

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРУ І КІНО**

**СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ДОМІНУЮЧІ
ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ
ПРОЦЕСІВ**

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ НАУКОВО-
ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ
ТА МАГІСТРАНТІВ**

КИЇВ, 22 КВІТНЯ 2021 РОКУ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРУ І КІНО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ДОМІНУЮЧІ ПРОБЛЕМИ
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

МАТЕРІАЛИ

**ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ НАУКОВО-
ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ ТА
МАГІСТРАНТІВ**

КИЇВ, 22 КВІТНЯ 2021 РОКУ

Реєстрація Міністерства освіти і науки України
Лист ІМЗО № 22.1/10-1748 від 04.09.2020

УДК 792+378.147+793.3+659.148+159.9](100)''20''
С928

Рекомендовано до друку рішенням Головної вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтва
(протокол № 11 від 16 квітня 2021 р.)

Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с.

ISBN 978-966-602-327-1

У науковому збірнику представлені експериментальні дослідження науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів як узагальнений матеріал питань домінант суттєвих проблем сучасного сценічного мистецтва у творчих процесах митців, їх надбання та досвід як художньо-естетичні цінності.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Іващенко Ірина Віталіївна – заслужений діяч мистецтв України, декан факультету театру та кіно, професор кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ;

Татаренко Марина Геннадіївна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ;

Донченко Наталія Петрівна – заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ;

Бабченко Яніна Юріївна – викладач кафедри режисури та майстерності актора 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.

ISBN 978-966-602-327-1

© Київський національний університет
культури і мистецтв, 2021

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА: ПРОФЕСІОГРАМА МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Донченко Наталія Петрівна СТРУКТУРИЗАЦІЯ ОРІЄНТИРІВ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ МОТИВАЦІЇ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ АКТОРОМ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ	9
Абрамович Олена Олександрівна МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН	12
Косінова Олена Миколаївна ДЕЯКІ АСПЕКТИ ОСВІТНЬОЇ ПАРАДИГМИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗАКЛАДАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ	16
Сорока Іван Іванович СИСТЕМНО-КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВИХ ФУНКЦІЙ ПІДТЕКСТУ	19
Винар Ольга Богданівна КОНЦЕПТУАЛЬНІ МОДЕЛІ ТРЕНІНГУ ДИХАЛЬНОЇ СИСТЕМИ АРТИСТА ТЕАТРУ І КІНО	21
Тадля Олександр Миколайович, СПЕЦИФІКА ВИЩОЇ ОСВІТИ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ	25
Штефюк Валерія Дмитрівна РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТА В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧА	29

РОЗДІЛ 2

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА НОВАТОРСЬКІ ЗДОБУТКИ ТЕАТРУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Хоролець Лариса Іванівна БАГАТОГРАННІСТЬ КОМПОНЕНТІВ СЦЕНІЧНОЇ АТМОСФЕРИ ЯК ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ ВИСТАВИ.....	34
--	----

Трач Юлія Василівна КОМП'ЮТЕРНІ ІГРИ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ІНСТРУМЕНТ ЇЇ ПІЗНАННЯ	38
Юдова-Романова Катерина Володимирівна ІТ-ТЕХНОЛОГІЇ ЦИФРОВОГО ЗАПИСУ РУХІВ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ОБРАЗНОСТІ У 3D ЗОБРАЖЕННЯХ У ТЕАТРІ	41
Підлипський Андрій Ігорович ФЕСТИВАЛІ ТА КОНКУРСИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ	47
Зайцева Ірина Євгенівна АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ	50
Бойко Людмила Павлівна Бойко Ольга Степанівна ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ ХХІ СТ.	53
Нечаєнко Тетяна Василівна ПУБЛІЦИСТИЧНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК ОДНА З ФОРМ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА	57
Совгира Тетяна Ігорівна СУЧАСНІ ПРАКТИКИ РОБОТИЗОВАНОГО ТЕАТРУ	60
Герц Ірина Іванівна ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ПРИРОДИ ТАНЦЮ ЗАКАРПАТТЯ	62
Крилевська Оксана Віталіївна ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРИ «СИБІР» БЕНУА СОКАЛЯ	66

РОЗДІЛ 3

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Іващенко Ірина Віталіївна Стрельчук Вікторія Олександрівна РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕТЕРА ШТАЙНА: ПОШУКИ ВЛАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ	70
---	----

Татаренко Марина Геннадіївна РЕЖИСУРА АВАНГАРДНОГО ТЕАТРУ ФРАНЦІЇ: СТИЛІСТИЧНІ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ НОВАЦІЇ	75
Степанова Олена Анатоліївна ВИДОВИЩНІСТЬ, СВЯТКОВІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНА УМОВНІСТЬ, ЇХ РОЛЬ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	79
Пацунов Валерій Петрович МІЖНАРОДНИЙ ІННОВАЦІЙНИЙ ТЕАТРАЛЬНО-ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ	82
Підвойний Володимир Миколайович МИСТЕЦТВО МЕДДАХІВ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ КОНТЕНТІ ТУРЕЧЧИНИ: ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО	86
Донченко Наталія Петрівна Чорнойван Анжеліка Тарасівна СПЕЦИФІКА КОМПЛЕМЕНТАРНОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ НАПРЯМКІВ У РОБОТІ РЕФОРМАТОРА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЦЕНИ ХХ СТ. ДЖОРДЖА СТРЕЛЕРА	91
Донченко Наталія Петрівна Панів Ірина Степанівна НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕЖИСЕР ПЕТЕР ШТАЙН ЯК МАЙСТЕР ТРАДИЦІЙНОГО СТИЛЮ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	94
Донченко Наталія Петрівна Ніколайчук Антон Петрович ПАФОСНА НАТУРАЛІСТИЧНА РЕЖИСУРА АНДРЕ АНТУАНА ЯК РЕФОРМАТОРА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	97
Донченко Наталія Петрівна Будяченко Діана Сергіївна ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ПОШУКИ ФУНДАТОРА ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕЖИСУРИ ЖАКА КАПО: ІМПРОВІЗАЦІЯ В МАСЦІ	102
Шумейко Людмила Михайлівна ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОСТІР КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТІВ	105

Донченко Наталія Петрівна Каратаєв Артем Олегович ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ ТА НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ ІТАЛІЙСЬКОГО РЕЖИСЕРА ЛУКІНО ВІСКОНТІ	109
--	-----

РОЗДІЛ 4

ДОМІНАНТА ПРАКСЕОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Висоцький Юрій Пилипович Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна ДЕФІНІЦІЇ ВЧЕННЯ ПРО ДВІ ПЕРСПЕКТИВИ – АРТИСТА І РОЛІ	113
Дячук Валентина Павлівна ПРИРОДА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ	117
Кундеревич Олена Вікторівна ІМЕРСИВНІСТЬ ЯК ХУДОЖНЯ СТРАТЕГІЯ ТА СМИСЛО- ЖИТТЄВИЙ ЗАПИТ	123
Філіна Тетяна Вікторівна КУЛЬТУРОТВОРЧА ЧИННІСТЬ СЛОВАЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ	126
Бабченко Яніна Юріївна МИСТЕЦЬКІ ТА КОМУНІКАТИВНІ ВЗАЄМОДІЇ У РЕКЛАМНОМУ ПРОСТОРІ	131
Меженін Антон Сергійович Цивата Юлія Валеріївна РЕАЛІСТИЧНЕ АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ТРАНЗИТИВНОГО ТА РЕФЛЕКТИВНОГО ВИМІРІВ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ	135
Донченко Наталія Петрівна Єрмуканова Анастасія Андріївна ЗНАКОВІСТЬ ШЕКСПІРІВСЬКИХ ПОСТАНОВОК ТА ЕКСПЕРИ- МЕНТАЛЬНА РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПІТЕРА БРУКА	140
Донченко Наталія Петрівна Куліш Богдан Валентинович КРЮОТИЧНИЙ ТЕАТР АНТОНЕНА АРТО: ПОШУКИ МЕТАФІЗИЧНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ	145

Кириченко Альона Олегівна ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ЯК ОСНОВА СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ	150
--	-----

Лисинюк Марина Віталіївна МОВА ЗМІ ЯК ФОРМА ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОЇ МОВИ	153
--	-----

РОЗДІЛ 5

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Гусакова Ніна Миколаївна Хвостова Таїсія В'ячеславівна МИСТЕЦТВО АКТОРСЬКОЇ ГРИ БОГДАНА СТУПКИ	159
--	-----

Солов'яненко Анатолій Анатолійович ВИДАТНИЙ ТВОРЧИЙ ДОРОБОК РЕЖИСЕРА ІРИНИ МОЛОСТОВОЇ – ПОСТАНОВКА ОПЕРИ «КАТЕРИНА ІЗМАЙЛОВА» Д. ШОСТАКОВИЧА	163
--	-----

Підлипська Аліна Миколаївна ЕСТЕТИЧНІ ТА СОЦІОЛОГІЧНІ ВЕКТОРИ БАЛЕТНОЇ КРИТИКИ 1920-Х РР. В СРСР	168
---	-----

Юдов Микола Олександрович ТЕАТРАЛЬНЕ ПРОДЮСУВАННЯ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС	173
---	-----

Бойко Тетяна Антонівна МАСКА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: НАЦІОНАЛЬНІ ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ПАРАМЕТРИ	179
---	-----

Нечепоренко Володимир Макарович ТЕАТРАЛЬНА СПАДЩИНА: ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ АМВРОСІЯ МАКСИМІЛАНОВИЧА БУЧМИ	183
--	-----

Сорока Марина Василівна НОВАТОРСТВО ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	186
--	-----

Пивоварова Катерина Валентинівна Матузко Олександр Аркадійович ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ М. МЕРЗЛІКА: ВІДКРИТТЯ НОВИХ ГРАНЕЙ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ПРОФЕСІЇ	190
Ланчак Ярослав Миколайович ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДУ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ	192
Полякова Тетяна Ігорівна КУЛЬТУРО-ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ПРАВОПРОСВІТНИЦТВА: ПРОБЛЕМИ ПРОЕКТНОГО УПРАВЛІННЯ	196

РОЗДІЛ 1

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА: ПРОФЕСІОГРАМА МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

СТРУКТУРИЗАЦІЯ ОРІЄНТИРІВ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ МОТИВАЦІЇ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ АКТОРОМ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Багатовікова історія театрального мистецтва написана виконавською майстерністю актора як головної дійової особи рольового матеріалу, що безпосередньо являє собою весь художньо-творчий процес на театральних підмостках і є підґрунтям цього виду мистецтва.

Методи гри, прийоми художнього втілення, образна мотивація не підпорядковані так званому єдиному стандарту виконавства та методології принципів професійних складових. Тому й сьогодні митці сценічного мистецтва, кожен по-своєму шукають ефективні способи роботи над рольовим матеріалом образу персонажа.

Парадигмою теоретико-методологічних досліджень питань створення ефективних методів і способів у роботі актора над створенням сценічного образу, підвищенням його професійної майстерності є система К. Станіславського, метод біомеханічної гри Вс. Мейєргольда, система виразності людини Ф. Дельсарта, ритмічна гімнастика Е. Жак-Далькроза, анатомія пластики Е. Декру, теорія «відчуження» Б. Брехта, метод перетворення Л. Курбаса, теорія репетиційних способів М. Чехова, дослідження процесу роботи актора над образом Є. Гротовського, практичні експерименти Л. Страсберга щодо ролі емоційно-асоціативного стану, а також пошуки акторської досконалості у теоретико-практичних дослідженнях П. Брука, «Поетична

динаміка» авторської системи Д. Стейна, метод режисерського впливу Дж. Стрелера, метод імпровізації Ж. Капо, тілесний потенціал виконавця Я. Фабра. Незважаючи на наявність значної кількості наукових праць, критично-аналітичних статей та нарисів у публіцистичних виданнях, присвячених вивченню методів роботи актора над сценічним образом науково-теоретичний процес винаходу єдиної універсально-ефективної методології, системи художньо-творчої діяльності, новітніх орієнтирів структури професійної майстерності виконавця театру триває і сьогодні.

