сюжетної лінії твору, побудови діалогу та виголошення монологу.

У підтексті приховані багаточисельні лінії ролі та драматургічної форми, які з'являються на світ завдяки стрічки бачення артистом образу персонажа і втілюються ним у словесній дії. Так виникає у процесі художньо-творчої діяльності майстра сцени ілюстрований підтекст. Отже, перетворення майстром театрального мистецтва тексту ролі на словесну дію є концептуальним процесом створення ілюстрованого підтексту.

Основним правилом створення продуктивного ілюстрованого підтексту є початкова праця артиста над текстом ролі, розуміння надзавдання образу персонажа, наскрізної дії дійової особи, її думок та почуттів. Інструментом розкриття внутрішнього світу, багатогранності характеру персонажа, його значення існування у сценічному творі є розстановка так званих пауз.

Паузи при виконанні ролі артистом надають можливості глядачу зрозуміти, обміркувати та з'ясувати почуте. У театральному професійному мовленні застосовуються логічні та психологічні паузи. Логічна пауза це насамперед відділення такту від іншого зупинками різної тривалості, це творчий місток до закону логіки у мовній дії, що передбачає підтекст, зіставлення, протиставлення, створення стрічки бачень. Логічна пауза впливає на послідовність інтонаційного малюнку словесної дії та відокремлює думки або їх частини. Логічну паузу у майстерності актора ще називають «мовними тактами».

«Психологічна пауза слугує для виділення слів, що несуть допоміжне навантаження. Ця „зупинка”, викликана будь-яким почуттям, відповідними намірами. Вона підміняє невимовлені слова, визначається підтекстом, емоційним змістом тексту і сприяє психологічному розкриттю його смислу» [3, 270]. Психологічна пауза завжди є провідником образного бачення артиста, його внутрішнім монологом. Отже, логічні та психологічні паузи слугують актору у роботі над розвитком образу ролі, її характеру та несуть відповідальне дієве навантаження, емоційний накал. Техніка словесної дії передбачає прийом одночасного використання логічної та психологічної паузи, бо логіка мовлення завжди має на меті психологічне навантаження відповідного творчого самопочуття.

Головними засобами використання логічної паузи у акторській мові є розділові знаки. Кома, крапка, риска, знак оклику, знак питання у сценічному мовленні виступають помічниками у створенні допоміжних ідейно-емоційних виразників образу ролі. «Вірно прочитаний розділовий знак, правильно відтворена логічна мелодія може впливати на переживання і викликати різноманітні емоційні спогади. Розділовий знак іноді слугує ключем до розуміння частини ролі, а відтак і ролі в цілому» [5, 115].

За допомогою розділових знаків логічною паузою стає красномовний жест, неочікувана фізична поведінка, що застосовується у створенні трагедійного або комедійного ефекту. У театральному світі існує думка, що вміння виправдано тримати логічну паузу якнайдовше є запорукою талановитої майстерності актора, це як високий професіоналізм режисера здійснити постановку «Війна і мир» з одним стільцем. «Уявіть прекрасну, внутрішньо активну сценічну паузу, яка випромінює силу, яка створює сильну атмосферу і тримає публіку в очікуванні. <...> Справжня, добре підготовлена і досконала виконана пауза (довга чи коротка) є тим, що ми називали б внутрішньою дією, оскільки її виразність позначається тишею. Це антитеза до зовнішньої дії, яку можна визначити як момент, коли повністю використовуються всі візуальні та чуттєві засоби; коли мовлення, голоси,

жести, справи і, навіть, світлові та звукові ефекти підіймаються до своєї найвищої точки» [1, 133–134].

Правильне застосування логічних та психологічних пауз наблизить актора до дійсної природи процесу спілкування і з партнером, і з глядачем. Передача думок і відповідних їм бачень відбудеться за законами дієвості мови, що дозволить актору, який сприймає, зрозуміти і побачити почуте, а його партнеру – підготувати нову думку та її ілюстрацію.

При розстановці пауз, їх інтонаційного навантаження необхідно визначити організуючий центр мовної ланки – головне слово, що несе логічний наголос та слова, які прилягають до суттєвого центру, конкретизують ключову думку, надають їй змістовності. Основними правилами визначення наголошених слів у текстовому матеріалі є: правило протиставлення; правило зіставлення; правило порівняння. Отже, знаходити ті слова дійової особи, які найважливіші для виконання сценічного завдання, для впливу на партнера, глядача і повноцінного створення образу ролі – є досконале оволодіння технікою логічного читання як найважливішою частиною системи сценічного мовлення.

Правильність користування мовним апаратом; дихальною системою; гарною дикцією; тембром мовного голосу; дотримання законів логіки у мовній дії; правил розуміння розділових знаків у сценічній мові; інтонаційних законів та психологічних пауз; вивчення особливостей роботи з літературним матеріалом різних родів, стилів та жанрів є запорукою високої майстерності артиста сценічного мистецтва.

Література:

1. Барба Е. Паперове каное /Пер. з англ. Микола Шкарабан. Львів: Літопис, 2001. 288 с.
2. Винар О.Б. Роль сценічного мовлення у професійній діяльності артиста театрального мистецтва //Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття: матеріали І Всеукраїнської науково-практичної

- конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів і магістрантів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019. С. 130-133.
3. Гаймакова Б.Д., Маркова С.К. Мастерство эфирного выступления: учеб. пособие. Москва: Аспект Пресс, 2007. 283 с.
 4. Карасьов М.М. К.С. Станіславський і сценічна мова. Київ: Мистецтво, 1963. 162 с.
 5. Карасьов М.М. Мистецтво художнього читання. Київ: Мистецтво, 1965. 146 с.

Нечасенко Тетяна Василівна,
доцент, доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРИ МОВЛЕННЯ СУЧАСНОСТІ

Мовна ситуація сьогодишнього дня багатовимірна, багатокомпонентна, часто непередбачувана, і вимагає оперативного реагування. Спостереження за станом мови, моделювання мовної ситуації можливі при комплексному розгляді за мовними рівнями блоків соціальних і несоціальних груп: мова ЗМІ, в тому числі й електронна преса, мова політичних кіл, включаючи моменти мовного дії в період активізації, мовлення молоді, разом з орієнтованим на молодіжний жаргон, мовленням комп'ютерних фанатів. Мультисферизація мовного простору – факт сьогодишньої мовної ситуації, що вимагає осмислення для вироблення стратегії і тактики мовної політики.

Мова сучасних ЗМІ «організовує» свідомість читачів, формує мовленнєву культуру. Журналістська діяльність – це, перш за все, текстова діяльність, причому журналіст у цьому процесі виступає або як споживач текстів, або як творець, або як його редактор. Таке взаємоперетворення ролей – то одержувач, то творець тексту – диктують необхідність сформувати навички розуміння тексту, а це неможливо навіть в наш час комп'ютерних

пристрастей без досягнень сучасної стилістики, лінгвістики тексту, теорії мовленнєвих комунікацій, загальної і приватної риторики. Відбуваються докорінні зміни в літературно-естетичних нормативах буденної мови, публічних промовах і в літературі: стилістика соцреалізму, обтяжена різного роду ідеологемами, змінилася іншою крайністю – засиллям ненормативної лексики, кримінальних аргі та ін. Вельми істотно при цьому, що мовлення починає використовуватися в тих сферах і на тих рівнях, які традиційно відводилися кодифікованим формам.

Комунікативна функція мови ідеологічно і технологічно забезпечує міжкультурне спілкування, в ході якого спілкується тип особистості, що створює «доповнену» мову із знову народженими «додатками» в мовленнєву культуру.

Як відомо, вищий рівень мовленнєвої культури вимагає оволодіння мовою не лише правильною, а й такою, що враховує при спілкуванні з комунікативним партнером його соціальні характеристики й особистісні особливості, а також ситуацію і цілі взаємодії. Визначальною умовою ефективності практично будь-який соціально-детермінованої і міжособистісної комунікативної діяльності є дотримання етичних норм спілкування, чому суттєво сприяють так звані соціально-етичні принципи мовленнєвої поведінки. Вирішальна роль у досягненні успіху взаємодії належить ввічливості, хоча в теорії мовленнєвого впливу як свідомої організації свого мовлення ввічливість є супутньою, додатковою до стратегії планування основної.

Дотримання вимог ввічливості входить до сфери «соціально-психологічного впливу» [2], оскільки дотримання цих принципів, з одного боку, створює позитивну емоційну атмосферу взаємодії, а з іншого, вимагає знання не лише соціальних, а й психологічних закономірностей спілкування. Від цього багато в чому залежить прагматичний успіх комунікантів. На основі дослідження психічних особливостей людини і запитів соціального

життя були виявлені психосоціальні закономірності спілкування і взаємодії людей один із одним.

Більш тонким критерієм рівня комунікативної компетенції мовної особистості щодо відповідності її мовленнєвої поведінки етичним нормам є вибір мовних тактик, що реалізують сюжетний розвиток інтеракції.

Діалектична єдність інформаційної та позаінформаційної частини є основою всієї множини механізмів аргументації, орієнтованих на переконання. Водночас маємо розуміння риторики у вигляді безлічі технічних прийомів аргументації, які вже добре апробовані й асимільовані мовним співтовариством. У цьому прояві риторика постає як сукупність, фонд кодифікованих прийомів, використання яких скероване на посилення переконуючого результату [3, 114]. Мається на увазі використання вже випробуваних, перевірених стилістичних прийомів та образів, які не претендують на оригінальність; вони орієнтовані на те, щоб догодити публіці і «підлаштуватися» під її смаки.

«Культура мовленнєвої діяльності, – зазначав лінгвіст Д. Розенталь, – це культура володіння словом, фразою, абзацом, текстом. Це грамотне, змістовне, виразне, точне, зрозуміле, переконливе мовлення. Економне та ефективне спілкування людей за допомогою мови також входить у це поняття. Значення культури мовлення в житті суспільства важко переоцінити. Доля рідного слова нам завжди не байдужа, але особливо зростає тривога за мову в періоди найбільшої громадської активності народу, коли в центрі уваги опиняються шляхи розвитку національної культури, правосвідомості, культури думки і поведінки людини» [1, 26].

Завдяки найбільшій соціальній значущості літературної мови (в порівнянні з іншими формами існування загальнонародної мови) її норми володіють найвищим престижем у суспільстві. У літературній мові «мовний ідеал» мовців (уявлення про правильне мовлення) найбільшою мірою усвідомлений суспільством. Соціум піклується про зміцнення і поширення сучасних літературних норм, якими в основному володіють люди, які мають

середню і вищу освіту, тобто у наш час – це велика частина населення. Завдяки школі та засобам масової комунікації норми літературної мови все більше поширюються.

Оскільки в соціумі існують різні типи мовленнєвої культури, правомірно розглядати систему комунікативних норм як відповідну типам мовленнєвої культури, поняття ж комунікативної норми кваліфікувати як узагальнюючий або як певний інваріант. Спираючись на розробку типів мовленнєвої культури, можна виокремити, принаймні, такі типи комунікативних норм, як діалектна (народна), просте мовлення, арготична, середньо-літературна, елітарна. Ще не вирішено питання, чи є комунікативна норма тільки узуальною, сформованою насамперед у межах так званих первинних типів мовленнєвої культури та освоюваної в практичному спілкуванні (діалекти, міське просторіччя, жаргони, літературно-розмовне мовлення), або ж вона може бути і кодифікованою, тобто описаною і закріпленою в нормативних довідниках, посібниках, і засвоюваною в процесі вивчення.

Незважаючи на достатню стабільність безлічі повсякденних семантичних градацій, соціокультурні цінності людського буття, що стосуються перш за все етико-естетичного бачення світу, відзначаються типологічними ознаками загальної інформаційної динаміки мовних мутацій, що дає змогу сформулювати культурлінгвістичну систематику мовленнєвого спілкування, або виокремити соціетальні різновиди мовленнєвої культури. У структурній послідовності вищеназваної динаміки можна виокремити три формаційних етапи, що означають на кожному з них панування будь-якого з цих різновидів, а саме: книжкової, змішаної та екранної (терміни вживаються для визначення функціонально-стилістичної віднесеності вербально-візуальних кодів спілкування).