Професіоналізм актора театру як і будь-яка інша сфера людської діяльності передбачає відповідні кваліфікаційні компетентності – знання, навички та вміння. Головною складовою ремесла актора є художня творчість змістовністю якої є створення сценічного образу, а суб'єктом її процесу є персонаж драматичного твору як об'єкт дійової особи ролі, що включений у запропоновані обставини п'єси і вистави.

У регулюванні художньо-творчим процесом створення сценічного образу майстерність актора театру потребує відповідних природних даних, таланту і обдарованості. Критеріями оцінки діагностики обдарування актора драматичного театру є виявлення його пластичності, неординарного асоціативного мислення, фантазії, образного бачення дієвості персонажа, що необхідні у процесі професійної діяльності, фактом якої є безпосередній процесуальний акт творення рольового матеріалу. Цей процес відбувається на підставі методів театральної гри, а саме: перевтілення, удавання, переживання, переходів актора у сценічний життєвий простір персонажа, який потребує творчої ідентифікації дійової особи ролі у відповідності до образного стилю і манери драматурга й відбувається за вірно визначеними художніми прийомами створення повноцінного сценічного образу персонажа. Роль артиста складається з його головного інструментарію – майстерності сценічної гри як структуризації повноцінного сценічного образу. «Якщо актор підкоряється першому закону переживання, іде від себе, вірно діє в запропонованих

обставинах і протягом довгого часу робить не властиві йому вчинки, а вчинки, характерні для персонажа, і виконує їх, як свої, то на певному етапі вживання у роль відбувається величезний якісний стрибок, коли щось у акторові стає не його, і тоді з'являється щось нове, необхідне для шуканого характеру. Актор перестає бути собою, зливається з образом» [3, 148].

Суб'єктом діяльності в драматичному творі є персонаж-дійова особа, сутністю якої є сукупність людських відносин. Динамічна структура особистості складається з відповідних елементів якості суб'єкта:

- темпераменту, статі, вікової категорії, що обумовлені біологічними особливостями особи;
- уваги, пам'яті, сприйняття, уяви, волі, мислення як відмінності її окремих психологічних процесів;
- навичок, вмінь, знань, звичок як досвіду суб'єкта, його рівень підготовки;
- ідеалів, бажань, інтересів, прагнень, переконань, світогляду як соціально обумовлених складових особи.

Кожна індивідуальна динамічна структура якісних сторін суб'єкта визначає його характер як своєрідний каркас індивіда. Сценічний же характер персонажа дійової особи ролі узагальнює процесуально-динамічні підструктури людської особистості для функціонування системи театральнo-драматичного існування за дорожньою картою – партитурою ролі. «Переживання актора в ролі є не тільки емоційним актом, а насамперед інтелектуальним, тобто думати – означає теж переживати, жити. Знати відповідь на питання, як визначити необхідну думку, мислення із потоку внутрішніх та зовнішніх подразнень, що атакують актора на сцені, є шлях до вірного самопочуття в ролі» [1, 7].

Перехід в умовний світ сценічного образу, виконавська техніка актора, його поведінка потребують організаційних орієнтирів цього процесу і завданням їх є сценічне рішення образу персонажа драматичного твору, побудова та визначення його поведінки у просторі і часі вистави.

Основними орієнтирами у організації творчого процесу перевтілення актора у сценічний образ є ігрові компоненти рольового матеріалу, а саме: надзавдання, зерно образу, перспектива ролі, внутрішній конфлікт, характер і характерність, фізичне самопочуття, сценічне завдання, темпоритм та конкретна лінія фізичної дії виконавця.

На даний час фундаментального науково-теоретичного методу послідовності у побудові структуризації процесу роботи актора над сценічним образом окрім орієнтовної системи Станіславського не розроблено. На краще це чи ні – спірне питання, бо творчий пошук більш ефективного та універсального базису акторського мистецтва відбувається у сучасних творчих лабораторіях митців театрального мистецтва.

Отже, процес винайдення новітніх оригінальних художніх прийомів сценічної гри, образних мотивацій трактування персонажа драматичної форми залишається не до кінця вирішеною проблемою митців сценічної творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навчальний посібник. Вид. 2-е, випр. та допов. Київ: Ліра-К, 2016. 304 с.
2. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність: Навч. посібник. Київ, 2006. 260 с.
3. Товстоногов Г. Відтворювати правду життя /з кн. Станіславський і сучасність. Київ: «Жовтень», 1963. С. 133-155.

**Абрамович Олена Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Зв'язок таких понять як мистецтво, культура, соціум та педагогіка є очевидним для більшості фахівців з мистецтвознавства. Однак, детальний та

всебічний аналіз наукового доробку з теми розвивального впливу мистецтва на особистість ставить перед науковцями проблему пошуку адекватного сучасним умовам визначення мистецької освіти як соціокультурного феномена.

Головними складовими арт-педагогіки слід визначити її зміст, функції та концептуальні впровадження. Ефективна реалізація культурологічного та естетичного впливу арт-педагогіки на особистість можлива лише за умови усвідомлення студентом специфічних мистецьких ознак та єдності різних видів мистецтв, які забезпечуються його художньо-виражальною сутністю. Основними компонентами сучасної мистецької освіти, що визначають її зміст, функції та компетенції є: когнітивний, емпатичний, критичний, діяльно-творчий та мотиваційний.

Когнітивний компонент визначає спрямованість особистості до пізнання світу і себе у ньому, а, отже, і до розширення мистецької обізнаності, за межами якої унеможлиблюється духовно-культурний розвиток особистості.

Емпатичний компонент позначає високу розвиненість емоційної сфери глядача чи слухача, загостреність його почуттів; передбачає здатність людини не лише до осмислення творів мистецтва, а й до глибокого переживання, втілених в художніх образах духовних цінностей.

Критичний компонент мистецької освіти визначає здатність особистості до власної оцінки життя, критичного ставлення до вже існуючих чи авторитетних поглядів на художній твір, до самостійних роздумів над смыслом буття, життєвими і мистецькими цінностями. «Педагогічна наука прагне до цілісного бачення особистості, сформованого не як формальне поєднання різнопланових підходів, а як залучення надбань, що відкривають ті чи інші грані особистості як цілісної істоти» [1, 61-64].

Діяльно-творчий компонент містить орієнтири самореалізації особистості шляхом мистецької діяльності та виражає спроможність людини не лише сприймати мистецтво, а й творити його, втілювати в життя власні ідеї.

Мотиваційний компонент позначає прагнення особистості до творення моральних цінностей, а, отже й до духовного і мистецького самовдосконалення.

«...Виховна сутність мистецтва впливає зі здатності художніх образів давати оцінку явищам, що відтворюються. <...> Оцінна сутність мистецьких образів спонукає того, хто сприймає художні твори, вільно чи невольно, усвідомлено чи підсвідомо стати на певну точку зору у вирішенні складних питань особистісного і соціального самовизначення, самооцінки, вибору шляхів самовдосконалення і саморозвитку» [2, 7]. Зміна особистісних орієнтирів мистецького навчання студентів може відбутись за умови трансформації індивідуально, виходячи з особистої думки про сутність художнього образу, коли ідейно-концептуальна авторська думка стане їх власним баченням.

Як бачимо, навіть сприймання мистецтва містить досить потужні важелі впливу на активізацію творчого потенціалу особистості, не кажучи вже про інтелектуальні здатності особистісної мистецької творчості. При роботі над образом ролі здійснюється активізація потенціалу, що потужно впливає на забарвлення процесу. Натхнення в мистецтві характеризується всіма складовими емоційної виразності: темпераментом, підвищенням емоційного тону, різнобарвністю почуттів, асоціативним баченням конкретного пошукового об'єкту. Це пояснюється тим, що у творчості, як і в будь-якій сфері людської діяльності, все базується на незапланованому понятті реальності, на активізації уяви, на емоційному піднесенні. Активність студента може бути перенесеною, виявитись у інших галузях життя і діяльності.

Відносно проблеми доступності творчої діяльності для людини дослідники дотримуються діаметрально протилежних позицій. Одні вчені стверджують, що творчою діяльністю можуть займатися люди, що володіють рідкісними здібностями [4], інші, навпаки, вважають, що творчість - невід'ємна характеристика людини і кожен від народження володіє певним креативним потенціалом. Творчість – це механізм розвитку, взаємодія, що веде до розвитку [3].

Мистецька досконалість базується на розумінні змісту і форми як однієї з найсуттєвіших характеристик, відточеності стильових засад творчості, оригінальності, застосовуючи засоби емоційної виразності мають не тільки раціонально сприйматись студентом, а й бути досягнуті шляхом актуалізації естетичного відчуття, гедоністичного ставлення до мистецтва.

Отже, розвивальний вплив арт-педагогіки на особистість забезпечується інтегративним характером мистецького виховання, забезпечення педагогом цілісності художнього світобачення майбутніх фахівців. Сучасні мистецько-освітні програми, на наш погляд, мають враховувати необхідність залучення студентів як до різних видів мистецтва та ознайомлення їх із різнобарвною палітрою художніх образів, так і до інших гуманітарних дисциплін, які б забезпечили згадану інтеграцію. Тісний зв'язок профільної мистецької освіти із поліхудожнім навчанням видається нам цілком обумовленим його педагогічною ефективністю. Реалізація культурологічного загалом та, вужче, естетичного впливу мистецтва і мистецтво творення можлива за умови усвідомлення специфічних ознак мистецтва поряд з тим спільним в різних його видах, яке випливає з його художньо-виражальною сутністю. Проблема встановлення зв'язків між різними видами мистецтва є актуальною для сьогодення як у вузькому освітньому, так і у широкому соціокультурному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності: навч. посіб. Київ : Академвидав, 2009. 248 с.
2. Падалка, Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ, Освіта України, 2008. 274 с.
3. Пономарев, В. А. Творчество как родовая сущность человека // Вопросы психологии. 1992. № 4. С. 149-151.
4. Тупик, Е. Е. Тест Е. Торренса: Диагностика креативности : метод, руководство. Санкт-Петербург, ИМАТОН, 2008. 192 с.

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, заслужена артистка України,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ОСВІТНЬОЇ ПАРАДИГМИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗАКЛАДАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Зростання ролі корпоративного управління суспільними процесами, становлення і розвиток гуманістичної парадигми освіти і особистісно орієнтованої підготовки митців у творчих навчальних закладах вищої освіти – знаходить своє відображення у тенденціях розвитку мистецької освіти України. Важливим аспектом нової творчої освітньої парадигми є поняття фундаменталізації як категорії якості освіти та освіченості особистості.

Завдання фундаменталізації творчої освіти полягає в забезпеченні оптимальних умов для формування гнучкого та наукового розуміння об'єкту і предмету існуючої конкретної тематики, що обрана для персоніфікованого новітнього дослідження.

Практика доводить, що вирішальним фактором естетичного розвитку студентів є не засоби самі по собі, а творче ставлення студентів до них. Активне ставлення формується внаслідок ефективної педагогічної діяльності. Педагогічна діяльність з естетичного виховання студентів навчальних закладів вищої освіти включає: навчально-виховний процес і організацію навчання; позанавчальну діяльність і організацію дозвілля; самодіяльну естетико-художню творчість. Кожен з означених елементів педагогічної діяльності передбачає використання відповідних методів, прийомів і форм роботи.

Метод виховання – це сукупність засобів і прийомів однорідних за своєю педагогічною функцією впливів на психіку і поведінку вихованців. Означені впливи здійснюються у відповідності з завданнями виховання, здібностями особистості і урахуванням конкретної ситуації. Виховання забезпечується системою методів: переконання; прикладу; вправи; змагання; заохочення; критики і самокритики; примусу.

Метод переконання – основний метод виховання. Він апелює до розуму, логіки, почуттів і досвіду людини, забезпечуючи добровільне прийняття ідей, формування переконань і перетворення їх в мотиви поведінки.

Метод прикладу є цілеспрямованим і планомірним впливом на свідомість і поведінку студентів системою позитивних прикладів, які закликані бути основою формування ідеалу поведінки, засобом самовиховання. Відрізняються групи прикладів безпосереднього і опосередкованого впливу на свідомість вихованців.