У постіндустріальному, інформаційному суспільстві все більшого значення набуває екранна культура, створювана на основі аудіовізуальної техніки, поєднання комп'ютера з відеотехнікою та новітніми засобами зв'язку. Саме завдяки використанню слова в поєднанні із зображенням

зростає роль телебачення як засобу масової інформації. Телебачення виражає не світогляд одного прошарку суспільства, однієї партії або руху (навіть якщо ця партія є правлячою). Воно надає слово не лише носіям влади або видатним особистостям, чиї погляди особливо цікаві «звичайним» глядачам. Для розуміння масової свідомості не менш важливим є світосприйняття самих глядачів. Завдання телебачення в цьому сенсі – запропонувати аудиторії цілісну картину поглядів і суспільних умонастроїв в усьому їх різноманітті. Оскільки «інтереси» і потреби глядачів, а також учасників і героїв телепрограм не просто різні, але часом протилежні, документаліст спочатку опиняється в положенні, де будь-яка його дія або слово загрожує непередбаченими і часто небажаними наслідками (щонайменше, для однієї зі сторін). Між правом аудиторії знати і обов'язком журналіста повідомляти й показувати виникає ситуація вибору, а значить, необхідність приймати рішення – етичні, моральні та ін. Подібний підхід виключає інструктивну поведінку. Тим важливішими стають ті моральні критерії, з яких виходить у своїх діях тележурналіст.

Екранна культура оперує іншими цінностями і поняттями. Час екранної культури завжди обмежений і тому надзвичайно стислий. Немає «книжкової» відповідальності за слово, немає і цензури професійного співтовариства. Слово втрачає своє справжнє звучання, перетворюючись на скоромовку і поступаючись визначальною роллю відеоряду. Поневолюючий вплив електронних засобів масової комунікації виражається не лише в тому, що вони майже непомітно, але неухильно формують наш смак, наші схильності, наші погляди, а й змушують нас спілкуватися тією мовою, яка потрібна не стільки нам самим, скільки аттракторам (маніпуляторам) нашої свідомості і поведінки.

Література:

1. Голуб И. Б., Розенталь Д. Э. Секреты хорошей речи. Москва: Междунар. отношения, 1993. 342 с.

2. Формановская Н. И. Русский речевой этикет: лингвистический и методологический аспекты. Москва, 1982. 126 с.

3. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.

Конюкова Ірина Янівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри філософії
Київського національного університету культури і мистецтв

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ СУТНОСТІ НОРМ І ПРАВИЛ ЕТИКЕТУ

Реалії сьогодення актуалізують питання, щодо встановлення комунікації між різними соціально-віковим, демографічними категоріями споживачів культурних, духовних цінностей і традицій. Адже розмаїття соціокультурних відмінностей у процесі встановлення соціально-ритуальної комунікації може супроводжуватися неприйняттям, відторгненням, непорозумінням, подолання яких потребує пошуку нових форм і способів спілкування та шляхів взаєморозуміння. Тому беззаперечним вбачається розробка і запровадження дієвих механізмів провадження норм і правил етикету, як базової ознаки соціального, ментального, культурного, духовного, вікового відображення приналежності людини до певної спільноти.

Розглядаючи етикет, його функціональні складові і потенційні можливості в соціально-ритуальній комунікації, ми наголошуємо на його феноменологічній сутності, яка визначається поведінковими механізмами і формами встановлення культурного діалогу між різними категоріями людей.

Українські вчені, в контексті дослідження етикету як засобу соціально-ритуальної комунікації, наголошують на виключному значенні моралі. Так, досліджуючи природу моралі в широкому розумінні, тобто включаючи й божественну моральність як парадигму релігійної етики, науковці

акцентують увагу на її енергетичному аспекті того чи іншого людського вчинку, розглядати його як фізіологічний акт чи соціальний феномен, як відтворення певних традиційних взірців поведінки, як символічне діяння тощо. Визначаючи мораль своєрідним «сплавом» почуттів, уявлень, норм, принципів, ідеалів, оцінних суджень, науковці визначають її феноменологічну сутність як відображення духовного, життєво-практичного та історичного досвіду людей, що продукується у вчинках, культурі поведінки [7, 10–12].

Іншою важливою взаємозалежною складовою етикету і символічно-ритуальної комунікації є культура мови. Так, у лінгвістичній науці під культурою мовлення прийнято вважати додержання норм щодо вживання лексики, а також граматичних форм, орфоєпії, орфографії, пунктуації. Феноменологічна сутність культури мовлення в її міждисциплінарному контексті розглядається не тільки як лінгвістична складова, а й психологічна, педагогічна, естетична, етична. Так, на думку українських дослідників, культура мовлення репрезентує не тільки суто мовну підготовку людини, але й її загальний інтелектуальний розвиток, моральне, етичне обличчя, саме тому, під сучасним розумінням поняття «культура мовлення», розглядають виховання, поведінку, соціальне середовище тощо, всі ті об'єктивні і суб'єктивні складові, що включає в себе мовний етикет [6, 27].

Так, досліджуючи комунікацію її типологію, канали передачі та феноменологічну сутність, науковці визначають взаємообумовлюючу складову комунікації з такими рисами як ментальність, духовність, культура, релігія, традиція, звичаї тощо.

В свою чергу, характеризуючи культури другого тисячоліття, філософи виокремлюють характерні риси, такі як: «глобальний полілог, що охоплює у перспективі усе людство», «діалог глядача з «м'яким» текстом екрану комп'ютера», «екранно-динамічне діалогове моделювання», «побудова складних інтегруючих й «принципово інша поетика – не розповіді, на якій тримається практично вся традиційна письмова культура, а діалогу, що

переходить у полілог», «сукупність спілкування між усіма людьми й культурами [4, 71–74].

Досліджуючи етикет як аксіологічний вимір культури поведінки і спілкування, О. Проценко доводить і наголошує, що саме етикет впливає на вирішення таких проблем, як збереження національного надбання і етнічної своєрідності в ситуації загальної демократизації й універсалізації і науково обґрунтовано виводить значення етикету до рівня планетарної єдності людей у співробітництві, партнерстві, міжнародних зв'язках, культурних зокрема [5, 1].

Культуролог О. Бучковська, досліджуючи феноменологічну цінність діалогу культур, зазначає, що в сучасних умовах розвитку суспільства, саме комунікація і сутнісній різноманітності виступає тією зв'язковою детермінантою на всіх рівнях соціокультурної діяльності. На думку дослідниці, саме стійка тенденція вдосконалення та поширення міжкультурних зв'язків і відносин, як у середині окремої людської спільноти, так і на міждержавному рівні, обумовлює необхідність та досліджуючи важливість оволодіння мистецтвом міжкультурної комунікації [1, 1].

Таким чином, досліджуючи феноменологічну сутність комунікації, науковці одностайні в її функціональному призначенні, а саме – інформаційному, емоційному, організаційно-поведінковому, соціалізуючому, соціально-ритуальному.

Так, соціально-ритуальна комунікація як об'єкт вивчення вітчизняних лінгвістів, зокрема в О. Левічевої, дозволила нам ознайомитися з досліджуваним типом комунікації в дискурсі використання вербальних мовних знаків. На думку дослідниці, саме сьогодення характеризується активним пошуком нових практичних форм і засобів мовної взаємодії. Як зазначає дослідниця, в результаті соціально-комунікативної взаємодії всіх членів соціальних груп виникає певна комунікативна культура, під якою розуміють сукупність комунікативних норм і традицій, що діють у межах національної культури. Дослідниця доводить, що окрім визначених сьогодні

правил мовленнєвого етикету у певному соціумі варто звернути увагу, власне, на організацію самої комунікативної ситуації, яка забезпечується мовними елементами (знаками), які вживає мовець (комунікант) згідно з соціальними нормами та традиціями. Ритуалізованість мовленнєвих дій дослідниця пов'язує з такими ознаками, як стандарт, стереотип, рекурсивність, взаємодія комунікантів, культурні знання, інтерактивні знання, діалогічність, фіксація; встановлення логічних зв'язків; усунення перешкод під час комунікації; продукування структурів як мовцем, так і слухачем [2, 204–207].

Вищезазначене дозволяє констатувати, що сучасне розуміння і практичне застосування соціально-ритуальної комунікації в практичному житті людини актуалізації питання щодо збереження і популяризації звичаєвих соціокультурних норм, що в свою чергу характеризуються культурними, релігійними, етнічними, моральними, ознаками тощо.

Визначаючи звичаєві соціокультурні норми як певні правила поведінки, що сформувалися в суспільстві з метою регулювання найбільш стійких суспільних відносин і стали обов'язковими в результаті багаторазового повторення протягом тривалого часу, ми наголошуємо на їх характерній унікальності, неповторності, що дозволяє виділяти приналежну до них соціальну, демографічну, етноспільноту від інших.

Етикет як важлива форма соціально-ритуального комунікативного виразу звичаєвої норми налічує успадковані звичаї практично всіх народів від сивої давнини до наших днів. Кожна етноспільнота вносить в етикет свої правила і поведінкові традиції характерні для культурної і історичної будови країни.

Знання і виконання оптимальних моделей поведінки в конкретних заздалегідь відомих ситуаціях стосунків людей, тобто виконання етикету, є невід'ємною частиною культури соціально-ритуального спілкування. Етикет, з одного боку, полегшує спілкування і взаєморозуміння між людьми, з іншого – зберігає гідність кожної особистості, сприяє гуманізації людських стосунків.

Українські вчені, досліджуючи звичаєві норми етикету в традиційній культурі українців, зазначають, що засвоюючи правила етикету, людина прилучається до мудрих традицій народного мистецтва спілкування, оволодіває комплексом необхідних етикетних знаків. На думку вчених, вивчення звичаєвих норм етикету, беззаперечно актуальне, адже поведінкові стереотипи етикетного спілкування відбивають культурний, естетичний досвід народу, що дозволяє говорити про красу і унікальність форм спілкування в різних традиційних культурах [3, 1].

Вищезазначене дозволяє нам зробити висновок, що досліджувана нами проблема є актуальною, що пробуджує науковий інтерес до вивчення звичаєвих норм етикету заради збереження національних соціально-ритуальних комунікативних традицій. Тим більше, що важливість і необхідність етикету для кожної сучасної людини є беззаперечним.

Звичаєві норми етикету мають стати основою поведінки сучасної людини, основні форми виразу якого будуть використані в усіх сферах суспільного буття, від побуту до громадянської відповідальності.

Сьогодення актуалізує питання щодо встановлення реальної соціально-ритуальної комунікації серед людей, що є важливим засобом їх соціалізації. Саме комунікація виступає тією важливою і вагомою формою спілкування людей, що дозволяє об'єднатися в групи за інтересами як професійними, так і індивідуальними (творчими, духовними, мистецькими тощо).

Література:

1. Бучковська О. Ю. Діалог як детермінанта міжкультурної взаємодії : автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01. Київ, 2015. 20 с.
2. Левічева О. Проблема ритуалу в сучасній комунікації // Лінгвістичні студії. 2012. Вип. 27. С. 204–207.
3. Мазуркевич О. П. Звичаєві норми етикету в традиційній культурі українців. Київ : Вид-во Ліра, 2015. 218 с.

4. Прохоров А. В. Культура грядущего тысячелетия // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 71–74.
5. Проценко О. П. Етикет як аксіологічний вимір культури поведінки і спілкування: автореф. дис. ... канд. філ. наук: спец. 09.00.07. Київ, 2004. 33 с.
6. Стельмахович М. Мовний етикет// Культура слова. Київ : Ін-т укр. мови НАН України, 1981. Вип. 20. С. 25–34.
7. Чупрій Л. В. Етика та етикет світових релігій як духовний феномен : посібник. Київ: Інтерпрес ЛТД. 2008. С. 66-206.

Сидоровська Євгенія Андріївна,
кандидат культурології, ст. викладач кафедри філософії
Київського національного університету культури і мистецтв

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ОБГРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «ЖИТТЄВИЙ СВІТ» ЛЮДИНИ

Поняття «життєвий світ» увів у науковий обіг німецький філософ, засновник феноменології Е. Гуссерль. Згідно теорії Е. Гуссерля, «життєвий світ» – це світ не тільки природи, а й створений людиною і людством світ «другої природи» – її особливих предметностей і смислів. Оточуючий нас світ – це завжди і світ соціокультурний, історично визначений та даний. Поняття «життєвий світ» у теорії Е. Гуссерля не тотожне поняттю «природний світ», дана категорія включає в себе не тільки природний світ, але і всі ознаки історичної, соціальної дійсності (наукова практика, мистецтво, техніка тощо). Отже, життєвий світ - це історичний, соціальний, культурний простір повсякденного буття людини, заповнений штучними феноменами, створеними людиною, включеними в орбіту її діяльності «тут» і «зараз». Існують різні картини світу, що втілюють різні способи бачення та інтерпретації життєвого світу. Але по відношенню до життєвого світу картина світу – це завжди певний спосіб включення людини-суб'єкта в

простір життєвого світу, в тканину повсякденного буття; визначення свого місця в ньому, вибудовування системи уявлень і цінностей з метою створення механізму упорядкування, систематизації, а значить, пояснення світу.

Згідно філософії Е. Гуссерля, етнічна картина світу («домашній життєвий світ») втілює стійкі сенсозначущі одиниці, що визначають суть культури даного народу і забезпечують стабільність і незмінність її патернів протягом століть. «Сприйняття життєвого світу на рівні первинних вражень і відчуттів, міфологічних побудов, інтуїцій визначає спосіб моделювання світу в рамках традиційної культури і є головною сутнісною її особливістю» [5, 119]. Е. Гуссерль стверджував, що життєвий світ формується, конститується завдяки суб'єктивності. «Контраст між суб'єктивністю життєвого світу і “об'єктивним”, “істинним” світом полягає лише в тому, що останній являє собою теоретико-логічну субструкцію, що охоплює те, що принципово несприймається, принципово непізнається в досвіді в своєму власному самісному бутті, тоді як суб'єктивне життєвого світу цілком і окремо відзначено якраз своєю дійсною дослідною пізнаваністю» [2, 174].

Ще до виникнення категорій і понять наукового знання світ вже розумівся і оцінювався людиною-суб'єктом, яка накопичувала судження, уявлення, інтерпретації. Світ – це корелят суб'єктивних явищ, думок, суб'єктивних актів та здібностей, в яких він (світ) завжди набуває нових сенсів змінної єдності. При цьому, за Е. Гуссерлем, суб'єкти є лише окремими утвореннями універсуму. Відтак, «життєвий світ» Е. Гуссерля невіддільний від поняття «суб'єктивність».

М. Гайдеггер називає суб'єктивністю ту частину людської психіки, яка фіксує відчуття і сприйняття елементів зовнішніх впливів і психічних станів як реально існуючих, значущих для суб'єкта людини, як цілком самотійну реальність. В рамках однієї цивілізації, однієї культури, одного історичного часу для кожної людини існує своє, мовою М. Гайдеггера, тут-буття (Dasein), що включає в себе безліч реальностей, які можуть зайняти своє місце в

потоці подій: простір, в якому живуть люди, соціальне оточення, яке визначає їх буття, етичні усвідомлені і неусвідомлені правила, релігійні вірування, філософські погляди.

Аналізуючи проблему «життєвого світу» людини, не можна обійти увагою позицію французького теоретика М. Мерло-Понті, котрий поєднує у своїй теорії концепції З. Фрейда та «пізнього» Е. Гуссерля, зауважуючи, що існує глибокий зв'язок між феноменологічними дослідженнями і психологічними аналізами, націленими на з'ясування способу буття суб'єктивності. На думку філософа, первинний зв'язок людини зі світом, що здійснюється в сприйнятті, є одночасно і першим проявом людської суб'єктивності, і першим кроком в конституюванні світу культури. Світ об'єктів не передує цьому процесу ані в часі, ані з точки зору сенсу - тут діє принцип одночасності. Вважаючи феномен «первинним відкриттям світу», М. Мерло-Понті роль суб'єкта в цьому процесі відводить людському тілу, яке є, за його словами, «провідником буття в світ», свого роду якорем, що закріплює нас в світі, і одночасно способом нашого володіння світом [4, 187], саме завдяки тілу людина втручається в світ, розуміє його і дає йому значення: «Тіло – це те, що повідомляє світу буття, і володіти тілом означає для живого зрощуватися з певним середовищем, зливатися воєдино з певними проектами і безперервно в них заглиблюватися» [4, 118].

Для М. Мерло-Понті власне людський (культурний) світ виникає в той момент, коли складається система «я - інший», коли між моєю свідомістю і моїм тілом і свідомістю і тілом «іншого» з'являється внутрішнє відношення, коли «інший» виступає не як «фрагмент світу», а як бачення світу і носій поведінки; тіло «іншого» є первинним культурним об'єктом. Проблему вираження М. Мерло-Понті розглядає на двох рівнях: рівні мовчазної (природної) символізації і рівні мовного (штучного) спілкування. Лінгвістичний досвід – є вираз вторинний по відношенню до сприйняття: він виникає зі сприйняття як вираження і втілює в слова первинне відношення людини до світу. Щоб зрозуміти слово в якості жесту, за М. Мерло-Понті,

треба, перш за все, укорінити його концептуальний сенс в емоційному, оскільки лінгвістичний жест споріднений емоційному, виростає на його основі і зберігає його найважливіші характеристики – націленість на світ і спрямованість до «іншого». Згідно теорії французького філософа, усі можливості мови вже дані в структурі безмовного світу людини, в ній же є усі умови для того, щоб наше говоріння було націлене на світ і адресувалося «іншому». В акті «говоріння», як стверджує французький феноменолог, відбувається справді людська діяльність. На відміну від інших істот нашого світу, людина сама створює засоби власного життя, свою культуру, свою історію і, тим самим, доводить, що здатна до ініціативи і творчості. Феноменологія слова допомагає розкрити людський суб'єкт в його фундаментальних вимірах, і прикладом цього можуть слугувати твори мистецтва. Саме вона (феноменологія слова) виявляє таїну світу і таїну розуму, «на зразок творчості Бальзака, Пруста, Валері або Сезанна - з тією ж увагою і подивом, з тією ж вимогливістю свідомості, з тієї ж волею досягнути сенс світу або історії в момент їх зародження. У цьому відношенні феноменологія зливається із зусиллям всієї сучасної думки» [4, 11].

Розвиток онтології мови отримує своє продовження у філософії Г.-Г. Гадамера, котрий зазначає, що людина отримує досвід у мові, тільки в мові відчиняється для людини істина буття. «Мова – це середовище, де я і світ виражаються в початковій взаємоприналежності» [1, 520]. Саме мова конститує світ, визначає спосіб людського в-світі-буття, саме мова говорить нам, щоб ми на ньому говорили, і саме мова апріорі обумовлює і межі, і спосіб розуміння нами власного світу і світу історії.

Як зауважує А. Залужна, життєвий світ у контексті мови, суспільства і культури стає головним предметом дослідження й домінантою вивчення й методологічного обґрунтування соціальних явищ у філософсько-соціологічному дискурсі австрійського соціолога та філософа А. Шюца. Зокрема, А. Шюц акцентує увагу на інтерсуб'єктивному характері мови, умовами конституювання якої є об'єктивність «звукових переживань,

означувальність звукових зразків, здатність бути виразом...типових звукових зразків у діях» [3, 74]. Теоретик вважав, що світ складається з безлічі реальностей - реальностей науки, релігії, снів, мистецтва тощо, але головною реальністю є людське повсякденне життя [6, 514]. У роботах А. Шюца мова йде про вивчення повсякденного, щоденного знання, дослідження того, як ці знання соціально розподіляються в окремих групах людей в особливій історичній та культурній ситуації й того, як, покладаючись на ці знання, люди конструюють соціальну реальність. «Під поняттям “соціальна реальність”, – пише А. Шюц – я схильний розуміти тотальну суму об'єктів і подій в соціокультурному світі в тому вигляді, як вони сприймаються в досвіді повсякденного мислення людей, що живуть повсякденним життям серед інших людей, пов'язаних з ними безліччю відносин і взаємодій. Це світ культурних об'єктів і соціальних інститутів, в якому ми народилися, несемо свою ношу і з яким повинні порозумітися. Ми, що діють і живуть в соціальному світі, спочатку сприймаємо його в досвіді як світ природи і культури, і не як свій власний, але як інтерсуб'єктивний, тобто як загальний всім нам світ, актуально і потенційно доступний кожному; а це означає, що він включає в себе взаємну комунікацію і мову» [6, 55–56].

Отже, «життєвий світ» людини – це особистісно-досвідний і в досвіді осяжний світ, даний у багатстві чуттєво-розумового сприймання, переживань та цінностей, у якому розгортається усе життя кожної окремої людини (номада). У життєсвіті людина має справу не просто з природними речами, а з об'єктами в їх смисловій наповненості та значимості. Сам індивід також постає оцінюючим, бажаючим, у кожному своєму акті виражаючи своє ставлення до оточуючого світу крізь призму інтенціональних процесів.

Література:

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / [пер. с нем. Б. Н. Бессонова]. Москва : «Прогресс», 1988. 639 с.

2. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / [пер. с нем. Д. В. Скляднева]. Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2004. 388 с.
3. Залужна А. Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис.. доктора філос. н. : 26.00.01. Рівне, 2012. 376 с.
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия [пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. Санкт-Петербург : «Ювента», «Наука», 1999. 248 с.
5. Первушина О. В. «Культурная картина мира» и «жизненный мир» в феноменологии Э. Гуссерля // Мир науки, культуры и образования : международный научный журнал – Горно-Алтайск : Издательство Государственной алтайской академии культуры и искусств, 2009. № 2 (14). С. 118-122.
6. Шюц А. Возвращающийся домой [пер. с нем. В. Г. Николаева] // Избранное: Мир, святящийся смыслом. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 550-556.

Воронова Надія Сергіївна,
кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії,
історії та суспільно-правових наук ДВНЗ «Донбаський державний
педагогічний університет», м. Слов'янськ

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕНТ СУЧАСНОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

Професійна підготовка фахівців історичних, культурологічних та мистецьких спеціальностей вищої освітньої ланки, сьогодні не можлива без залучення цифрових технологій. Шлях цифровізації освітнього простору є одним із ключових чинників модернізації освітньої системи України. Основними напрямками цифровізації освіти визначено: створення освітянських ресурсів і цифрових платформ з підтримкою інтерактивного та

мультимедійного контенту для загального доступу закладів освіти та учнів, зокрема інструментів автоматизації головних процесів роботи навчальних закладів; розроблення та впровадження інноваційних комп'ютерних, мультимедійних та комп'ютерно орієнтованих засобів навчання та обладнання для створення цифрового навчального середовища (мультимедійні класи, STEM-центри, інклюзивні класи, класи змішаного навчання); організація широкосмугового доступу до Інтернету учнів та студентів у навчальних класах та аудиторіях в закладах освіти всіх рівнів; розвиток дистанційної форми освіти з використанням когнітивних та мультимедійних технологій.

Нами зроблено нетнографічний аналіз освітніх ресурсів історико-культурологічного та мистецького призначення, які наразі присутні в інформаційному просторі та мають відкритий доступ.