Важливе місце у вихованні студентів належить прикладам опосередкованого впливу (через усне слово, літературу, театр, кінофільми, образотворче мистецтво тощо). До них відносяться: приклади життя і діяльності історичних особистостей; видатні приклади індивідуального і масового героїзму у захисті Батьківщини; приклади трудового героїзму сучасників в усіх галузях діяльності та ін.

Метод вправи передбачає накопичення студентами естетичного досвіду, формування в них позитивних естетичних якостей, звичок, потреб і інтересів, розвиток педагогічної майстерності. Використання методу змагання дозволяє розвинути у студентів дух здорового суперництва і рівняння на кращих, стимулювати співпрацю і взаємодопомогу у колективі. До основних принципів змагання відносяться: гласність; порівнянність результатів; створення умов для розповсюдження кращого досвіду.

Метод заохочення складає систему засобів і прийомів морального і матеріального стимулювання високих результатів естетичного виховання студентів. Сутність методу критики і самокритики полягає в використанні системи впливів на студентів з метою виховання у них високого почуття відповідальності за своєчасне і якісне виконання завдань естетичного виховання. Жоден з названих методів не є універсальним. Виконання усієї сукупності завдань естетичного виховання студентів досягається творчим використанням всього арсеналу методів у процесі взаємодії суб'єкта і об'єкта виховання.

«Нині ця проблема розглядається з прагматичного погляду: вкладати кошти в систему творчої освіти вигідно, бо в кінцевому підсумку це веде до підвищення ефективності економіки та прискорення соціального розвитку. Що ж до інформаційного суспільства, то в ньому ця проблема просто перестане існувати, оскільки сам процес соціального розвитку буде тотожний інтегрованому соціальному цілому всебічного і гармонійного розвитку кожної особистості» [3, 26].

Найбільш практичне значення має ціннісний аспект нової парадигми творчої освіти, тобто нова система цінностей і етичних норм, взаємин між викладачами і студентами. Центральною цінністю, певна річ, виступає людина, оскільки розвиток її потенціалу та таланту, творча самоактуалізація є метою системи творчої освіти. Звідси випливає пріоритетність гуманноцентричних та гуманітарних цінностей системи освіти, а розвиток їх – процеси гуманізації та гуманітаризації – виступає як головний напрям змістового реформування системи освіти [2, 17; 4, 13-15].

Ціннісний аспект нової парадигми творчої освіти безпосередньо визначає основні завдання та напрями реформування творчої освіти в Україні, які чітко формулюються в Національній доктрині розвитку освіти України. Це стосується як головної мети системи освіти, так і основоположних принципів та пріоритетів творчого розвитку майстрів сцени. Створення умов для самоактуалізації творчої особистості можливе лише в межах нової концептуальної моделі творчої освіти, інтегрованої з глобальними модернізаційними процесами у світі та суспільстві України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашкіна Н. В. Нові концепції навчання і виховання у сучасній німецькій педагогіці. Київ: Інститут системних досліджень освіти, 1995. 32 с.
2. Відродження і розвиток культури України: проблеми історії, теорії і практики. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції. Київ: Друкар, 1993. 170 с.

3. Кант И. Критика способности суждения. Москва: Искусство, 1994. 367 с.
4. Косів М. Про духовне плебейство і не тільки. Культура і життя. 1995. № 27.

Сорока Іван Іванович,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

СИСТЕМНО-КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВИХ ФУНКЦІЙ ПІДТЕКСТУ

Аналіз науково-теоретичних досліджень у галузі театральної методології, досвід режисера-практика та педагогічна діяльність в галузі сценічної освіти переконливо доводять, що окремі театральні терміни сьогодні розмиті і нечіткі. У науково-мистецьких колах постійно ведуться розмови про її вдосконалення й верифікацію. Одним з таких понять є категорія підтексту, проблема його трансформації та сучасного трактування. На рівні проблеми з театальною термінологією існує і проблема дослідження взаємозв'язків між окремими поняттями, та сценічними прийомами. Важливим видається уточнення розуміння суті сценічних прийомів «підтексту» і «апарту», їхній взаємозв'язок і особливність.

Узагальнення теоретичних пошуків К. Станіславського щодо основного категорійного поняття сценічного мовлення «підтекст» показали, що підтекст він тлумачить як оживлені внутрішні уявлення, думки, почуття та бачення, що створюють інше ставлення до слова; слухові й зорові образи та відчуття, про які говорить слово; побачене, почуте, відчуте за текстом, те, що допомагає слову ожити зсередини, попередньо створюється, не звучить, будучи ще й наскрізною дією і психологічним багажем, що інформує про внутрішній стан персонажа, контрастує з тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені.

В теоретичних розробках прийому «підтексту» Станіславський зосереджується на уявленнях та баченнях, називаючи їх «ілюстрованим підтекстом» який не допускає механічного словоговоріння та слугує правильній

словесній дії. Розкривати «приховане під словами» у Станіславського означає розкривати те, що слова в собі вміщують, втілюють, а не приховують. Підтекст у нього забезпечує протікання внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю [4, 157].

У театральній практиці внутрішнє життя ролі (внутрішнє образно-емоційне бачення, відчуття і ставлення), що виправдовує і оживляє промовляння тексту, називають підтекстом (ще ілюстрованим). Виходить, за технологією, спочатку підтекст-бачення (бачення, що постають від тексту, бачення за текстом, чи під текстом), а потім, як результат цього «підтекстобачення», – виправдано вимовлені слова. Емоційне, яскраве, нафантазоване чи уявлене підтекстобачення в кінцевому результаті отримує яскраву, багату емоційно-звукову ілюстрацію, вияв, промовляння – інтонацію. Говорячи про підтекст, автори мають на увазі виключно підготовчий, перший етап – етап накопичення розуміння, бачень, почуттів, ставлень, до того, що буде промовлятися. Цей «за текстовий багаж» уявлень, нафантазованих бачень, ставлень і почуттів до них теоретики називають «ілюстрованим підтекстом». І не говорять про підтекст як емоційно-звуковий вияв цього багажу на другому етапі – етапі вияву, промовляння.

Аналіз теоретичних та довідкових джерел виявив існування двох різних трактувань підтексту: 1) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені; 2) прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення; те, що експліцитно не сказано в тексті, але виникає з того, як текст інтерпретується актором.

Емоційно-ілюстроване бачення (ілюстрований підтекст) немає жодного відношення до підтексту – прихованого смислу висловлювання. Тлумачення, інтерпретація, промовляння актором тексту по-іншому порівняно з прямим його змістом становить – іншозміст. Іншозміст – словесна дія прихованим чи протилежним змістом, інтонаційно-смилова інтерпретація слів тексту, їхнє

трактування актором. Іншозміст демонструє відмінність між написаним текстом і висловленим його значенням; між тим, що звучить, і що мається на увазі. Підтекст звучить одночасно зі словами і виявляє їхню значимість, а не виправдовує і оживляє їх. Текст звучить підтекстом, смыслом, саме з уст актора, і доходить до партнера й глядача.

Отже, підтекст, як прийом вияву справжніх думок, почуттів і намірів дійової особи – присутній в тексті завжди. У випадку прямого тексту, коли справжні думки, почуття і наміри дійової особи виражаються текстом, збігаються з текстом – підтекст є відкритим і являє собою наскрізну словесну дію актора по донесенню цих думок, почуттів, і намірів. У випадку ж не прямого тексту, коли справжні думки, почуття і наміри дійової особи не виражаються текстом, не збігаються з текстом – підтекст є прихованим і являє собою вираження іншозмісту, смыслу висловлювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. Москва: Искусство, 1968. 453 с.
2. Мрига П. Н. Тлумачний словник театральних термінів. Тернопіль, 2011. 240 с.
3. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
4. Сорока І. І. Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 157–163.

**Винар Ольга Богданівна,
асистент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв**

КОНЦЕПТУАЛЬНІ МОДЕЛІ ТРЕНІНГУ ДИХАЛЬНОЇ СИСТЕМИ АРТИСТА ТЕАТРУ І КІНО

Актори, читці часто стикаються з умовами, які потребують від них вміння та розрахунок в використанні дихання. Довга фраза, великий і складний по силі наростання монолог, віршована мова, а особливо швидка, легка мова в комедійному чи водевільному діалозі, мова під час руху (біг, стрибки, боротьба, фехтування, танок), в мізансценах, де фізичне навантаження виконавців накладається на складний темпоритмічний малюнок дії – все це потребує дуже загартованого, вмілого, опрацьованого поставленого дихання. Інакше будуть порушуватися структура вірша, плин думок у фразі, сила, рівність звучання голосу. Не говорячи про те, що невміле витрачання повітря, перевантаження його при вдиханні створюють в самопочутті актора напруження і втому. «Словесна дія – проблема виняткової важливості. Перегляд вистав театрів, що працюють в різних зонах нашої країни, дозволяє стверджувати, що багато чисельні недоліки мови (невизначність вимови, ковтання звуків, складів і, навіть, слів, погана чутність тексту, монотонність звучання) часто-густо криються в дикційних або голосових недоліках акторів» [3, 263].

Відомий польський театральний режисер, засновник театру 13 рядів в Ополі та театру-лабораторії у Вроцлаві, представник Другої Реформи театру ХХ ст., педагог з світовим ім'ям Єжи Гротовський вже багато років, працюючи в своїй творчій лабораторії, приділяв увагу, вивчав і опрацьовував акторський тренінг (мовно-голосовий) за принципами індійської та китайської шкіл. В цьому напрямку він досяг великих успіхів. Досвід школи Гротовського універсальний. На своїх заняттях він говорив, що різні школи йоґів, включаючи Хатха Йоґу, потребують повсякденного тренування дихальної системи щоб контролювати і розробляти біологічну функцію дихання, яка стає механічною. Звідси виникає необхідність у серії вправ, які ведуть до усвідомленого дихального процесу. «Думаю, у тому, що стосується акторського тренінгу, найбільше помилок роблять власне у сфері голосових вправ. Непорозуміння починається від дихання. Під кінець ХІХ – початку ХХ століть європейські спеціалісти, які займались проблематикою голосу, дійшли єдиного висновку: повноту голосу дає так зване черевне дихання (дихання животом з домінантою

діафрагми)» [1, 89]. Єжи Гротовський запропонував дуже багато цікавих і корисних вправ, щодо правильного дихання, розвитку голосу та ін. Роботу над диханням необхідно розпочинати з виховання правильної постави. Постава, говорить Гротовський, це не тільки звичка тримати своє тіло в певних умовах статички, це і пластичність рухів, і вміння зберігати гнучкість і виразність цих рухів в будь-якому положенні, при виконанні будь-якої роботи. Правильна постава не тільки красива і корисна, бо вона створює сприятливі умови для функціонування внутрішніх органів і, таким чином, органів грудної клітки. В процесі виховання і підтримки правильної постави розвиваються ті м'язи, які беруть активну участь в процесі дихання. Для цього необхідні тільки сила волі та старання на заняттях. У цьому дуже допомагає наслідування красивій поставі інших людей. Необхідно викорінювати шкідливі звички: неправильно сидіти, горбитись, ходити зігнувшись з низько опущеною головою: носити важкі валізи тільки в одній руці, стояти з опорою на одну ногу, руки тримати в кишенях. Вміння зберегти звичну поставу в різних положеннях тіла прийнято називати опорою тулуба [1, 89-113].

Грудна клітка, завдяки роботі дихальних м'язів, може збільшуватись у своєму об'ємі у декількох напрямках: вперед, назад, вниз, вгору. В залежності від того, в якому напрямку розширюється грудна клітка, та які дихальні м'язи найбільш задіяні, розрізняють кілька типів дихання: змішано-діафрагматичний тип дихання; черевний тип дихання-груди не беруть участі у вдиху, діафрагма на вдиху опускається і черевна стінка рухається вперед; грудно-черевний, при якому у вдиху рівномірно беруть участь і грудні стінки, і діафрагма; грудний чи реберний, під час вдиху грудна клітка розширюється і піднімається, а діафрагма у вдиху майже не бере участі, живіт утягнений; ключичний.

Класифікацію типів дихання не слід сприймати як догму. Адже кожна зміна настрою викликає певні зміни і в способі дихання. У довгих періодах та при відсутності можливих логічних зупинок повітря краще набирати через ніс, залишаючи рот відкритим: це створює враження суцільної дихальної хвилі і не порушить єдності при промовлянні фрази. «У межах мовного такту не слід

поповнювати запас повітря. Для цього треба використовувати логічні та психологічні паузи. Якщо порушити це правило, то доведеться добирати повітря у той момент, коли його не вистачає, отже, виникне потреба у спеціальній паузі. Мова втратить власний її ритм, думка обов'язково спотвориться. Ось чому читцеві доведеться багато попрацювати над диханням – важливим елементом зовнішньої техніки мови» [2, 32-33].

Ю. К. Сперанська, учениця К. С. Станіславського після бесід з братами Адельгейм, першою акторською трупю в Росії писала, що на сторінках газет і журналів на початку XX сторіччя з'являються статті про дихання індійських йогів, діяльність яких у попередні роки порівнювалась з мракобіссям. Але обидва брати Рафаїл і Роберт надавали великого значення умінням актора користуватися своїм фізичним апаратом. Акторська трупа братів Адельгейм універсально володіла технікою дихання. Ось чому іронічне прізвисько «індійські йоги» надавали братам Адельгейм актори трупи. Роберт Львович, прочитавши книгу про йогів сказав: «Якщо відкинути містичний наліт – в книзі можна знайти багато цікавого і корисного. В ній вірно розроблені і описані вправи для розвитку загальної дихальної мускулатури людського організму, без засвоєння яких неможливий розвиток ні по якій системі взагалі» [4, 43-65].

Великий актор і театральний діяч російського театру М. Чехов, прочитавши книги про індійських йогів, дуже зацікавився ідеями цієї школи, почав шукати основу індуської філософії: «Мені поталанило зрозуміти, що основою йогізма є творчість життя. <...> Нарешті, ще одна думка, одне відчуття заволоділо мною, це відчуття можливості творити усередині самого себе. Творити в межах своєї особистості. Я втратив різницю між людиною, яка творить поза собою, і людиною, яка творить в собі» [6, 107-111].

К. С. Станіславський вважав, що йоги – висловили ряд певних здогадок, які торкаються людської психології і фізіології, в даному випадку, уваги, свідомої та підсвідомої діяльності, які становлять інтерес для мистецтва артиста та його техніки. У своїх вправах на виховання уваги, говорив він, йоги вчили долати відволікаючі подразники, не допускати неувважність. «Станіславський

розумів, що для актора найцінніше в йозі – саме глибинна порозумілість зовнішніх фізичних вправ та духовного виховання...» [5, 81]. На нашу думку, система дихальних вправ йогів на сьогодні – є найбільш прогресивною у створенні програми-моделі викладання сценічного мовлення у вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Отже, для того, щоб сценічне мовлення результативно виконувала свої функціональні творчі завдання і була професійно грамотною, художньо-побудованою й органічно-майстерною, виконавцю обов'язково потрібно застосовувати вправи і завдання тренування професійного дихання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер : пер. з пол. Львів : Літопис, 1999. 185 с.
2. Карасьов М. М. Мистецтво художнього читання. Київ : Мистецтво, 1965. 146 с.
3. Мастерство режиссера. 1-5 курсы : учебник / под общей ред. Н. А. Зверевой. Москва : РАТИ-ГИТИС, 2007. 534 с.
4. Сперанская Ю. К. Братья Адельгейм. Рас казі о занятиях, работе и беседах с братьями. Москва : СТД РСФСР, 1987. 297 с.
5. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский _ Страсберг. История. Теория. Практика. Санкт-Петербург : ЗГИСИ, 2016. 816 с.
6. Чехов М. А. Об искусстве актера. Москва : Искусство, 1999. 271 с.

**Тадля Олександр Миколайович,
Голова правління громадської організації
Мистецький центр «Тріумф»**

СПЕЦИФІКА ВИЩОЇ ОСВІТИ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Сьогодні перед закладами вищої освіти України постає актуальне питання – знайти шляхи органічного поєднання професійної підготовки студентів з формуванням у них наукового світогляду, громадянської зрілості, соціальної активності, політичної і моральної культури, патріотизму, інтелігентності, толерантності. Досліджуючи потенціал вищої мистецької освіти, який суттєво впливає на процес підготовки майбутнього режисера драматичного театру спробуємо дати визначення цьому напрямку діяльності.

Вища освіта є перш за все, соціальним інститутом з функцією відтворення певної історичної, теоретичної, практичної, методологічної діяльності у свідомості людей; по-друге, це процес і водночас і результат цілеспрямованого, організованого ціннісно-інформаційного підходу, який втілюється у життя з метою збереження, підтримки і безперервного розвитку суспільства; і по-третє, це спеціалізований засіб трансформації та засвоєння соціокультурного досвіду та фахової підготовки.

Професійний портрет підготовки фахівця у галузі сценічного мистецтва складається з поєднання фахових, особистих, ділових, моральних, естетичних, психологічних, педагогічних якостей, що утворюють систему, в основі якої лежить громадянська свідомість, соціальна активність, особиста відповідальність, творча майстерність, яка сприяє у розв’язуванні актуальних соціокультурних проблем та завдань із залученням художньо-творчих, матеріально-технічних, фінансово-економічних, психолого-педагогічних ресурсів. «Необхідними якостями режисера є здібність до художньо-образного мислення, конкретність режисерського бачення, здатність розкривати основну думку літературного твору через емоційно-образне рішення. Одна з найважливіших сторін режисерського обдаровання – хист до акторської творчості. Велике значення для режисера мають педагогічні та організаційні здібності, вміння чітко висловлювати свої думки і захоплювати своїм творчим задумом інших» [2, 36].

Соціокультурна активність, її зміст, форми, багатофункціональний діапазон визначаються ставленням студентів до навчального процесу, наукової

творчості, громадської роботи, культурно-мистецьких та творчих заходів, до участі в організації подій, побуту, культурно-дозвілєвої діяльності.

Таким чином, інтенсифікація академічного процесу в закладах вищої освіти передбачає забезпечення умов навчання, сприяння у всебічному розвитку активності студента та залучення їх до творчої та практичної діяльності.

Виходячи з того, як складається зміст, структура, напрямки і форми діяльності, багато в чому залежить і реалізація творчого потенціалу в майбутньому. Активність та творча постановочна робота студента-режисера у період навчання, спеціальні дисципліни, групові і індивідуальні заняття, режисерські та акторські покази, самостійна робота, проходження художньо-педагогічної практики, ця інтенсивність, генерує ініціативу, креативний задум, оперує специфічною системою пластичних, виконавських, драматургічних, просторових засобів та втілює різнопланові творчі проекти сценічного мистецтва. «На формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога впливають знання основ методики підбору репертуару для різних типів категорій театрів; робота режисера над спектаклем; індивідуально з виконавцями-акторами; над сценографічним вирішенням вистави тощо. У процесі практичної діяльності режисер вирішує найбільш оптимальні завдання керівного, художнього, організаційного й психолого-педагогічного характеру» [1, 44].

Режисер зобов'язаний зрозуміти два основних етапи своєї діяльності: творчо-підготовчий, який закінчується планом ідейно-образного рішення вистави і практично-реалізуючий коли репетиційна робота закінчується прем'єрою. В цій постановочній роботі віддзеркалюється фундаментальна основа професіоналізму, відповідальності і громадянськості майбутнього фахівця-режисера, яка реалізується в його діях і вчинках через відношення до соціальних цінностей, персоніфікованої та практичної діяльності, колективу театру, творчої організації і власної місії в життєдіяльності країни.

Таким чином, в соціокультурній діяльності студента через його участь у театральних колективах, громадських організаціях, органах студентського самоврядування, проявляється його соціальна, професійна і навчальна активність.

Тісно пов'язана з ними наукова робота, яка передбачає участь студентів у формах науково-дослідницької діяльності (конференціях, семінарах, творчих експериментах, майстер-класах). В структуру соціальної активності входить і комунікаційна складова. Вона визначається ступенем участі студентів в організаційній, профорієнтаційній, креативній роботі студентської групи (кафедри, факультету, університету), широким діапазоном міжособистісного спілкування. Однією з передумов активності і відповідальності студента є формування його соціальної позиції, де установки, інтереси, бачення і відношення студента до соціальних цінностей регулюють духовну і предметно-практичну діяльність.

Таким чином, проблема формування активної позиції у тісному взаємозв'язку з здатністю до узагальнення, аналізу і синтезу, вільного володіння всім комплексом отриманих знань з режисури та акторської майстерності, орієнтуванням у напрямках та концепціях розвитку сценічного мистецтва, оперуванням специфічною системою засобів при створенні різнопланових проєктів сценічного мистецтва.

І, нарешті, активність студента проявляється у культурно-дозвілєвій сфері. Культурно-дозвілєва діяльність студентів – надзвичайно делікатний і багатогранний інструмент розвитку їх естетичної культури. Саме атмосфера, що їх оточує, дає студентській молоді можливість як найширше задовольняти свої естетичні, художні потреби та інтереси, набувати навичок оволодіння художніми та культурними цінностями, розвивати індивідуальні якості та здібності. Зміст і форми проявів творчої активності визначаються як об'єктивними умовами (змістом навчально-виховного процесу, рівнем його управління, творчою атмосферою, створеною у закладах вищої освіти, розвитком студентського самоврядування), так і суб'єктивними умовами

(рівнем соціальної зрілості студентів і студентських колективів, громадською думкою, стилем виховної роботи).

Підсумовуючи, можна зазначити, вимога до всебічної підготовки генерації фахівців у галузі сценічного мистецтва в системі закладів вищої школи передбачає таку організацію навчально-виховного процесу і позанавчальної діяльності студентів, яка б гармонійно розвивала всі форми їх творчої активності. В сучасних умовах у вищій мистецькій школі продовжується пошук нових ефективних засобів, методів і форм виховання творчої активності майбутніх фахівців. Цей пошук має значне підґрунтя на кафедрі режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гусакова Н. М. Основні складові формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога театрального колективу //Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 42-46
2. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність: Навч. посібник. Київ, 2006. 260 с.

**Штефюк Валерія Дмитрівна,
асистент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТА В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧА

Однією з педагогічних умов залучення студента до навчальної діяльності виступає організація процесу навчання на принципах активності, спрямованої на розвиток у нього творчого начала. Тому так важлива педагогічна підтримка студента, що включає в себе, зокрема, «допомогу у подоланні перешкод у творчій діяльності» [1, 103]. Розвитку творчої активності може сприяти різноманітна діяльність студента при створенні необхідних умов для зміни видів діяльності.

Це допомагає студенту у виробленні власних творчих ідей, для реалізації яких важливо усвідомлювати їх новизну і унікальність. Зауважимо, що до числа головних мотивацій у професійній діяльності майбутніх спеціалістів входить «можливість виконання професійних завдань з елементами творчості» [3, 117].

Активність студента є ознака творчої особистості, що виражається в прагненні до розширення поля своєї діяльності, та має деяку спрямованість, яка відображає систему мотивів й інтересів. Активність виступає залежною змінною від спрямованості, яка, в свою чергу, формується під впливом викладача.

Говорячи про активність студента, слід розуміти, що її розвиток неможливий без активності самого викладача [4, 124]. У цьому сенсі важливим моментом є оволодіння викладачем хоча б деякими аспектами психологічної культури, що в результаті сприятиме росту педагогічної майстерності, основою якого виступає педагогічна творчість.

Невідривною складовою 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.

Педагог, маючи знання з психологічної культури, розуміє, що в умовах формування творчої особистості в процесі навчання студент повинен виробити у себе, по-перше, позитивне ставлення до самого процесу креативу, по-друге, активізувати прагнення до самовдосконалення.

Варто ще раз зазначити, що відсутність педагогічної творчості не може сприяти розвитку творчого потенціалу студента.