«Історія України від найдавніших часів до 1914» (2007 р.) / укл. В. Литвин) [1] – електронний підручник, який висвітлює історичні процеси від найдавніших часів до початку XX ст. Хід суспільного життя, який вирував на українських землях упродовж тисячоліть, представлено в найрізноманітніших його проявах, з акцентуванням уваги передусім на соціальних трансформаціях, політичному розвитку, економічному і культурно-духовному прогресі. Історія України трактується в контексті історичного розвитку всіх етносів, які населяли її територію, і нерозривному зв'язку із загальноєвропейським цивілізаційним прогресом.

До складу мультимедійного навчального засобу увійшло близько 3000 ілюстрацій; 100 хв. музичних фрагментів; 20 хв. відео; 73 інтерактивні карти; близько 1400 інтерактивних статей; 165 контрольних тестів для перевірки знань; родоводи, тематичні покажчики, пошукова система. Як зазначає автор, підручник розрахований на викладачів і вчителів історії та художньої культури, студентів історичних та гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

Низку цифрових освітніх ресурсів створено для забезпечення професійної підготовки фахівців музичного мистецтва:

Електронний навчальний мультимедійний посібник «Українська духовна музика» (2013 р.) / укл. Л. Гаврілова, В. Сипченко, І. Удовенко [2]. Е-посібник розроблений для використання майбутніми учителями музики в курсі «Історії української музики» з метою усвідомлення ними особливостей української духовної культури, опанування культурно-історичних і мистецьких цінностей свого народу. У змісті посібника, як вказує Л. Гаврілова, основний акцент зроблено не на богословському компоненті, а на культурологічному; питання віросповідання не розглядаються, музичні твори аналізуються як об'єкти мистецтва, а не атрибути культу.

У структурі електронного мультимедійного посібника: нариси з історії української духовної музики від часів її виникнення до наших днів; начерки про творців духовної музики; огляд жанрів духовної музики; календар православних свят; глосарій; аудіо-добірка української духовної музики; відео-фрагменти; три слайд-шоу, присвячені музичним традиціям духовних центрів України – Києво-Печерської, Почаївської та Святогірської лаври; тестові завдання та музична вікторина.

Навчальний посібник зроблено на основі гіпертекстової розмітки мови html, його сторінки містять скрипти, каскадні таблиці стилів (CSS), форми, зображення, звук, відео. Використано також jQuery, на основі якого створений слайдер, аудіо- та відеоплеєри, слайд-шоу. Матеріали посібника представлені на диску DVD-ROM. Посібник схвалено до виготовлення з грифом «Рекомендовано МОН України». Наказ Міністерства освіти і науки України за № 1/11-14140 від 18.09.2013 р.

Мультимедійний підручник «Російська музика: від найдавніших часів до початку XX століття» (2011) / укл. Л. Гаврілова, В. Сергієнко. Цифровий освітній ресурс створений для забезпечення вивчення відповідного розділу історії музичного мистецтва, який вивчають майбутні вчителі музики [3]. Як вказують автори, даний підручник – це сучасний мультимедійний засіб

навчання для вищої школи, що містить систематизовані музично-історичні відомості відповідно до навчальної програми з дисципліни «Історія музичного мистецтва» (розділ «Російська музика») з урахуванням сучасних завдань професійної підготовки вчителя музики, розроблений з використанням усього арсеналу засобів мультимедіа та побудований на загальнодидактичних і специфічних музикознавчих принципах, спрямований на розвиток умінь і навичок, які забезпечують формування професійної компетентності студентів.

Програмним середовищем для мультимедійного підручника є програма Neobook. Підручник схвалено до виготовлення з грифом «Рекомендовано МОНМС України». Наказ Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України за № 1/11-5116 від 13.04.2012 р.

Отже, як доводить аналіз, наразі існує незначна кількість цифрових освітніх ресурсів для забезпечення викладання гуманітарних, зокрема історичних, культурологічних та мистецьких дисциплін у вищій школі. Це авторські навчальні засоби, використання яких обмежується окремими навчальними закладами.

Література:

1. Литвин В. Історія України: підручник / Відп. ред. В. Смолій. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2013. Режим доступу: <http://resource.history.org.ua/item/0009298>
2. Гаврілова Л. Г. Українська духовна музика : навч. посіб. з курсу «Історія української музики» / Л.Гаврілова, В.Сипченко, І.Удовенко.– Слов'янськ, 2013.– 196 с. // Електрон.текст.дан.(1,2 GB).– 1 DVD-ROM.– Систем. вимоги: CPU 2000Mhz; 1024MbRAM; 1,5 GbHDD: MSWindowsXP, Vista (32/64), Windows 7 (32/64-bit) // [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://ukrspiritmuz.net.ua/index.Html>.
3. Гаврилова Л. Г. История музыкального искусства. Русская музыка: от древнейших времен до начала XX века. Мультимедийный учебник для

студентов педагогических вузов [Электронный ресурс] /Л. Г. Гаврилова, В. П. Сергиенко.– Славянск: «ПК Мастер», 2011.– Электрон. текст. дан.(2 GB).– 2 DVD-ROM – Систем. требования : CPU 2000Mhz; 1024MbRAM; 3 GbHDD: MSWindowsXP, Vista (32/64), Windows 7 (32/64-bit).

**Литвинова Ірина Петрівна,
викладач вищої категорії, викладач-методист
Дитячої музичної школи №3, м. Херсон**

МУЗИКА – ОСНОВНИЙ МЕТОД ВПЛИВУ НА СВІТОГЛЯД ДИТИНИ

Виховання – важкий і дуже відповідальний процес. А виховання гармонійної цілісної, всебічно розвиненої особистості, яка вільно почуває себе в суспільстві, є головним завданням вихователів – педагогів. Кожна дитина – індивідуальність. І завдання педагога намагатися так організувати роботу з учнем, щоб у процесі донесення матеріалу не порушувалася тісний взаємозв'язок інтелектуального й емоційного початку, використовувався особистісний підхід в спілкуванні, з урахуванням індивідуальності кожної дитини, що в кінцевому підсумку збереже його унікальність [4, 82].

Мистецтво виступає потужним засобом для розвитку особистості й допомагає максимально розкрити в дитині закладені природою можливості, виявити його багаточисленні таланти, забезпечити гармонію для розвитку і становлення.

Зараз вже доведено, що без зв'язку з мистецтвом не може повноцінно розвиватися жодна зі сторін людської особистості. Мистецтво формує емоційний лад душі, розвиває творчу уяву, воно здатне надати трудовому і розумовому вихованню високу творчу натхненність [1, 56]. Проте, найголовніше – це формування духовного світу дитини.

Досвід роботи й спілкування з дітьми переконує мене в тому, що, якщо дитина не бачить краси в малому, він не навчиться бачити прекрасне в

великому; якщо сприйняття прекрасного не буде підкріплено участю дитини у творінні краси, а естетичне не буде з'єднуватися з моральним, то виховання духовно багатішої особистості не відбудеться.

З розвитком загальної музичності у дітей з'являється емоційне ставлення до музики, вдосконалюється слух, народжується творча уява. Їх переживання набувають своєрідну естетичну забарвленість. Відповідаючи на запитання вчителя, після того, як пролунав твір, дитина робить перші узагальнення та порівняння, визначає загальний характер п'єси. Цей перший досвід естетичної оцінки вимагає активної розумової діяльності.

Розвиток емоційної сфери у свою чергу стимулює роботу мозку. І. І. Павлов писав, що «<...> головний імпульс для діяльності кори півкуль головного мозку йде від підкірки. Якщо виключити <...> емоції, то кора позбавляється головного джерела сили» [4, 118].

Сприйняття музики тісно пов'язано з розумовими процесами, тобто вимагає уваги, спостережливості, кмітливості. Коли вчитель задає учневі творче завдання, у дитини виникає пошукова діяльність, що вимагає розумової активності.

Музика структурна та ієрархічна: великі твори розпадаються на менші частини, які у свою чергу діляться на невеликі теми й фрагменти, що складаються з дрібних фраз та мотивів. Розуміння музичної ієрархії полегшує розуміння комп'ютера, який теж ієрархічний й структурний. Психологи довели, що маленькі музиканти, учні знаменитого музичного педагога Шініці Судзукі, які не дуже досягли успіху в музичному відношенні, але обійшли своїх однолітків за рівнем структурного мислення [3, 64]. Цікаво, що не випадково фірма Microsoft вважає кращими співробітників з музичною освітою. А професори – фізики й професори – математики Оксфорда складають 70% членів університетського музичного клубу.

Важливість музичних занять у вихованні розуміли ще древні греки. Слухання музики, гра на лірі, флейті, хоровий спів були обов'язковими в програмі стародавніх шкіл. Педагогам – музикантам добре відомо, що

музичні здібності – це не тільки вроджений талант, а здатність, яка може бути легко розвинена. Будь-яка дитина може розвинути свої музичні здібності, як він вчиться говорити рідною мовою. Потенціал кожної дитини не обмежений. Цей висновок ліг в основу методу музичного виховання японського вчителя скрипаля Ш. Сузукі. Дитина, яка виросла в умовах відсутності мови, залишиться німим. Той же принцип, на думку Сузукі, повинен лежати і у навчанні музиці. З самого народження (а може бути й до народження) дитина повинна бути оточена музикою [5, 39].

У наш час існують спеціалізовані школи, в програмах яких закладено метод раннього музичного виховання дітей. Дуже цікавий досвід московського методиста Т. Смирнової в залученні дітей до музичного мистецтва, який ліг в основу її методики інтенсивного навчання гри на фортепіано. Заняття по цій методиці проходять в «Центрі музичної освіти Тетяни Смирнової» і займаються там діти з трирічного віку.

Головним завданням методу Т. Смирнової стало зробити гру на фортепіано приємним і захоплюючим заняттям для учня. Важливою умовою успішних занять на фортепіано, вважає Т. Смирнова, є попередня підготовка в вигляді слухання музики, причому класичної. Саме в ранньому віці діти особливо легко слухають і сприймають симфонічну музику. У школі інтенсивного навчання діти слухають музику Вівальді, Чайковського, Прокоф'єва, Стравінського, Моцарта – список можна продовжувати нескінченно. Саме класику, а не дитячі пісеньки або нескладні мелодії [2, 14].

На думку автора методики – на класичній музиці дітей можна вчити співпереживанню: в цьому випадку музика стає зрозумілою, простий, і такою ж природною, як повітря. У момент слухання у дітей йде активне творення у власному внутрішньому світі. І потім всі ці емоційні переживання, які дитина із задоволенням зберігає в пам'яті, легко перевести в гру на інструменті.

Музичне виховання спрямоване на розвиток здібностей дитини: сприймати, відчувати й розуміти прекрасне, помічати хороше і погане, творчо самостійно діяти долучаючись тим самим до різних видів художньої

діяльності. Щоб музика виконувала цю важливу функцію необхідно розвивати у дитини загальну музичність. І я переконана, що розвивати музичність потрібно буквально з перших дотиків до клавіш.

Література:

1. Назайкинський Є.В. Про психологію музичного виховання Москва : Просвіта, 1972. 383 с.
2. Смирнова Т.І. Фортепіано. Інтенсивний курс. Методичні рекомендації. Москва : РИФ «Кріпто - Логос», 1992. 56 с.
3. Сузукі Ш. Вирощені з любов'ю. URL: https://www.koob.ru/suzuki_s/ (дата звернення 26.03.2020)
4. Тарасов Г.С. Педагогіка в системі музичної освіти. Москва : Просвіта, 1986. 368 с.
5. Теплов Б.М. Психологія музичних здібностей. М : Просвіта, 1977. 251 с.