Отже, для того, щоб успішно займатися творчим розвитком студента, викладачу необхідно передусім розвиватися та вдосконалюватися самому, адже якщо студент постійно захоплений предметом, який вивчає, то він і здатен творити. Також педагог повинен розуміти, що світ культури, який відкривається студенту через призму навчальних курсів, вимагає від нього

напруги розуму, спеціальної душевної роботи. Відбувається «перехід» від світу «зовнішньої культури» до світу його «внутрішньої», власної культури.

Сам викладач, будучи творчою особистістю, має можливість реалізувати навчально-виховні цілі не тільки через себе, але і через особистість іншого, звертаючись до історії науки, до історії своєї країни і світової історії. Педагогіці добре відома виховна сила прикладу. Психологічною основою цієї дії є схильність молоді до наслідування.

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.

Важливою стороною діяльності педагога є контроль знань. І немає сумніву в тому, що, здійснюючи контроль знань, викладач перевіряє й себе, своє вміння передати доступно інформацію. Разом з тим він чітко повинен усвідомлювати, що перевіряє. А перевіряти він може: базові знання; поверхневі

знання (часто саме вони перевіряються стандартними тестами); загальні знання (з широкого кола тем); глобальні знання (всесвітня «культурна грамотність»); особисті знання (вони демонструються особистими досягненнями студентів з тих чи інших предметів); спеціальні знання (вони виражаються в поглиблених знаннях з навчального предмета, інтересі до нього) [2, 570].

Виходячи з того, що ідеальним об'єктом в педагогіці є єдність минулого, теперішнього і майбутнього, що він містить в собі соціокультурний компонент, та що історико-педагогічні й філософсько-педагогічні дослідження показали значимість професії педагога і його якісні характеристики, можна спробувати намалювати «портрет», задати модель ідеального викладача.

Ідеальний викладач – це людина, яка має значний професійний досвід; досконало знає свій предмет і методику його викладання; має високий рівень методологічної культури; займається самоосвітою; справедлива і рівна у спілкуванні з усіма студентами, емпатична; знає правильний вихід з будь-якої педагогічної ситуації і може подолати будь-яку складність як у навчанні, так і у вихованні студентів.

Ми виходимо з того, що «ідеал» – це зразок, щось досконале, мета тощо. Те, до чого повинен прагнути кожен педагог. Це його проекція в майбутнє. Ідеали – це не утопія, а цінності, побачені досконало, потужні регулятиви навчально-виховного процесу.

XXI століття несе новий планетарний світогляд. Він потребує спеціальної програми підготовки науково-педагогічних працівників. У модернізації світогляду викладача, у наповненні його гуманістичними ідеалами нам бачиться ключ до успіхів в системі вищої освіти, до, як було вже зазначено вище, формування і розвитку творчої активності студентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васинская И. А. Влияние личности преподавателя на развитие творческого потенциала студентов. Институт социально-экономического прогнозирования и моделирования: Д-с-По, 2011. С. 44-48.

2. Драйден Г., Вос Д. Революция в обучении. Москва: ПАРВИНЭ, 2003. 672 с.
3. Суворов В. С. Развитие творческой личности студента – важнейший фактор качества образования // Интеграция образования : научно-методический журнал. 2003. №3. С.103-106.
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. 2014. No 2 (8). С.123-130.

РОЗДІЛ 2

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА НОВАТОРСЬКІ ЗДОБУТКИ ТЕАТРУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

**Хоролець Лариса Іванівна,
народна артистка України,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України**

БАГАТОГРАННІСТЬ КОМПОНЕНТІВ СЦЕНІЧНОЇ АТМОСФЕРИ ЯК ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ ВИСТАВИ

Все, що оточує нас, весь матеріальний світ не порожній, не холодний, не німий; у всьому відображена людина, її діяльність. У свою чергу різні просторові форми мають певний вплив на наші почуття і збуджують нашу фантазію. Форма завжди вказує на щось більше, ніж на саму себе. Таким чином, ми отримуємо цікаве поєднання, з одного боку, нашого відношення до матеріального світу, до ліній, що оточують нас, і форм простору, з іншої – дії на нас ліній, що існують в просторі, і форм.

Але так само, як лінії і форми, мають на нас вплив і всілякі кольори, запахи, звуки і інше. І якщо до всього того додати наші враження, зокрема, від зустрічей з людьми, а так само наші знання, думки, то ми отримаємо складне переплетення різних почуттів, бажань, настроїв. Без цього складного і тонкого зв'язку, без цього сконцентрованого в нашому уявленні віддзеркалення дійсності була б неповною схема виникнення психологічної атмосфери.

Прагнучи до того, щоб сценічний персонаж був для глядача не схемою, що діє в безповітряному просторі, а живою людиною, режисер не може пройти повз таке важливе явище людського життя як атмосфера. Тому і випала нагода для не позбавленої сенсу спроби, хоч би у загальних рисах встановити деяке психологічне коріння атмосфери і прослідкувати процес її виникнення в житті.

Спробуємо проаналізувати найважливіші компоненти, що створюють художню атмосферу спектаклю як особливого явища театрального мистецтва.

«Значну роль в організації вистави відіграє створення атмосфери, тобто «того повітря, часу і місця», і настрою в яких відбувається дія. Атмосферу з допомогою режисера створює актор своїми діями, оцінкою обставин, подій, взаємовідносинами з партнерами, а також тем, ритм у поєднанні з декораціями, шумами, музикою, освітленням» [2, 121-122].

Під атмосферою спектаклю будемо мати на увазі тонкий сплав найрізноманітніших елементів сценічного мистецтва, в результаті якого спектакль набуває єдиного тону, єдиного смислового і емоційного звучання. «Атмосфера – у системі Станіславського – загальний емоційний настрій вистави або окремого її епізоду; гармонія акторського виконання, оформлення, освітлення та інших елементів вистави, спрямованих на те, щоб передати глядачеві певний емоційний стан. Атмосфера створюється за допомогою всіх засобів виразності театру» [1, 119].

Атмосфера цементує всі засоби виразності спектаклю, об'єднує всі частини спектаклю в гармонійне ціле і є тим повітрям, без якого сценічна дія стає схематичною, а образи спектаклю втрачають об'ємність і життєву достовірність. У атмосфері спектаклю знаходять своє вираження ідея і надзавдання спектаклю, елементи внутрішньої і зовнішньої техніки акторського мистецтва, темпоритм сценічної дії, шумове, музичне і декораційне оформлення спектаклю. Атмосфера спектаклю поліфонічна. Подібно до того, як в музичному творі різні теми, голоси, звукові пласти, гармонійні утворення розвиваються, протистоять, конфронтують, але водночас завжди складають єдине ціле, так і в атмосфері спектаклю зливається воедино різні пласти, деталі, образи сценічного твору.

У теорії режисури атмосфера спектаклю розглядається головним чином як один з виражальних засобів у палітрі режисера, аж до певного підсумку всього сценічного твору. Чим точніше режисер знатиме психологічну основу життєвої атмосфери, тим достовірніше буде атмосфера спектаклю, яка, так само, як і життєва, перш за все пов'язана з людиною. Режисерові необхідно пильно вслухатися в атмосферу часу, епохи, в яких створюється спектакль. Він

повинен уміти наповнити атмосферу спектаклю повітрям часу, що несе в собі соціальні ідеї епохи. Кращі спектаклі співзвучні своєму часу. Атмосфера епохи заломлюється, зрозуміло, через індивідуальність режисера.

Атмосфера спектаклю – категорія театрального мистецтва, проте так само, як і життєва, ця атмосфера залежить від людини – актора. Обидві атмосфери залежать від дії людини. Це свідчить про те, що і на сцені певні закономірності реального життя не перестають існувати: відриваючи атмосферу спектаклю від дій актора або вибудовуючи її поза актором, розробляючи систему дій актора поза атмосферою, ми порушуємо не тільки сценічні закони, але і закони реального життя. У повсякденному житті ми живемо зовсім не за схемою, жоден акт нашої поведінки не можна відірвати від усієї атмосфери нашого життя.

Сценічна атмосфера вбирає в себе всі відтінки і складну багатогранність людських почуттів актора-образу, і чим точніше і ретельніше режисер і актор вибудовуватимуть психофізичне життя сценічного образу, тим повнозвучнішою буде атмосфера спектаклю, тим сильніше вона захопить свідомість глядачів.

Уміння актора створювати атмосферу, виходити на сцену оповитим хмарию атмосфери образу, слід віднести до однієї з найчудовіших якостей акторського обдарування. Вільне володіння атмосферою дозволяє таким акторам залежно від пропонованих обставин легко міняти забарвлення атмосфери, її тональність, цілісність. «Актори, які приймають і люблять атмосферу на сцені, знають, що значна частина змісту спектаклю не може бути передана глядачу ніякими іншими засобами виразності, крім атмосфери. Ні слова, виголошені актором зі сцени, ні його дії не зможуть виразити того, що живе в атмосфері. <...> Правда іноді почуття актора такі сильні і виразні, що вони викликають і атмосферу, але це є завжди лише щасливий випадок і на ньому не можна будувати сценічні принципи» [4, 17-20].

Атмосфера образу, як правило, багатошарова і чим яскравіше і цікавіше «зерно» образу, тим більша кількість пластів повинна розкритися, перш ніж ми побачимо справжню суть образу.

Особливу роль у створенні атмосфери грають так звані «зони мовчання» (поняття введене в режисуру А. Д. Поповим). Ці зони, говорив А. Попов, прекрасно показують, наскільки справжнім і повним життям живе актор-образ. У зонах мовчання актор позбавлений тексту, він мовчить, або тому, що слухає репліку партнера, або тому, що в його тексті існує певна пауза. У хороших акторів внутрішнє життя в зонах мовчання не припиняється, не слабшає, а навпаки, часто інтенсивність його збільшується. Адже зони мовчання – це один з найактивніших моментів сприйняття, вони найтіснішим чином пов'язані з таким елементами психотехніки актора, як внутрішній монолог, другий план, наскрізна дія ролі, підтекст, - вони живляться усім «вантажем» внутрішнього життя образу, бо «сценічна атмосфера не створюється у спектаклі відокремлено від процесу створення акторського образу, а, навпаки, цілком пов'язана зі всією системою художніх образів. Сценічна атмосфера всього спектаклю допомагає досягти його стильової єдності і поряд з іншими елементами сприяє створенню цілісного образу спектаклю» [3, 101-106].

Разом з тим завжди існує небезпека відриву акторської дії від атмосфери сцени, в якій ця дія відбувається. Дія актора, узята поза атмосферою сцени, стає схематичною, неживою. Для того, щоб її «пожвавити», необхідно перейнятися атмосферою життя дійової особи; розгадати атмосферу, задану автором у його творі.

Це одна з найважливіших якостей атмосфери – розбурхувати зовнішнє і внутрішнє життя актора. При такій тісній взаємозалежності атмосфери і актора, дія актора вже не зможе бути однозначною, плоскою, а набуває необхідної глибини і багатоплановості. Тоді можна говорити не тільки про підтекст слова, але і про підтекст дії. Тоді будь-яка дія, навіть сама нескладна, набуває великого значення, тому що здатна сколихнути всю атмосферу спектаклю.

Таким чином, художня атмосфера спектаклю є основним емоційно-смісловим підсумком спектаклю і виникає як складна похідна від трьох головних чинників – психологічної життєвої атмосфери, соціальної атмосфери часу, епохи, в якій створюється і грається спектакль, а також чинника театрального, суть якого – в мистецтві актора.

Уміння бачити атмосферу різних життєвих явищ і уміння розуміти як і за рахунок чого виникає життєва атмосфера, яку роль грають в її виникненні події, дії, настрої людей, соціальні ідеї, правлячі суспільством, і багато інших чинників, аж, до, здавалося б, байдужої природи – все це є неодмінною якістю обдарування режисера і актора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
2. Неллі В. О. Робота режисера. Робота над виставою в драматичному театрі : [нарис]. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 270 с.
3. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. Москва : ВТО, 1959. 294 с.
4. Чехов М. А. Об искусстве актера. Москва : Искусство, 1999. 271 с.