Бакало Людмила Костянтинівна,
провідний концертмейстер кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК СУЧАСНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Навряд чи хтось буде заперечувати, що визначальною ціннісною домінантою сучасної педагогічної практики постає її гуманістична спрямованість. Саме в її площині, зрештою, і реалізується провідна соціальна функція освіти, як вкрай важливої громадської інституції, що покликана сприяти гуманізації суспільства через утвердження загальнолюдських цінностей, заохочення громадян до самореалізації, терпимості, поваги і взаєморозуміння.

У цьому контексті, не зайвим буде нагадати, що аксіологічна змістовність гуманітарної освіти, окрім, власне, закумуляованого у ній

різноаспектного інформативного потенціалу, визначається цілою низкою факторів. Найважливішим із них постає усвідомлення і адекватне сприйняття студентами власних здібностей, інтересів й векторів особистісної самореалізації, завдяки яким у перспективі формуються об'єктивні передумови для набуття фахової майстерності та максимального розкриття власної індивідуальності відповідно до специфічних вимог певної професії.

З огляду на це, можна виділити декілька синтезуючих ідей, які характеризують визначальні тенденції, відповідні актуальним реаліям національної освітянської практики, а саме: ідею діалогового мислення і діалогових способів спілкування; ідею акцентування освіти на теоретико-практичні параметри професійної і соціальної діяльності; ідею постановки і вирішення інноваційних задач; ідею розвитку креативності; ідею підготовки людини до діяльності в екстремальних умовах сучасних глобалізаційних процесів.

Реалізація вказаних ідей у площині мистецької освіти передбачає врахування конкретики застосування певних педагогічних настанов у залежності від специфіки вищого навчального закладу. У зв'язку з цим, вагомого значення набуває вибір оптимальних методологічних параметрів самостійної роботи студентів, які б дали змогу максимально інтенсифікувати процес засвоєння навчального матеріалу. З огляду на це, необхідно враховувати, що коефіцієнт корисної дії самостійної роботи значною мірою залежить від уміння педагога виявити її креативно-еволюційний потенціал, і водночас, окреслити оптимальний вектор її функціонального застосування. І це цілком природно, адже самостійна робота поєднує всі елементи раціонально-когнітивного та емпіричного досвіду, формуючи у студентів суспільно значиму мотивацію у ставленні до праці, людей, професії і до самого себе. Тож, не випадково, що при формуванні парадигмально-змістових параметрів самостійної роботи студентів сучасна педагогіка керується наступними настановами:

- кожне завдання апіорі передбачає, що його вирішення виводить студента на рівень наближений до оптимального планованого рівня, передбаченого навчальною програмою;
- завдання включають матеріал, розділений за рівнями труднощів на декілька категорій. При цьому матеріал, який засвоюється важко, дається студентам для самостійної роботи після прослуховування ними відповідних лекцій з теоретичного курсу й індивідуальних консультацій, коли студенти мають можливість вибрати завдання відповідно до рівня їхньої готовності до самостійного виконання;
- складність пропонованих завдань зростає поступово і поетапно, що передбачає розподіл самостійної роботи на окремі дискретні функціональні ланки. У наслідок цього стає можливим поліваріантно видозмінювати елементи когнітивно-аналітичного дискурсу, в залежності від конкретного ситуаційного контексту.

Вказані настанови, у своїй базовій основі, є універсально придатними для використання у різноманітних площинах педагогічної практики, не залежно від того чи йдеться про конкретику точних математичних наук, чи про лірико-емоційну сферу мистецького часу і простору. Так, зокрема застосування вище окреслених параметрів є цілком доречним для координування самостійної роботи студентів при підготовці будь-якого мистецького проекту, наприклад, театральнo-режисерської постановки, музично-театральної інсталяції тощо.

Не менш результативним видається використання окресленого алгоритму у площині мистецтвознавчо-дослідницької наукової діяльності, ступінь результативності якої залежить від професійної зацікавленості студента досліджуваним аспектом й наявністю у нього відповідного інформаційного запиту до викладача. Мотиваційним імпульсом такого запиту постає певна науково-практична проблема, спосіб вирішення якої має бути знайденим під час спільних аналітичних пошуків. У процесі творчої співпраці викладача й студента відбувається обмін науковим досвідом,

результати якого постають аналітичним фундаментом для наступного етапу самостійної роботи студента. Внаслідок такого взаємотворчого поступально-еволюційного «діалогу» між студентом та викладачем формується інтерактивний інтелектуально-психологічний простір, іманентний когнітивно-евристичним параметрам науково-педагогічного творчого процесу. Застосування вказаного алгоритму дозволяє зробити перехід від емпіричного до евристичного пошукового мислення, сприяючи формуванню у студентів здатності до критичного аналізу різноманітного фактологічного матеріалу, використання універсальних методів пізнання, аналітичного обґрунтування наукових версій і гіпотез.

Підсумовуючи викладені спостереження, маємо підстави стверджувати, що самостійна робота студентів, як важливий чинник сучасної мистецько-освітньої практики має апріорі ґрунтуватися не лише на консервативному підґрунті традиційного педагогічного досвіду, але й на поліваріантному застосуванні експериментальних емпірико-евристичних параметрів, відповідних актуальним запитам часу. Це вкотре засвідчує нагальну потребу в дослідженні розглянутого аспекту, як принципово важливої парадигмально-методологічної складової у контексті реалізації сучасної стратегії гуманізації вищої освіти.

Література:

1. Гапон Э.В. Педагогические условия повышения эффективности самостоятельной работы студентов : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Киев, 1991. 30 с.
2. Организация самостоятельной работы студентов в процессе изучения общественных наук. Межвуз. сб. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1989. 109.
3. Петренко Л.М. Організація самостійної навчальної діяльності студентів : курс лекцій. Держ. податк. адмін. України, Нац. ун-т держ. податк. служби України. Ірпінь : [Нац. ун-т ДПС України], 2007. 139 с.

Розділ 6

ПОЛІТИКА В СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІНФОРМАЦІЙНО-МISTECЬКОМУ ПРОСТОРИ

**Бойко Людмила Павлівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
начальник відділу аспірантури, докторантури
Київського національного університету культури і мистецтв**

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Українська культура ХХІ ст., як соціальне явище, знаходиться на новій стадії формування та розвитку, перебуваючи в динаміці у процесі вироблення різноманітних форм, культурних взірців, світоспоглядальних постулатів та ціннісних орієнтирів, що в сукупності складають ідеологічну основу сучасного вітчизняного соціокультурного простору – галузі суспільного життя людини, яка регулюється культурними нормами. Молодіжні субкультури, як важлива складова соціокультурного простору, виявляючи соціально-політичні та соціально-економічні проблеми, спрямовують світоглядну основу, а відповідно й поведінку молоді, в певному напрямку, впливаючи на суспільну систему в цілому та сприяючи позиціонуванню специфічних норм та постулатів як загальноприйнятих для всіх членів соціуму.

Провідною тенденцією сучасного світового соціокультурного простору є розширення субкультурних утворень, формування своєрідного конгломерату субкультур (метал, альтернатива та «dark-культура»), що поєднані загальними специфічними характеристиками (загальна візуальна, художня або музична стилістика, форми та способи проведення дозвілєвої діяльності), мають споріднені семіотичний і сенсовий виміри та єдиний комунікаційний простір. Т. Латишева стверджує, що інтегрування та сублімація молодіжних субкультур призводить до трансформації

ідентичностей їх представників (вони усвідомлюють власний зв'язок з конгломератом, водночас заперечуючи приналежність до певної субкультури) [2, 102].

Наприкінці ХХ ст. дослідниками активно розробляються різноманітні типологізації молодіжних субкультур. Відповідно до специфіки вітчизняного соціокультурного простору, найбільш доцільною, на наш погляд, є типологізація, запропонована Д. Колтуновим [1, 98]:

- за критерієм періоду розвитку – ретро-субкультури (бітники, стиляги, хіппі), субкультури недавнього минулого (байкери, люгери, металісти, гопники, скінхеди, панки, рокери та ін.) та субкультури нового часу (гламур, хіп-хоп, ролевики, толкієністи, хакери, фріки);

- за критерієм світогляду – світоглядні субкультури (панки, рокери, хакери, хіпі, скінхеди, люгери, пацифісти, нью-ейдж, гопники) та стилістично-світоглядні субкультури (готи, емо, хіп-хопери, ролери, ролевики, скейтери, граффітери, геймери, бітломани);

- за інтересами та гендерною орієнтацією – музичні (металісти, рокери, панки, хіп-хопери, рейвери), світоглядні (емо, гламур, готи, хіппі), асоціальні (гопники, скінхеди, нацисти, любери), спортивні (байкери, ролери, скейтери, футбольні фанати), релігійні (нью-ейдж, кришнаїди, сатаністи), ігрові (толкієністи, ролевики), соціально-активні (пацифісти, товариства охорони оточуючого середовища та тварин), інтернет-субкультури (геймери, хакери);

- за ступенем прийняття субкультурних норм – інституціональні (бітломани, граффітери, рейвери) та нонінституціональні субкультури (нью-ейдж, рокери, хіппі);

- зв'язком із інформаційними технологіями – реальні та віртуальні субкультури.

Молоде покоління українців, у межах системи суспільних відносин, засвоюють та відтворюють досвід багатьох поколінь та накопичують потенціал його перетворення та оновлення, як невід'ємних факторів

еволюціонування. Відповідно позиціонуємо молодіжні культури специфічним фактором розвитку сучасного українського суспільства.

Аналізуючи специфіку вітчизняних молодіжних субкультур, можемо визначити їх як:

- унікальний прояв девіації, творчі символічні реакції та реакції на домінуючі суспільні цінності;
- неоднорідні та нестійкі явища, що мають певну інфраструктуру та зміст.

Окрім того, українські молодіжні субкультури пропонують відчутну ідентичність, реалізацію, культурну та політичну участь, а також певні порушення домінуючих норм; характеризуються високим рівнем самобутності та стабільності у контексті колективної ідентичності; взаємопов'язані з молодіжною культурою та загальною культурою в цілому.

Акцентуємо на наявності зв'язку між думками і цінностями, що культивуються в межах субкультур та загальними соціально-культурними і політичними трансформаціями в суспільстві. Саме молодіжні субкультури віддзеркалюють сучасне українське суспільство, його стан та проблеми, вагомість впливу на нього певних соціально-економічних та соціально-політичних подій.

Сучасне українське суспільство характеризується багатшаровістю культурних парадигм, формуванням різноманітних субкультурних утворень, що доповнюють загальноприйняті цінності та норми домінуючої культури або протиставляються ним. Соціокультурний простір ХХІ ст. сприяє формуванню багатьох молодіжних субкультур з відмінною функціонально-світоглядною спрямованістю, що засвідчує високий рівень взаємодії з загальною культурою. У процесі побудови власної соціокультурної реальності, долучившись до нормативних та ціннісних аспектів певної субкультури, молодь засвоює та репрезентує її моделі поведінки, ціннісні орієнтири, стилістичні особливості, як фактор формування мети в житті, наслідування певним принципам та ідеалам.

Тенденціями розвитку молодіжних субкультур в Україні є формування субкультур, ціннісні орієнтири яких відповідають соціокультурній реальності постіндустріального суспільства – їх основою є: осмислення загальнолюдських та індивідуальних цінностей, толерантне ставлення до існуючих норм та моделей поведінки; перехід більшості субкультур до віртуальної галузі, що сприяє розширенню світосприйняття; розвиток субкультур, що пропагують перехід від споживання до споглядання; формування єдиного простору молодіжних субкультур, у межах якого представники різних напрямків позиціонують себе представниками глобального суспільства.