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

КОМП'ЮТЕРНІ ІГРИ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ІНСТРУМЕНТ ЇЇ ПІЗНАННЯ

Комп'ютерні ігри уже давно стали складовою популярної культури, поряд із системою масового культурного виробництва, кіно і поп-музикою. Їх, безперечно, не можна віднести до елітарної чи народної культури, однак вони є чинником соціалізації та організації повсякденного життя людей в сучасному

суспільстві. У розвинутих країнах комп'ютерні ігри навіть визнані мистецтвом (у Франції – з 2006 р.; у Німеччині – з 2008, у США – з 2011), у Кореї взагалі – гордістю і надбанням держави, а кращі геймери там широковідомі так само, як і поп-зірки. Ця нова форма мистецтва - породження практично всіх попередніх її форм медіа - знайшла своє відображення майже в усіх сферах людського життя. Сьогодні комп'ютерні ігри за популярністю зрівнялися з літературою і кінематографом і впливають на культуру анітрохи не менше. Вони стали засобом для розваг і джерелом естетичних переживань, вони є мовою, якою суспільство обговорює проблеми, і є джерелом ідентичностей, оскільки пропонують зразкові типи (крутий хлопець, бунтар, найманець та ін.).

Між тим, комп'ютерні ігри сьогодні – це не просто розвага. В якості комп'ютерних тренажерів, або симуляторів (реалізованих, по суті, за принципом комп'ютерної гри), вони активно використовуються в навчальному процесі – при спеціальній підготовці, зміст якої пов'язаний з відпрацюванням впевнених і точних професійних компетенцій у навчальній аудиторії, а також у наукомістких професіях, де використовуються складні технології і технічні засоби. Комп'ютерні ігри є інструментом просування науки: наприклад, за даними журналу «Nature Structural & Molecular Biology», геймери в спеціально створеній комп'ютерній грі «Foldit» розшифрували структуру ферменту вірусу, схожого зі СНІДом, - тобто виконали те завдання, надійне вирішення якого в сучасній біології відсутнє. Сьогодні комп'ютерні ігри стали й новою формою риторики – йдеться про так звану процедурну риторику, сутність якої, за I. Bogost, полягає в мистецтві переконання завдяки правилам взаємодії. Один із найбільш виразних її прикладів – комп'ютерна гра «12 вересня», присвячена критиці боротьби з тероризмом, або гра McDonald's Videogame як критика і пародія на діяльність Макдональдса.

У сфері культури відеоігри використовуються не лише як музейний експонат, а й як інструмент поширення інформації про культурні артефакти. Так, закордонні музеї використовують відеоігри як спосіб привернення аудиторії: у *British Museum in London* є флеш-гра *Time Explorer*, завдяки якій

можна ознайомитися з археологічними знахідками [3]. У нью-йоркському Museum of Modern Art відеоігри представлені в якості повноцінних музейних експонатів, де відкрито постійну експозицію зі спеціально відібраних кураторами відеоігор [4].

Для форми, яка настільки повсюдна, прогресивна і настільки улюблена (а кількість геймерів по всьому світу сягає сьогодні 2,7 мільярдів) [2], здається незвичним, що досі доводиться наводити аргументи на користь комп'ютерних ігор як ключової частини сучасної культури. Але це так. Особливо в Україні, де не те, що відсутні спеціальні наукові центри, як це зроблено за кордоном, а дослідження цієї проблематики здійснюються вкрай повільно й обережно. Більше того, комп'ютерні ігри тривалий час були «героєм історії» про те, що, коли з'являється нове медіа або новий вид мистецтва (у даному разі це одне і те саме), суспільство вважає, що відбувається казна-що і що і з цим потрібно терміново боротися. Сьогодні комп'ютерні ігри - своєрідний вид мистецтва, народжений цифровий епохою, який вимагає зміни стереотипів сприйняття, відмови від догм у суспільстві, зокрема й у науці. Дослідження комп'ютерних ігор в межах різних наук – це нагальна вимога часу, зважаючи, що цей різновид ігор давно став повсякденною реальністю, а ставлення суспільства, зокрема культурологів, до неї досі не сформовано. Більше того, комп'ютерні ігри, крім їх застосування в якості перспективного інструмента в навчальному процесі, можуть бути використані в якості засобу популяризації історико-культурної спадщини – завдяки віртуальному зануренню в певну епоху (як, напр., в іграх *Assassin's Creed Unity*, *Assassin's Creed Origins* та ін.).

Отож, комп'ютерні ігри як складова сучасної культури повинні стати об'єктом культурологічних досліджень в Україні, головна увага в яких мусить бути зосереджена на їх соціокультурних ефектах, можливостях і тенденціях їх застосування безпосередньо в сфері культури. Адже комп'ютерні ігри – це широке «поле» для застосування новітніх ІТ-розробок, філософських ідей і мистецьких нововведень. Крім того, не слід забувати, що комп'ютерні ігри - це розважальний бізнес в його технологічній формі, відтак вивчення цього аспекту

також є одним із перспективних напрямів їх вивчення. Кожна подібна праця стане «цеглинкою» у розширення наукового уявлення про специфіку взаємовпливу інформаційно-комунікаційних технологій, зокрема комп'ютерних ігор, і культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. [Game Studies. The International Journal of Computer Game Research](http://gamestudies.org/0902). URL : <http://gamestudies.org/0902>
2. Newzoo Global Esports Market Report 2020. Light Version. (2020). URL : <https://newzoo.com/insights/trend-reports/newzoo-global-esports-market-report-2020-light-version/>
3. Time Explorer - My Poor Brain. URL: <http://www.mypoorbrain.com/project/timeexplorer/>
4. MoMA. URL: <http://www.moma.org>

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

ІТ-ТЕХНОЛОГІЇ ЦИФРОВОГО ЗАПИСУ РУХІВ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ОБРАЗНОСТІ У 3D ЗОБРАЖЕННЯХ У ТЕАТРІ

Театр ляльок або ляльковий театр відомий всім народам світу та існує у різних його видовищних формах. Відомо, що ще у Давньому Єгипті вистави з ляльками богів були частиною релігійного культу. Ляльковий театр маріонеток – невеликий, здебільшого переносний театр – існував ще з античних часів у Стародавній Греції, а потім й у Римі. Християнський світ успадкував римську маріонеткову театральну традицію лялькового театру та почав представляти у ляльковій ігровій формі події Нового Завіту. До нас, в Україну ляльковий театр

маріонеток прийшов в барокову добу (друга половина XVII-XVIII століття; перша письмова згадка датується 1666 роком) у формі вертепу.

Як відомо, «театральне мистецтво – вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами» [2]. Сьогоднішній театр ляльок – це один з різновидів театрального мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії ляльок перед глядачами, що приводяться до руху та озвучуються акторами. Розвиваючись у різних часо-просторових вимірах, сьогодні театри ляльок існують у різних образно-технологічних формах: рукавичні, тростьові, маріонеткові, тіньові, вертепного плану та інші. Традиційно вони мають ручну (механічну) систему управління ляльками. Проте поступ інженерних, зокрема, комп'ютерних технологій все інтенсивніше впливає на розвиток театрального мистецтва, зокрема, й у театрі ляльок.

Звернімось до вивчення експерименту із впровадження системи «захвату руху» у театрі, де візуальним носієм художнього образу є не лялька, а так званий «аватар» у 3D зображенні.

Однією з небагатьох державних інституцій в Україні, яка системно опікується підтримкою культуро-мистецьких проєктів, є 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 [3].

У 2019 році одним з грантоотримувачів Фонду (загальна сума гранту 284 910 грн.) у конкурсній програмі «Навчання. Обміни. Резиденції. Дебюти» став антрепренер та співзасновник харківського Театру на Жуках Дмитро Терновий. Проєкт передбачав в межах започаткованої у 2011 році театально-освітньої інтеграційної програми «Театральне вікно в Європу» реалізацію проєкту під назвою «Діалог між актором та цифровим аватаром». У програмі проєкту відбулось знайомство студентів театральних вишів Харкова та Києва з однією з найновітніших ІТ-технологій – цифрового запису рухів для створення на сцені візуального образу – «аватара» у 3D зображеннях.

Провідним спікером проекту став французький режисер та педагог, викладач Університету Венсен у Сен-Дені (Університет Париж 8, *Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis*) Жорж Ганьоре (*Georges Gagneré*). Він провів авторські майстер-класи з використанням системи «захоплення руху» (*motion capture, mocap*) – технології, що давно використовується при створенні кіно та комп'ютерних ігор, проте тільки-но почала входити до театрального простору Європи та світу.

Технологія, що зараз отримала назву «захоплення руху», була впроваджена у кіно при створенні анімаційних стрічок: рухи намальованих персонажів копіювали з виконавців ще за багато десятиліть до появи комп'ютерної графіки. Сьогодні поступово у світі кіно термін *motion capture* витісняється іншим – *performance capture* («захоплення акторської гри»), чим підкреслюється провідна роль саме виконавця у створенні віртуального образу. Перші експерименти у напрямку розробки системи «захоплення руху» на початку 1980-х розпочав канадський професор університету імені Саймона Фрейзера Том Кальверт. Свої дослідження Т. Кальверт спрямовував на вивчення людського тіла, що, в свою чергу, мало сприяти вирішенню медичних проблем та допомогти хореографам в навчанні танцівників [4]. Нині дана технологія широко застосовується в кіно для створення анімаційних зображень. Жорж Ганьоре почав використовувати її у театральних виставах починаючи з 2014 року.

Нажаль, сьогодні можна стверджувати, що у світі театрального та перформативного мистецтва технологія «захвату руху» поки не знайшла широкого використання. Проект під назвою «Діалог між актором та цифровим аватаром» поставив на меті її популяризацію в Україні. Презентація відбулась у формі майстер-класів для студентів театральних вишів та театральних фахівців у Харкові, Києві та Дніпрі. У межах проекту було показано постанову «Тінь» Жоржа Ганьоре за казкою Г.Х. Андерсона, яку подивились наживо та онлайн близько 1700 глядачів [1]. Набутий студентською та театальною спільнотою досвід засвідчив нові можливості впровадження інноваційних технологій,

спонукаючи український театр до нових пошуків та експериментів у даній царині.



Рис.1. На фото: Ірина Мішина, актриса театру «Може бути». Харків. Майстер-клас Жоржа Ганьоре, 2019. Фото А. Тернова.

Принцип анімації (фр. *animation* – оживлення) віртуальних персонажів наступний: актори кріплять до свого репетиційного одягу спеціальну систему з датчиків (таких на майстер-класах Жоржа Ганьоре було дві), яка збирає дані про рухи людини і передає їх за допомогою вай-фай на процесор з відповідним програмним забезпеченням; далі оброблені дані виводяться на екран у вигляді 3D зображення. При цьому дія може відбуватись одночасно як на сцені, так і в 3D віртуальному просторі на екрані. Або рухи персонажа можуть бути записані і відтворені пізніше, що створюватиме ілюзію живої взаємодії між виконавцем і його віртуальним візуальним образом. Актор, одягнений в костюм з системою захоплення руху, може бачити образ свого персонажа на екрані, як і лялькар у ляльковому театрі, і таким чином може контролювати його рухи (рис. 1).



Рис. 2. Павло Чирва у спектаклі «Тінь» за Г.Х. Андерсоном. Реж. Ж. Ганьоре. 2019 рік. Фото А. Тернова.

Система традиційного ляльководіння в театрі, як і використання системи захвату руху в театрі, передбачає як приховану від глядачів роботу акторів, наприклад, театр горішніх ляльок, так і наочну – нижніх ляльок або маріонетковий театр. За технікою виконання традиційний театр тіней в усіх його різновидах найбільш близький до театру із використанням системи захвату руху. Адже на сцені можуть бути одночасно присутні як актори – творці сценічного образу, так і їх цифрові «аватари» – віртуальні 3D образи акторів. «Аватари» можуть набувати різних форм, кольорів, тиражуватись, змінювати темпоритм рухів тощо (рис. 2). Безумовно робота актора над одночасним створенням сценічного та віртуального образів вимагає від нього неймовірних психофізичних зусиль та оволодіння відповідними виконавськими навичками.