Література:

1. Колтунов Д. А. Молодежная субкультура на современном этапе развития российского общества : дис. канд. социологических наук / Тюменский государственный нефтегазовый университет. Тюмень, 2011. 169 с.
2. Латишева Т. В. Молодежные субкультуры: основания типологизации : дис.. канд. социологических наук / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2010. 207 с.
3. Blackman S. Subculture theory: An historical and contemporary assessment of the concept for understanding deviance. *Deviant Behavior*. 2014. № 35. pp. 496–512.
4. Gavrilyuk T.V., Garabazhii V.A., Gaisina L.M., Gabdrakhmanova L.N., Burenina I.V. The Dynamics of the Global Youth Subcultures and Movements: the Russian Context. *Global Media Journal*. 2016. Issue 2. URL : <http://www.globalmediajournal.com/open-access/the-dynamics-of-the-global-youth-subcultures-and-movements-therussian-context.pdf> (дата звернення 11.05.2019).
5. Williams J. P. Authentic identities: Straightedge subculture, music, and the internet. *Journal of Contemporary Ethnography*. 2006. Issue 35. pp. 173–200.

Наумкіна Світлана Михайлівна,
доктор політичних наук, професор,
завідувач кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», м. Одеса

ВПЛИВ НОВИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЗМІНУ ПАРАДИГМ СПРИЙНЯТТЯ НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ

Існують різні теоретичні підходи відносно соціально-психологічних аспектів впливу інформаційних технологій на соціум: «теорія залежності» Г. Лассуелла, за якою людина абсолютно беззахисна перед маніпуляцією ЗМІ; або концепція П. Лазарсфельда, яка обґрунтовує складний вплив інформації на споживача через так званих «лідерів думок»; «теорія засобу» М. Маклюєна, згідно якій нові інформаційні технології призводять до змін парадигм сприйняття людиною навколишнього світу, а також ряд інших. Усі вони сходяться в одному – інформаційне середовище має величезний вплив як на індивідуальну, так і на масову свідомість, і зацікавлені групи людей, природно, цим активно користуються, зосереджуючи увагу на психологічному впливі. Останній здійснюється різними методами, це: 1) власне психологічні методи (переконання, навіювання, інформування, заохочення, примус, кара, метод прикладу); 2) використання військових засобів; 3) можливе використання системи торгових і фінансових санкцій, спрямованих на економічний підрив потенційного супротивника; 4) використання чисто політичних засобів [1; 2; 3].

Інтерес до вивчення впливу на масову свідомість стимулювався також історичними подіями, а саме – Першою то Другою світовими війнами, трансформаційними подіями другої половини ХХ століття, тощо.

На рубежі 30–40 років минулого століття Г. Лассуелл сформулював свою модель масової комунікації, яка і стала хрестоматійною: «ХТО говорить? – ЩО повідомляє? – КОМУ? – Яким КАНАЛОМ? – З яким

ЕФЕКТОМ?». Ця модель, що одержала назву «лінійної», визначала основні напрями досліджень масової комунікації. ХТО? – дослідження джерела повідомлень. ЩО? – аналіз самих повідомлень (при цьому Г. Лассуелл фактично першим став застосовувати контент-аналіз для вивчення повідомлень масової комунікації). КОМУ – дослідження аудиторії масової комунікації. КАНАЛ – вивчення засобів комунікації. ЕФЕКТ – аналіз впливу повідомлень на масову свідомість. Запропонована таким чином концепція впливу припускала, що масова комунікація, діючи на громадську думку, не «пролітає» повз цілі, доходячи до свідомості кожного як ін'єкції, які «впорскують» кожному індивіду «дозу» інформаційного впливу.

Цей підхід був згодом доопрацьований багатьма дослідниками, зокрема, П. Лазарсфельдом, який розробив концепцію «лідерів думок». Саме точка зору лідерів думок найчастіше виявляється визначальною, будучи своєрідним «фільтром» на шляху масової комунікації. Ослаблення групової єдності робить людей більш податливими для інформаційної індоктринації. Ця теорія П. Лазарсфельда отримала назву теорії обмежених ефектів.

У сучасній науковій літературі виділяють два основних підходи до аналізу впливу інформаційних технологій на зміну парадигм сприйняття навколишнього світу. Перший підхід досліджує цей феномен через його вплив на масову свідомість, маніпулятивний потенціал і психологічну дію інформаційних повідомлень. Другий підхід розглядає цей вплив як автономну систему в сучасному суспільстві за допомогою технічного, математичного понятійного апарату.

На кожному з даних рівнів цей вплив досліджується в рамках власної наукової гіпотези. У даному контексті заслуговує на увагу конфліктологічна гіпотеза. Відповідно до даної гіпотези, мета інформаційно-психологічного впливу – це розв'язання суперечностей по відношенню до влади і здійснення політичного управління в інформаційно-психологічному просторі.

Зовнішньополітичні інформаційні дії поділяються на глобальні, міжрегіональні та національні. Прикладом може послужити відома

інформаційна кампанія під умовною назвою «2000», в ході якої десятки зацікавлених виробників електронної техніки розгорнули масовану атаку на світове співтовариство, попереджаючи про потенційну загрозу глобального збою комп'ютерів у третьому тисячолітті.

Однією з найбільш поширених є типологія, заснована на предметній сфері інформаційних кампаній. Тут прийнято виділяти іміджеву, мобілізуючу, стабілізуючу (дестабілізуючу) (політичні порядки в країні, регіоні, світі), провокуючу (форми поведінки, активності, реакції) та інші кампанії.

Крім цього внутрішньополітичні кампанії можуть бути представлені як сукупність федеральних, регіональних, місцевих і локальних дій на інформаційному полі. У теперішній час «спрацьовують» усі зазначені підходи, які вбирають різноманіття політичних відносин, систем і процесів, зокрема і антагоністичних.

Отже, віртуальність знань і форм їх вираження, яка стала реальністю на основі нових технологій, дозволяє зробити висновок про значний вплив та здібність інформації впливати на сприймаючого її суб'єкта, що може кардинально змінити поведінку людини, групи і навіть суспільства і держави в цілому у необхідному напрямі.

Література:

1. Лассуэлл Г.-Д. Структура и функции коммуникации в обществе. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований: пер. М. М. Назарова. Москва : Едиториал УРСС, 2000. 240 с.
2. Лиллекер Д. Дж. Політична комунікація. Ключові концепти. Харків : Гуманітарний центр, 2010. 300 с.
3. Липпман У. Общественное мнение. Москва : Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. 384 с.

4. Манойло А. В. Управління психологічною війною в системі державної інформаційної політики. URL : <http://psyfactor.org/lib/psywar26.htm> (Дата звернення 19.03.2020)

**Проноза Інна Іванівна,
кандидат політичних наук, старший викладач
кафедри політичних наук і права Державного закладу
«Південноукраїнський національний педагогічний
університет ім. К. Д. Ушинського», м. Одеса
Тимошенко Олександр Сергійович,
студент 2 курсу спеціальності «Політологія»
Державного закладу «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
ім. К. Д. Ушинського», м. Одеса**

ПИТАННЯ МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН У СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ СВІТІ

В умовах розгортання глобалізаційних процесів сфера функціонування світового політичного процесу та міжнародних відносин набуває надзвичайно важливого значення, посідаючи особливе місце у світі політики. Міжнародні відносини пов'язані з різними механізмами взаємодії держав та організацій на міжнародній арені, а світовий політичний процес в свою чергу становить певну форму інтегрованих тенденцій у розвитку сучасної цивілізації.

З огляду на те, що сучасне суспільство перенасичене інформацією, яка не завжди є достовірною і правдивою в результаті чого загострюється проблема її фільтрації. В результаті цього є очевидним вплив інформаційних потоків на характер міжнародних відносин та проблемні питання.

Міжнародні відносини – це рід взаємовідносин (економічних, гуманітарних, військових) між державами, народами й міжурядовими організаціями, які повинні регулюватись міжнародним правом [1].

Є ряд проблем взаємодії міжнародної і внутрішньої політики. Перша розкриває, що внутрішня політика держави визначається розвитком зовнішніх факторів (географічний детермінізм, геополітичні концепції). А також обумовлена певним способом виробництва, панівним класом, економічним базисом.

Зазначимо, що в теорії міжнародних відносин велика увага приділяється проблемі про взаємодію учасників міжнародних відносин. До істотних видів зв'язків, в які вступають учасники міжнародних відносин, відносяться: дипломатичні (здійснюються в рамках офіційних урядових структур); економічні (виступають в якості матеріальної основи всієї системи міжнародних відносин); соціальні (формуються за рахунок міжнародних контактів неурядових структур – політичних партій, профспілкових, наукових, екологічних та інших громадських організацій і рухів); військові, культурні та інші.

Основним учасником системи міжнародних відносин є суверенна держава. Держава – системоутворюючий елемент, а міждержавні зв'язки є структуроутворюючими.

Опираючись на принципи теорії політичного реалізму, вважаючи її найбільш об'єктивною в аналізі міжнародних подій, аналіз подальшого матеріалу буде викладено згідно неї.

Дана теорія нараховує близько 10 базових концептуальних підходів, необхідних для розуміння школи реалізму [3].

1. Анархізм – у світі не існує актора, що може регулювати взаємодії держав.
2. Самодопомога – в анархії держави не можуть припустити, що інші допоможуть їм вижити, і тому повинні покладатися на самодопомогу.
3. Сила – всі актори захищають свої інтереси через насилля.

4. Захист – учасники міжнародних відносин перш за все переймаються захистом влади.
5. Баланс сил – превентивна гонка озброєнь.
6. Гегемонія – кожна держава прагне до панівного становища у світі.
7. Полярність – поділ контролю над світом між державами.
8. Балансування – держава робить все для збереження балансу сил.
9. Відхилення – країни можуть дозволити іншій державі компенсувати витрати на балансування.
10. Приховування – країни сподіваються уникнути конфлікту з надією, що їх забудуть.

Важливо розділити поняття держава і країна. Держава - це одиниця , що має власний суверенітет, чого не можна сказати про країну. Прикладом держав можуть виступати США, КНР, Росію, Великобританію, Францію, їх в свою чергу можна назвати головними суб'єктами міжнародної політики. Інші держави в тій чи іншій ролі представляються об'єктами.

Ідея створення ООН полягала у визначенні правил і механізмів регуляції взаємодій акторів [2]. У XX столітті вона була більш площадкою для зустрічі представників наддержав СРСР і США. Більшість резолюцій були як правило проігноровані. Всі основні рішення були прийняті під час індивідуальних зустрічей лідерів за часів максимального напруження між державами. Після розвалу соціалістичного блоку і Радянського Союзу світ став однополярним. Потім Вашингтон повністю знищив залишки міжнародного права своїми агресивними діями в Югославії, Лівії і так далі . Тепер ніхто не хоче дотримуватись правил. Анархія закріпилася остаточно. Конфлікти в Україні, на Близькому Сході, останні події в Ірані та ін.

Останні події в Італії, і той факт що європейська спільнота не ініціювала допомогу, незважаючи на те , що в Італії захворюваність росла в геометричній прогресії, підтвердила факт той факт, що країні потрібно сподіватися на самопомогу.

Отже, об'єктивні чинники цивілізаційного розвитку поставили на порядок денний міжнародного співробітництва проблеми становлення глобального інформаційного суспільства, трансформацію міжнародних відносин та зовнішньополітичної діяльності держав і міжнародних організацій, зміну критеріїв міжнародної безпеки та підтримання миру в умовах інформаційної революції, формування системи права міжнародних комунікацій та глобальної інфоетики.

Література:

1. Лепешков Ю.А. Міжнародна міжурядова організація. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/54335> (Дата звернення 20.03.2020)
2. Мальський М.З., Мацяк М.М. Теорія міжнародних відносин (До історії і методології поняття міжнародних відносин. URL: http://uchebnik-online.com/soderzhanie/ua_textbook_23.html (Дата звернення 22.03.2020)
3. Хмылёв В. Л. Современные международные отношения: учебное пособие. URL: <http://uchebnik-online.com/131/10.html> (Дата звернення 20.03.2020)

Каменчук Тетяна Олегівна,
кандидат політичних наук, доцент кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», м. Одеса

УКРАЇНА В КОНТИНЕНТАЛЬНИХ І ГЛОБАЛЬНИХ ПРОЦЕСАХ

Сьогодні, коли пострадянський етап української історії, можна зазначити з певністю, нарешті закінчився, перед правлячим класом країни стоїть питання, на яке відповідатиме так, як було звично в 1990–2000-і роки, вже не представляється можливим. Адже на порядку денному – саме існування української держави та її майбутнє.