Насправді технології захвату рухів, як, загалом, й інші ІТ-технології, у театральному мистецтві мають надзвичайно широкі можливості для використання: їх можна застосовувати як для очного та дистанційного виконання, так і для оформлення спектаклів – у якості динамічної сценографії.

ІТ-технології стрімко розвиваються та все ширше впроваджуються у театральних, перформативних практиках. Поряд із апробаціями у постановках

системи захвату руху сьогодні вже був створений прецедент втілення на сцені п'єси, написаної штучним інтелектом. Як повідомляє Чеське Радіо (*Czech Radio*) [5], до ювілею постанови знаменитої п'єси Карела Чапека «R.U.R.», прем'єрний показ якої відбувся 25 січня 1921 року у Празі і де автором було вперше вжито слово «робот», празький театр «Шванда» показав виставу «III: Коли робот пише п'єсу», написану штучним інтелектом. Дана ідея, що належала Томашу Студеніку (*Tomáš Studeník*) була реалізована силами команди комп'ютерних вчених та драматичних експертів на чолі з лінгвістом з обчислювальних технологій обчислювачем Робертом Розі (*Robert Rosa*). Система штучного інтелекту, збираючи та обробляючи мільйони англомовних текстів з Інтернету, включаючи новини, книги та назви фільмів, згенерувала за заданою моделлю сценарію п'єсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вистава «Тінь» – YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HCfSaOx3too> (дата звернення: 31.03.2021)
2. Закон України «Про театри і театральну справу». *Відомості Верховної Ради*. 2005. № 26. Ст. 350. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text> (дата звернення: 31.03.2021)
3. *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/> (дата звернення: 31.03.2021)
4. Calvert T. W. and Mah S. H., Choreographers as Animators: Systems to support composition of dance. *Interactive Computer Animation*. N. Magnenat-Thalmann and D. Thalmann eds. Prentice-Hall, 1996. PP. 100–126.
5. Prague theatre to stage play written by artificial intelligence, on 100th anniversary of Čapek's R.U.R. *Radio Prague International*. 02.24.2021 URL: <https://english.radio.cz/prague-theatre-stage-play-written-artificial-intelligence-100th-anniversary-8710305> (Last accessed: 31.03.2021).

**Підлипський Андрій Ігорович,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв**

ФЕСТИВАЛІ ТА КОНКУРСИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Наявність великої кількості колективів, що сьогодні популяризують в Україні народно-сценічний танець в різних його формах (наближений до фольклорного, академізований, стилізований та ін.) свідчить про інтерес до цього різновиду хореографічного мистецтва, що можна спостерігати на численних фестивалях та конкурсах. «Якщо в середині 90-х рр. XX ст. на тлі активізації інтересу до сучасних напрямів хореографії виявились кризові явища в сфері народної, то на початку XXI століття положення стабілізувалось, і на сьогодні ми бачимо значні зрушення в цій галузі», – зазначає Л. Цветкова, відомий педагог класичного танцю, член правління Національної хореографічної спілки України [5, 5].

Фестивально-конкурсний рух в сфері хореографічного мистецтва, зокрема, народно-сценічного, в останні роки надзвичайно активізувався. Поряд із традиційними формами презентації творчих досягнень, що стали регулярними ще за радянських часів (звіти, огляди колективів художньої самодіяльності локального, регіонального, республіканського, державного рівнів) набули популярності фестивалі та конкурси нових комерційних форм, які досить часто поширюють політику зниження художніх вимог через заохочення неякісних постановок. Комерційна складова диктує свої стратегії виробництва творчого продукту, що впливає на систему цінностей. На тлі масового тиражування низькоякісних хореографічних творів нівелюються професійні канони у сприйнятті та оцінюванні танців. За відсутності прагнення дотримуватися високих показників якості балетмейстерської та виконавської майстерності танцювальні композиції багатьох фестивалів та конкурсів

перетворюються на псевдохудожні та псевдоукраїнські вправляння, коли величезна кількість учасників під україномовну пісню переважно в унісон виконує декілька рухів з елементами стилізації та незначними лінійними перебудовами.

Але значна кількість фестивалів та конкурсів народно-сценічного танцю дотримується принципів спадковості традицій, цінує справжню творчість, висуває високі вимоги до виконавської майстерності учасників, тематичної та композиційної якості хореографічних композицій.

Вагомий роль у відродженні та підтримці інтересу до народно-сценічної хореографії відграє Національна хореографічна спілка України на чолі з генеральним директором-художнім керівником Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. Павла Вірського, народним артистом України, професором, академіком, Героєм України Мирославом Вантухом. Наймасовішим та найпрестижнішим мистецьким форумом в сфері народно-сценічної хореографії упродовж багатьох років залишається Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, що регулярно проводиться з 2002 року.

Менш масштабні заходи проходять в усіх регіонах України. Розглянемо декілька найвідоміших фестивалів та конкурсів народно-сценічного танцю Тернопільської області. Від 1965 року в Тернополі проводяться обласні огляди-конкурси колективів художньої самодіяльності «Золота танцювальна осінь», який з 1987 року проводиться навесні під назвою «Тернопільська танцювальна весна» [2]. В останні роки учасники презентують своє мистецтво на сцені Тернопільського міського палацу культури «Березіль» імені Леся Курбаса

Відомим далеко за межами Тернопільщини став регіональний фестиваль народного танцю «Червона калина», заснований у 1998 році, що традиційно проводиться у м. Тернопіль на сцені Палацу культури «Березіль» імені Леся Курбаса. Серед основних завдань фестивалю – «розвиток та популяризація аматорського народного хореографічного мистецтва України... пошук та розвиток нових форм українського народного танцю; поширення досвіду

роботи відомих вітчизняних хореографів та виявлення молодих балетмейстерів-постановників; залучення дітей, юнацтва, молоді до занять народною хореографією; розширення і зміцнення творчих та дружніх зв'язків між колективами» [3].

Від 1999 року у Тербовлянському вищому училищі культури (нині – Тербовлянський коледж культури і мистецтв) відбувається Регіональний конкурс-фестиваль учнів старших класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та загальноосвітніх шкіл «Надія», одна з номінацій – «народне хореографічне мистецтво». Попри прикладний характер фестивалю та певні вікові пріоритети (профорієнтаційна робота з потенційними абітурієнтами Тербовлянського коледжу культури і мистецтв – учнями старших класів) він набув ознак справжнього мистецького форуму, посідає помітне місце у художній палітрі регіону, сприяє розвитку народно-сценічного хореографічного мистецтва Тернопільщини [1].

Серед молодих танцювальних форумів регіону помітним став обласний фестиваль танцю «Бона-Денс» пам'яті Заслуженого працівника культури України Ореста П'єкного (уродженця Чортківщини), заснований 2014 року у Кременці (набув статус обласного у 2016 році) [4].

Серед районних заходів помітними стали «Бережанська танцювальна весна» – районний фестиваль аматорських танцювальних колективів; районний огляд-конкурс дитячих, молодіжних хореографічних колективів Буцацького району «Танцювальний калейдоскоп», фестиваль «Борщівська танцювальна весна» та ін.

Отже, творчі звіти, фестивалі, конкурси, що презентують народно-сценічне хореографічне мистецтво стали невід'ємним складником народно-сценічної хореографічної культури, і ширше – культурно-мистецького життя України. Регіональні та державні мистецькі заходи сприяють збереженню, відновленню, активізації діяльності, створенню багатьох аматорських колективів народного танцю. Вони не лише популяризують національне хореографічне мистецтво, відіграють художньо-виховну та комунікаційну роль

в суспільстві, а й сприяють формуванню національного світогляду, регіональній та національній ідентифікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багата талантами земля твоя, Україно! *Теребовлянська районна державна адміністрація*. URL : <http://te.gov.ua/tepebovlyanska/ua/news/print/70982.htm>
2. Горбунова Л. Ювілейний обласний фестиваль хореографічного мистецтва «Тернопільська танцювальна весна – 2015». URL : https://vk.com/wall93166785_1000
3. Положення про XIV регіональний фестиваль народного танцю «Червона калина». URL : https://ternopilcity.gov.ua/app/webroot/files/Rozporiadjennia_MG/dod_2_05.10.12%20№317.doc
4. Регіональний конкурс-фестиваль «Бона danse». *Хореограф Тернопілля*. 2018. № 2. С. 31.
5. Цветкова Л. Українська хореографія в сучасному соціокультурному просторі. *Тенденції розвитку народного та сучасного хореографічного мистецтва України* : зб. матеріалів Всеукр. конф., Київ, 25 лютого 2018 р. Київ : Національна хореографічна спілка України, 2018. С. 3–10

Зайцева Ірина Євгенівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У творчих дискусіях про театр та сучасну драматургію беруть участь знані митці, серед яких А. Май, С. Проскурня, В. Троїцький, М. Коляда, В. Сігарєв, М. Курочкін, К. Серебренніков та інші. Актуальні публікації на теми «нової драми» кінця XX – початку XXI століття та її втілення на театральному

кону популярних українських драматургів, зокрема таких, як Н. Ворожбит Н. Неждана, П. Ар'є, О. Ірванець та низки інших авторів.

Одним з ключових питань театрального процесу ХХІ століття, на наш погляд, є питання інтерпретації сучасної драматургії. Серед характерних рис цієї драматургії необхідно виділити: найчастіше відкритість фіналу, відсутність традиційної системи образів – «поганий-добрий» герой, гіперреалізм, прийоми експериментальної п'єси-вербатім – стиль інтерв'ю, прийом контамінації, певна «розмитість» портрету сучасного героя.

Художні особливості «нової драми» спрямовують творчі зусилля митців на пошуки відповідей на коло таких важливих питань, як: в чому сутність діалогу театру з глядачем (співтворчість, співроздуми, співпереживання аудиторії)?, Ідейна складова, особливості суспільного резонансу, поліфункціональність або головна функціональна домінанта вистави? Яку концепцію цінностей (моральних, естетичних, ідеологічних тощо) формує в системі образів режисер вистави? Які аксіологічні акценти він обирає (хто позитивний персонаж; кому можна довіряти, а кому ні)? В чому художня цінність драматургічного твору для самого режисера?

Констатуємо, що сьогодні класична двоєдність – «співпереживання-співтворчість» аудиторії, природня для «золотої ери режисерського театру» ХХ століття, часто відходять на дальній план, не є актуальною для режисерської лексики.

Відомо, досягнення художнього відбувається у формі ідентифікації – глядач співставляє художні образи вистави зі своєю особистістю і своїм життєво-естетичним досвідом. Розрізняють такі типи ідентифікації: асоціативний – глядач співставляє себе з героєм твору як персонажем, який бере участь у ігровому дійстві; адміративний – співставлення себе з незмірно кращим або гіршим героєм, який втілює ідеал або протилежний ідеалу; симпатичний – співставляє себе з буденним героєм, у своїй буденності, співмірним аудиторії театру; катарсичний – продуктивне прирощення особистого початку шляхом співчутливого співставлення себе з трагічним

героєм; іронічний – критичне відношення до антигероя, яке включає рефлексію з приводу свого естетичного переживання [1, 440].

Дослідники, аналізуючи сучасну драматургію, акцентують увагу на тенденції відображення в ній рис експериментальної епохи кінця XX – початку XXI століття. Звернемося до конкретного прикладу, а саме – творчості популярного драматурга (сценариста, кінорежисера, лауреата багатьох літературних премій) Василя Сігарєва.

П'єси драматурга відносять до естетики «жорстокого реалізму» (пост-реалізму, гіперреалізму). Смерть і жалість як вічні поняття набувають рис часу – часу експериментальної епохи та її нового покоління. Ці риси знаходять відображення в естетиці сігарєвської драматургії.

У драмах Сігарєва жорстокість виведена на авансцену: безжальна влада сильного над слабким, насильство людини над людиною доводить підлітків до самогубства, наркомани вбивають паралізованих бабусь, трамвай розчленовує пішоходів – їхні близькі втрачають розум... «Драматург філософські осмислює деструктивну реальність, гіперболізує її, посилюючи ефект шокowego впливу» [2]. І цей шок стає поштовхом до протесту проти моральної деградації суспільства, байдужості по відношенню до життя іншої людини, втрати поняття значимості та цінності її в сучасному соціумі – жалюгідне існування на «узбіччі життя».