Пострадянська зовнішньополітична модель України, якщо дивитися на неї в динаміці понад 25 років, найбільш рухлива у порівнянні зі змінами внутрішньополітичного та економічного характеру. Українська зовнішня політика, а з початку свого становлення після здобуття незалежності країни, не мала чіткого вектору розвитку, коливаючись від одно- до багатовекторності. І якщо її вихід з СНГ уявляється повністю правильним і беззастережним, як і цілком вірним курс на євроінтеграцію, то коливання між ЄС і НАТО чи спроби поєднання цих двох аспектів не надали паритетних відносин нашій країні з зазначеними міжнародними структурами, не сприяли в цілому збалансуванню напрямків розвитку та їх варіативності.

Якщо аналізувати становлення зовнішньої політики з моменту досягнення Україною незалежності, то варто зазначити, що у період президентства Л. Кучми вона переживала певний розквіт. І хоча Л. Кучмі вдалося стати президентом значною мірою завдяки проросійській риториці, для України було врегульовано (як виявилось – тимчасово) питання, пов'язане з прагненням кримчан інтегруватися в Росію, в 1997 році було завершено розподіл Чорноморського флоту і підписаний Договір про дружбу, співробітництво і партнерство між Україною й Росією, все ж, особливо в його другий термін президентства, він починає позиціюватися як прозахідний президент. Саме при Л. Кучмі були зроблені перші кроки до НАТО (підписаний план Україна – НАТО) і закладені основи майбутнього зближення з Євросоюзом. Україна стала членом Організації за демократію та економічний розвиток (ГУАМ, ГУУАМ) – інтеграційної структури, націленої на мінімізацію російського впливу на пострадянському просторі.

Після «помаранчевої революції» був узятий однозначний курс на поглиблення партнерства з Заходом. Газові війни, як і раніше виниклі територіальні суперечності навколо о. Тузла, все більше ускладнювали російсько-українські відносини. Підписання харківських угод при президентові В. Януковичу було швидше тактичним кроком Києва, традиції

багатовекторної політики якого трансформувалися при В. Януковичу в політику відвертого торгу [3].

Більш-менш послідовним і прогнозованим зовнішньополітичний курс став після чергового майдану 2014 року. Сьогодні українська зовнішня політика стикається з цілою низкою викликів. По-перше, Україна сприймається в головному як геополітичний кордон, фактично являє собою патроновану країну, суб'єктність якої на міжнародній арені, особливо в умовах фінансової залежності, досить сильно ослаблена. По-друге, Київ відчуває все більший тиск з боку європейських партнерів у справі реалізації мінських угод. Поява «плану Мореля», «формули Штайнмайєра», недвозначну позицію Німеччини та Франції щодо необхідності проведення виборів у Донбасі можна розцінювати як чіткий сигнал. Перспективи «замороженого конфлікту», як і раніше, дуже реальні, і це не може влаштувати ані Україну, ані Європу.

Непрямим індикатором позиції європейської громадської думки щодо українського питання може служити голландський референдум про ратифікацію Євроасоціацією. Він показав, що імідж України в Європі не настільки стабільний, як здавалося Києву. Референдум став також явним свідченням втоми громадян від ініціатив і стилю брюссельської бюрократії. Попри те, що в політичному плані Київ знаходиться в тісному альянсі з Вашингтоном, і Європа обмежена у своїх можливостях примусу на нашу країну, ряд європейських країн багато в чому змінив сприйняття вектора руху та очікувань переваг від фіктивного «заступництва». Стає все більш очевидним, що цей шлях далеко не легкий, і Україні варто багато що змінити, багато що виконати, щоб отримати певні тактичні результати у цьому напрямку.

Двосторонні відносини важливі для Києва з точки зору взаємодії з країнами-сусідами, адже значна частина українських областей має кордони з іншими державами. Україна володіє великим транзитним потенціалом і навіть суто за географічною ознакою повинна бути відкритою для взаємодії.

Проте говорити про системні успіхи України в справі розвитку таких відносин поки навряд чи доводиться, хоча стверджувати, що ніякі зусилля не робляться, теж не можна. Сьогодні в колі осіб, що відповідають за українську зовнішню політику, і представників експертного товариства народжується усвідомлення необхідності, якщо не повернення до багатовекторності, то використання не тільки західного, а й інших напрямків політики.

Ідея консолідації суспільства на демократичних початках – це повістка миру та інтеграції країни, що передбачає включення всього різноманіття інтересів, наявних в суспільстві. Це повістка позитивної включеності України в континентальні і глобальні процеси. Миротворчість як створення нового громадського порядку може бути реальним мотивом співпраці і діалогу і передбачає розвиток демократичних початків. Не покінчивши з війною, імітаціями демократії, Україна не зможе перейти до реальної демократії в нових історичних умовах.

Література:

1. Зовнішня політика нових незалежних держав : Збірка статей. Москва : ИЭ РАН, 2015. 240 с.
2. Горова С. Територіальна цілісність України в контексті потенційних загроз. Резонанс. 2014, №27. С. 5–11.
3. Новітня політична лексика (неологізми, okazіоналізми та інші новотвори. Львів : «Новий Світ – 2000», 2015. 492 с.

Бутник Олена Олександрівна,
кандидат наук з державного управління, доцент,
доцент Науково-дослідного інституту Київського
національного університету культури і мистецтв

ВПЛИВ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В УКРАЇНІ

У сучасному глобалізованому світі перед Україною постають нові актуальні виклики: стимулювання інноваційної діяльності, креативного мислення, підняття рівня національної культури та впровадження європейських стандартів, оскільки європейською цивілізацією напрацьовано не лише економічні та політичні досягнення, а й культурну співпрацю.

Немає сумніву, що сьогоднішня модель української національної ідентичності відзначається дуже активним залученням культурної складової, а політика її формування повністю відповідає євроінтеграційному курсу нашої держави. Незмінність європейського вибору України зумовлена також самим фактом цивілізаційної приналежності до спільноти європейських народів. Тож, інтеграція в європейський політичний, економічний та гуманітарний простір є стратегічним орієнтиром і, водночас, важливим системоутворювальним чинником [1].

Зокрема, європейські орієнтири щодо формування сучасної культурної політики набули практичного втілення у низці рішень та дій з боку України та офіційних органів Євросоюзу. На сьогоднішній день Україною ратифіковано низку міжнародних документів, серед них – Європейська культурна конвенція, конвенції про охорону культурної, археологічної, архітектурної спадщини Європи, Конвенція ЮНЕСКО про охорону та заохочення до розмаїття форм культурного самовираження тощо [2].

Згідно Експортної стратегії України («дорожньої карти» стратегічного розвитку торгівлі) на 2017–2021 роки, сектор креативних індустрій включає:

- легку промисловість. У 2018 році порівняно з 2017 роком експорт продукції легкої промисловості збільшився на 11,8 % і становив 1220,3 млн. доларів США;

- послуги індустрії моди та дизайну (графічний, промисловий та дизайн інтер'єру). Спостерігається зростаючий попит на вироби українських дизайнерів як на внутрішньому ринку, так і за кордоном;

- аудіовізуальні послуги: кінематограф, телебачення, радіомовлення, кіноіндустрія, видавничі та інші виконавські і візуальні мистецтва. В Україні

працюють чотири національні кінематографічні студії. За підсумками Державного агентства України з питань кіно у 2018 році в прокат вийшли 48 українських фільмів;

- культурні і цифрові послуги, реклама та зв'язки з громадськістю. Експорт рекламних послуг у 2016 році становив 149,9 млн. доларів США, або 1,5 % загального обсягу експорту послуг;

- образотворче і сценічне мистецтво;

- традиційна культура: творчі ремесла, декоративно-прикладне мистецтво, фестивалі;

- пам'ятки культурної спадщини: бібліотеки, пам'ятки археології, музеї та виставки [3].

Сьогодні країни ЄС є світовими лідерами після Китаю і США з експортування продукції креативних індустрій. Так, за даними Звіту з креативної економіки за 2018 рік, представленого ЮНЕСКО, топ-10 світових експортерів креативних товарів це: Китай, США, Франція, Гонконг, Італія, Великобританія, Німеччина, Індія, Швейцарія і Сінгапур (рис.1).

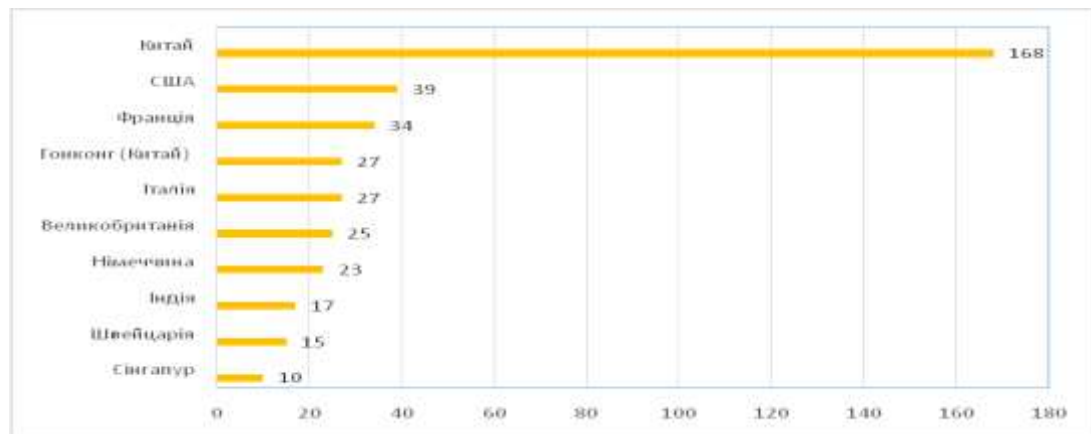


Рис. 1. Креативні індустрії: топ-10 світових експортерів у 2015 році (млрд. дол.) [4].

9 листопада 2015 р. Україна підписала угоду про участь у програмі Європейського Союзу «Креативна Європа», яка спрямована на підтримку культурного, креативного та аудіовізуального секторів. З 2014 до 2020 року на підтримку європейських проєктів, що дають можливість подорожувати,

охоплювати нові аудиторії, обмінюватися практичними навичками та вдосконалюватися, було виділено 1,46 мільярда євро [5].

Щодо ключових досягнень програми, можна перелічити такі: розвиток професійних культурних мереж в країнах Східного Партнерства, що підсилює горизонтальні культурні комунікації та самодостатність громадського сектора культури; посилення стратегічного планування в галузі культурної політики, зокрема в Україні схвалено Довгострокову стратегію розвитку української культури – стратегії реформ; визнання культури конкурентним сектором економіки та посилення ролі креативних індустрій в розвитку сталого соціально-економічного розвитку країн Європи [2, С. 4].

Крім програми «Креативна Європа» реалізовано такі спільні проекти з ЄС:

- проект CDIS, спрямований на дослідження взаємозв'язку між культурою та загальним розвитком;
- спільний проект ЄС і Ради Європи «Урбаністичні стратегії в історичних містах, скеровані громадянами» (проект COMUS), головна мета якого – сприяти центральним і місцевим органам влади у напрямку стратегічного оновлення шляхом пристосування об'єктів культурної спадщини до сучасних потреб, забезпечити сталий соціально-економічний розвиток малих і середніх історичних міст;
- проект «Побачити Україну: Docudays UA мандрує світом», мета – просування національного культурного продукту в ЄС, українське документальне кіно вже побачили у Франції, Німеччині, Італії, Іспанії та Греції;
- ухвалення Закону «Про приєднання до Європейського фонду підтримки спільного виробництва та розповсюдження художніх кінематографічних та аудіовізуальних творів ("EURIMAGES")» [6].

Проте, незважаючи на позитивні наслідки впливу євроінтеграційних процесів, перспективними напрямками для розвитку креативних індустрій в Україні залишаються:

1) необхідність розробки Міністерством культури, молоді та спорту плану розвитку сфери креативних індустрій, який має затверджуватися щорічно, визначаючи конкретні цілі, дії та інструменти, які потрібно реалізувати у чіткі часові рамки;

2) Міністерство культури, молоді та спорту повинно запустити програму оцифрування архівів для збереження і розвитку багатой та різноманітної культурної спадщини країни, а також створити широкі та інтерактивні комунікаційні кампанії;

3) Сприяти взаємодії та інтеграції креативних індустрій в економічну та інноваційну сферу політики. Уряд має визнати потенціал креативної економіки. Сформульована політика повинна сприяти співвідношенню традиційного промислового сектору з ІТ та творчим співтовариством, зокрема рекламним, дизайнерським та аудіовізуальним сектором.

Література:

1. Назарук А. Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні. URL: http://eprints.oa.edu.ua/2350/1/Nazaruk_NZ_stud_Vyp3_turyzm.pdf (дата звернення : 01.04.2020).
2. Європейські орієнтири національної культурної політики та посилення ролі креативних індустрій в контексті сталого соціально-економічного розвитку України/ (оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами за 2014–2015 pp. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2015/creative.pdf (дата звернення : 01.04.2020).

3. Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про схвалення Експортної стратегії України (“дорожньої карти” стратегічного розвитку торгівлі) на 2017-2021 роки від 27 грудня 2017 р. №1017-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1017-2017-%D1%802> (дата звернення : 01.04.2020).
4. UNESCO Creativ conomy eport. 2018. Availableat: <https://unctad.org/en/pages/ublicationWebflyer.aspx?publicationid=2328> (дата звернення : 01.04.2020).
5. Урядовий портал. Креативна Європа. URL: <https://www.kmu.gov.ua/diyalnist/evropejska-integraciya/programi-ta-agentstva-yes/kreativna-yevropa> (дата звернення: 01.04.2020).
6. «Євроінтеграційний портал Україна – Європа» URL: <http://eu-ua.org/evrointehratsiia/kultura> (дата звернення : 01.04.2020).

Ростецька Світлана Іванівна,
кандидат політичних наук, доцент,
доцент кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», м. Одеса

РОЛЬ ПОЛІТИЧНИХ МІФІВ ТА СИМВОЛІВ У КОНСТРУЮВАННІ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Процеси стихійної та цілеспрямованої міфотворчості як феномени колективної політичної свідомості завжди були невід’ємною частиною політичних процесів, і в різних країнах та різні історичні епохи мали більший чи менший вплив на їх об’єктивний розвиток. Міфологізація політики стає надзвичайно актуальною проблемою в XXI столітті, яке відзначається двома фундаментальними характеристиками: зростаючою масовизацією політичних процесів та динамічним розвитком інформаційних медіатехнологій. Масовизація політики стала результатом та реакцією людей на зростання глобальної невизначеності, бурхливості та суперечності розвитку політичних

процесів у всьому світі. Міфологія та символізм фактично увірвалася у політику, стали її обов'язковими засобами впливу на масову свідомість. На думку німецького філософа і соціолога К. Мангейма, «вільно ширяючі або направлені на потойбічний світ сподівання раптово знайшли поцейбічне значення, стали сприйматися як ті, що реалізуються тут і тепер і наповнили соціальні дії особливою лютою силою» [1].

Проблема регіональної міфології як соціально оформленого знання про регіон, як потужний регулюючий та мобілізаційний елемент у житті суспільства, який здатен сформувати регіональну спільноту шляхом впливу на масову свідомість почала активно досліджуватися протягом останніх років. Але, в той же час, ті наукові доробки регіональних міфів мають певну прогалину, а саме, відсутній комплексний підхід до вивчення даної проблеми та визначення взаємозв'язку між регіональним міфом, символізмом та формуванням регіональної ідентичності.

Слід зазначити, що значно процес міфологізації сфери політики проглядається в регіональному політичному просторі. І зумовлено це кризою ідентичності територій, який виник ще з розпаду СРСР і його офіційної ідеології.

Міфи, які разом із символами є найважливішими регіональними маркерами, стають механізмом інтерпретації пам'яті та її спотворення. Водночас вони є кордоном і способом закріплення регіональної ідентичності [2, 48]. Символ в чуттєво-сприймається формі висловлює, зберігає і транслює ідеали і цінності, основоположні для розвитку і функціонування культури. У символах втілюються такі різноманітні політичні цінності, як суверенітет і міць державної влади, єдність нації, інтернаціоналізм, прихильність демократії та ін. Варто зазначити, що, наприклад, для більшості пострадянських країн актуальною є проблема соціальної трансформації символу, побудови нового символічного простору. У перехідних суспільствах йде процес оновлення політичної символіки,

розвінчання одних і народження нових символів, хоча є прецеденти і до відродження старих символів.

Політична символіка відображає особливості історичного, соціально-економічного, культурного розвитку різних країн і народів. Ефективність політичної символіки як способу комунікації визначається відповідністю символіки нагальних соціальних проблемам, історичної зв'язком символу з культурно-національної та політичною традицією, емоційно-чуттєвою насиченістю та ідеологічної цінністю символів.

Таким чином, коли мова йде про формування регіональної ідентичності, то міфологічний та символічний дизайн регіону дає територіальне «значення», а символічне побудова ідентичності ґрунтується на минулому досвіді формування ідентичності даного регіону шляхом заповнення нового змісту або внесення нового значення. Утримання однієї регіональної ідентичності залежить від ряду зовнішніх і внутрішніх факторів.

Література:

1. Мангейм К. Диагноз нашого времени. http://krotov.info/libr_min/m/mercury/manheim3.html. (Дата звернення 23.03.2020)
2. Ростецька С.І. Регіональний міф як засіб формування регіональної ідентичності. Регіональні студії. 2019. № 17. С. 46 – 50.

Швець Світлана Леонідівна,
кандидат політичних наук, асистент кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського», м. Одеса

МІГРАЦІЙНА КРИЗА ЯК ЗАГРОЗА ПОЛІТИЧНІЙ СТАБІЛЬНОСТІ

Гуманітарна катастрофа в Європі пов'язана не лише з напливом великої кількості мігрантів з країн Близького Сходу та Африки. Це також криза

політичного управління та охорони кордонів та криза солідарності європейських країн, що не змогли запропонувати чіткого політичного механізму розподілу великої кількості міграційних спільнот на території країн Європи та механізму регулювання міграційних потоків.

Міграційна криза є доволі тривалим процесом, оскільки відсоток тих, хто повертається додому є стабільно низьким. На думку української дослідниці О. Малиновської, лише «двоє з п'яти осіб-мігрантів повертаються додому впродовж п'яти років» [1, 63]. Також варто враховувати, що міграція – це процес, а не факт переміщення, і в цьому процесі велику роль відіграє країна-транзиту імміграції (від одної до декількох, що залежить від коридору-транзиту міграції). Лідер Міжнародної кризисної групи Д. Гуерно вважає, що близько 86% іммігрантів зіштовхнулися з проблемами економіки, розвитку та управління в країні-транзиту [3].

Політичні конфлікти є однією з основних причин швидкого формування міграційних потоків (окрім цього, саме політичні конфлікти та загрози стабільності в країнах-донорах є чинниками економічних, соціальних, культурних, політичних причин імміграції). До біженців, що є основною категорією іммігрантів в даному випадку, приєднуються також нелегальні іммігранти, життю та здоров'ю яких немає прямих загроз, тим самим збільшуючи та інтенсифікуючи міграційний потік та спрямовуючи його. Окрім цього, іммігранти створюють фактори ризику для виникнення конфліктів, що також створює нові імміграційні потоки. Найчастіше, це прояви релігійних конфліктів в середині одного міграційного потоку. Наприклад, конфлікт у таборі біженців у місті Зуль (Тюрингія, Німеччина), в якому одночасно знаходилися вихідці із Сирії та Іраку (переважно мусульмани) та іммігранти з Косово, Сербії та Македонії (християни). В результаті внутрішнього конфлікту іммігранти поділилися на групи за релігійною ознакою, тому влада була змушена відокремити одну групу іммігрантів від іншої [2].

Міграційний конфлікт – складова міграційного процесу та відбувається

в межах однієї держави, але між представниками різних етнічних груп на фоні зіткнення протилежних соціально-політичних інтересів та поглядів приймаючого населення та міграційних груп, дії яких спрямовані на досягнення несумісних цілей або таких, що взаємовиключають одна одну. На відміну від міжетнічних конфліктів, що характеризуються культурно-історичним розвитком регіонів, де вони відбуваються, тривалістю, затяжною формою тощо, міграційний конфлікт є швидким за терміном його формування. Іммігранти є особливою категорією населення в країні-реципієнті, що проживає нетривалий час на певній території, в більшості випадків є відмінними за культурними показниками та політичними інтересами. Крім того, якщо міжетнічний конфлікт має під собою культурно-релігійне підґрунтя, то міграційний конфлікт – це сукупність причин, в яких культурно-релігійний дисонанс є передумовою розвитку конфлікту [4, 217].

Варто розуміти, що переважна більшість іммігрантів – це особи, що вимагають економічних перспектив, політичного представництва або політичної участі, соціального захисту тощо; та сподіваються віднайти це в країні-реципієнті. Імміграція призводить до того, що іммігранти змушені інтегруватися в нове суспільство. Теоретично, це не має викликати серйозних труднощів, оскільки інтеграція не передбачає повну асиміляцію. Однак, як показує практика, у зв'язку із відсутністю належної політики інтеграції, ситуація розвивається двома шляхами: або внутрішня консолідація імміграційної групи для досягнення визначених цілей мирним шляхом, що винаходить прояв у виникненні діаспор; або відчуження від суспільства та відмова взаємодіяти з ним, що є найбільш небезпечним та конфліктогенним. У цій ситуації іммігранти стикаються з ворожістю з боку населення країни-реципієнта та/або влади, та можуть стати об'єктами радикалізації з боку екстремістських груп [3].

Отже, міграційна криза є загрозою світовій безпеці та стабільності. Окрім цього, це довгострокове явище, що потребує мобілізації всіх ресурсів та проведення спільних заходів для її подолання, в першу чергу – це

упередження політичних конфліктів та зменшення рівня загрози політичній стабільності в регіонах.

Література:

1. Малиновська О. Зовнішня міграція громадян України в контексті скасування візового режиму поїздок до ЄС. Демографія та соціальна економіка. 2016, № 3. С. 58–69
2. Conte A., Migali S. (2019) The role of conflict and organized violence in international forced migration. Demographic research volume 41. Article 14. P. 393-424. URL: <http://www.demographic-research.org/Volumes/Vol41/14/> (Дата звернення 30.03.2020)
3. Guéhenno J.-M. If European policymakers are to address the migration crisis effectively, they must understand that it is a crisis largely born out of war. Carnegie Europe. URL: <https://carnegieeurope.eu/strategieurope/?fa=63578> (Дата звернення 30.03.2020)
4. Shvets S. (2016). Migration policy as a tool of prevention migration conflict. Studium Europy Środkowo Wschodniej. Nr 6, Grudzen. P. 215–223 (Дата звернення 29.03.2020)

Наукове видання

**СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІ НАДБАННЯ ТА
ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ**

МАТЕРІАЛИ

**II ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ ПРОФЕСОРСЬКО-
ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ ТА
МАГІСТРАНТІВ**

23 КВІТНЯ 2020 РОКУ

Відповідальний за випуск:

Донченко Н.П.

Редактор:

Тимофєєва К.О.

Комп'ютерна верстка:

Кузнєцова А.В.