В. Сігарєв як автор розуміє природу «фантомів болю» своїх героїв – це народжує співчуття до їх долі. Так, наприклад, одна з найгостріших на кону сучасного театру тема фатальної наркотичної залежності виникає в кількох п'єсах Василя Сігарєва - «Яма», «Сім'я вурдалака», «Божі корівки повертаються на землю». Трагічний фінал у сігарєвській драматургії стає неминучим. І як констатує критика, екзистенційний вибір його героїв, безвихідь, контраст чорного – нестерпне життя, і світлого – майбутнє після смерті, надає п'єсам Василя Сігарєва есхатологічного характеру [2].

Сьогодні з творчістю драматурга знайомі глядачі Гамбурга, Москви, Лондона, Києва та інших міст, де культивується інтерес до сучасного театру.

Як стверджують дослідники, сутність поезиї В. Сігарєва найточніше розкриває назва його п'єси – «Чорне молоко» [3]. Біле молоко тече по підлозі, змішується з брудом, стає чорним. «Залишається тільки чорна калюжа на підлозі. Але в ній чомусь відбивається не стеля, а небо. Нічне небо. Місяць відбивається. Планети. І зірки. Багато зірок».

Поділяючи цей висновок, вважаємо, що одна з головних місій інтерпретації «нової драми» кінця ХХ – початку ХХІ століття допомогти аудиторії театру побачити саме це – «небо, місяць, планети, зірки». Що, впевнені, активізує потребу глядачів у співтворчості, співпереживанні, стимулюючи розвиток особистості в процесі сприйняття творів сучасної драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боров Ю. А. Эстетика. Москва: Политиздат. 1988. 496 с.
2. Гончарова-Грбовская С. Я. «Новая драма» в русской драматургии конца ХХ - начала ХХІ веков. URL: elib.bsu.by (дата звернення: 25.03.2021).
3. Классика: новый формат (Пушкин – Сигарев – Мерц-Райков). URL: <http://www.northdrama.ru/announcements/klassika-novyy-format-pushkin-sigarev-merc-raykov> (дата звернення: 25.03.2021).

Бойко Людмила Павлівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету культури і мистецтв
Бойко Ольга Степанівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету культури і мистецтв

**ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИКИ
ПОСТМОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ
ТАНЦІ ХХІ СТ.**

На початку ХХІ ст. еволюція народно-сценічного танцю визначається динамізмом розвитку і становленням нових напрямів, увійшовши в контекст сучасного сценічного мистецтва, поступово набуваючи новаторських стилістичних, формотворчих та інших ознак за умови збереження всіх раніше сформованих характеристик.

Основна функція народно-сценічного танцю полягає в тому, що він презентує сучасне мистецтво, актуальне художнє висловлювання. Саме це й актуалізує дослідження народно-сценічного танцю в контексті культури постмодернізму. Початок епохи постмодернізму та розвиток технічних засобів стали каталізаторами виникнення нових видів, жанрів і напрямів мистецтва, що сприяють переосмисленню й трансформації образу життя і думок суспільства.

Становлення українського народно-сценічного танцю відбувалося в епоху модернізму, для якого характерне порушення класичних образотворчих форм, новаторські методи й утвердження радикальних художніх принципів. Основною тенденцією була професіоналізація та академізація фольклорного танцю за умови збереження елементів танцювального першоджерела, що стало каталізатором експериментальної діяльності провідних українських танцюристів і балетмейстерів у пошуках новаторських засобів хореографічної виразності. Напрямок розвитку лексики народно-сценічного танцю, розширення пластичних форм та художньо-образної палітри визначили різноманітні прийоми стилізації завдяки синтезу локальної танцювальної мови українців, елементів класичного танцю, трюків, ритмо-пластичних акцентів, пантоміми та ін. [3, 180]. Кращі зразки народно-сценічної хореографії другої половини ХХ ст. вирізнялися міцною драматургічною основою композицій, повно-цінним розкриттям ідейного змісту та художніх образів.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. тенденції еволюції народно-сценічного танцю почала визначати культура постмодернізму, вагомим явищем якого є глобалізація. Дослідники визначають глобалізацію як «просторово-часове стискання: те, як світ здається звужується під впливом нових електронних засобів масової інформації, таких як супутникове телебачення та

Інтернет, що сприяють поширенню соціальних мереж, стосунків у часі й просторі» [1, 26]. Б. Курт акцентує, що стиснення часу та простору призводить до тісного контакту образів, значень, способу життя, культур-них практик, які за інших обставин залишилися б розділеними часом і простором, викликаючи пев-ну однорідність культурного досвіду або супротив на захист попереднього способу життя – змішання культур, що виробляє форми «гібридизації».

Філософія, естетика й культура постмодернізму – комплекс напрямів, об'єднаних спільним світоглядним базисом як складного феномену, що не має чіткої ідеологічної платформи, на межі XX–XXI ст. здійснили значний вплив на розвиток народно-сценічної хореографії, зокрема стосовно зміщення акцентів на розважальність та видовищність постановок.

Неабияке значення в постановках народно-сценічного танцю набуває сюжетне обґрунтування стилізованої форми, що надає певне спрямування асоціаціям та конкретизує їх. Зрозумілий глядачу сюжет, що не підлягає декодуванню, відчутно знижує силу емоційної реакції, а іноді момент «гри», театралізації не виникає зовсім, оскільки для людини, яка не має уявлення про прообраз стилізації, танець залишиться незрозумілим. Відповідно сучасна стилізована форма народно-сценічного танцю в аспекті тематичних уподобань виходить із загальної уваги до певних явищ культури, бере за основу загальновідомі мотиви й сюжети.

Однією із тенденцій сучасного народно-сценічного танцю, джерелами якої є постмодерністська філософія культури, є звернення до казкових, міфологічних сюжетів (сюжетів з українських народних казок та легенд; наприклад, хореографічна композиція «Карпатське чудо-озеро», балетмейстери-постановники І. Пастель, І. Шевцова й ін.).

Театралізація, як поширений прийом постмодерністської культури в народно-сценічній хореографії, створює особливі умови для синтезу мистецтв, співвідношення пластично-просторово-часових елементів.

Аналізуючи сучасний народно-сценічний танець, спостерігаємо в деяких його проявах синтез різноманітних видів мистецтва, зокрема різних жанрів

інструментальної та вокальної музики, танцювальної культури, елементів театрального й циркового мистецтва, а також коалесценцію танцювальних напрямів і стилів, народної, сучасної та класичної хореографії. На нашу думку, це засвідчує розмивання кордонів між визначеністю, що властиве постмодернізму.

Тенденції культури постмодернізму впливають на посилення інтересу українських балетмейстерів-постановників до внутрішньо-емоційного стану глядача та формування сутнісних аспектів, фундаментальних принципів буття в просторі народно-сценічної хореографії; сприяють зміщенню акцентів зі складних художніх моделей на прості конструкції, іноді з елементами кітчу, задля посилення естетичного впливу на глядача, і водночас максимального полегшення процесу сприйняття й осмислення хореографічної постановки (це сприяє посиленню емоційного комфорту і психологічного відпочинку).

Народно-сценічний танець як вид хореографічного мистецтва в межах постмодерністської парадигми піддається специфічній деструкції, як і будь-яка естетична цінність у її класичному розумінні. Традиції танцювального фольклору знаходяться в процесі адаптації до динаміки технічного прогресу, зокрема через викликані ним трансформації глядацьких запитів (наприклад, щодо візуальних ефектів) [2, 64].

Естетика ХХІ ст. позиціонується як доба постмодернізму, ознакою якої є поєднання традицій і стилів, гра з різними стилями мистецтва, еклектизм. Народно-сценічна хореографія як відкрита система, що перебуває під впливом певних соціокультурних чинників, піддається трансформації. З огляду на жанрово-стильове розмаїття сучасного мистецтва в народно-сценічному танці початку ХХІ ст. спостерігається так зване розмивання цінностей. Поширений у постмодернізмі хронотоп перемішує всі культурно-історичні форми абсолютно довільно, поза звичною ієрархією; у культурі постмодернізму унікальність змінюється нескінченною відтворюваністю.

Спадок української народної танцювальної культури в поєднанні із творчим новаторством українських балетмейстерів-постановників та широким

спектром сучасних форм дає змогу органічно поєднувати в народно-сценічному танці XXI ст. українську традиційну танцювальну культуру (елементи локальної танцювальної лексики, стилістику й композиційні особливості, колорит, характер, художньо-образні уявлення, календарну й родинну обрядовість) з елементами інших видів мистецтва, стилів і напрямів мистецтва хореографічного, а також передовими технологіями в пошуку нового вираження та відкриття нестандартних сенсово-змістових нюансів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kurt, B. (2013, July 24-28). The "Hybrid Aesthetics" of the Folk Dance Scene in Turkey. In 35th World Congress on Dance Research, Conference Paper, Athens.
2. Пісклова, І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) // Народна творчість і етнологія. 2015. №5. С. 64-70.
3. Станішевський, Ю. О. (2003). Балетний театр України: 225 років історії : монографія. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.

**Нечасенко Тетяна Василівна,
доцент, доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

ПУБЛІЦИСТИЧНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК ОДНА З ФОРМ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Спроба поєднання різних літературних жанрів публіцистики, документального матеріалу у єдине сплетіння, з'явилося ще у післяреволюційні роки минулого століття. Це були перші кроки у новій художній формі передати своє відношення до злободенних подій життя, до соціальних, політичних, суспільних проблем. У наші дні подібний монтаж продовжує користуватися немалою популярністю серед глядачів різної вікової категорії.

Жанр публіцистична композиція – явище багатостороннє, надзвичайно строкате, що важко піддається систематизації. Його формують як окремі виконавці, так і цілі театральні колективи.

Майстри слова стикаються з рядом проблем: який це жанр, його засоби виразності, особливості komponування поетичного матеріалу? На ці і подібні питання важко, поки що, знайти у літературі вичерпну відповідь. Тому, ми часто-густо бачимо «театралізовані» вірші, скомпоновані в дуже строкаті і багатотемні композиції. Не завжди виконавцям зрозумілий зв'язок між словесною дією, сценічним рухом, музикою та іншими елементами. Так як композиція є дієвою формою використання поетичного слова, спробуємо дещо ширше торкнутися проблем, що пов'язані з розробкою драматургічного матеріалу у жанрі монтажного використання поезії, а також обговорити деякі питання інтерпретації.

Засновником цього жанру був відомий російський артист В. Яхонтов у якого артисти художнього слова вчать ся майстерності переносити злободенні проблеми на сцену, емоційно впливати на глядача. Для цього важливішим є не перелік фактів, доводів, а їх взаємозв'язок, який створює «третій смисл» - думку виконавця. Особливо цінним було у Яхонтова прагнення до динамічного поєднання епічного та ліричного у монтажі, використання так званої «подвійної експозиції», здатність скористатися темпо-ритмом як засобом виразності.

Поетична композиція виникла під впливом агітаційних театрів. Можливо тому в ній на рівні йде і документально-публіцистичний матеріал, й поетичне слово. Особливо цінна риса цього жанру – висвітлення злободенних проблем часу, історико-хронікальна постановка фактів, що зігріті емоційним поетичним словом, зміна епічного та ліричного. В цьому жанрі важливим є композиційна єдність монтажу, послідовність всіх складових компонентів. Газетні статті, висловлювання політичних діячів, документальні історичні факти, музичні вставки, поетичне слово – все складає єдиний закінчений твір зі своїми основними елементами композиції: експозицією, зав'язкою дії та її розвитком, кульмінацією, розв'язкою. Всі основні частини слугують виявленню основної мети, спрямованій до рішення надзавдання. Але театральне дійство не вдасться, якщо сценарій буде захаращений документальними фактами, статтями, виступами. Такий захід буде більш нагадувати мітинг, ніж художній твір.

Майстри слова часто-густо нехтують драматургічними закономірностями, які обумовлюють складові композиції, не проявляють вишуканого смаку, сміливості та кмітливості по відношенню до вибору поетичного матеріалу.

Другий недолік – строкатість режисерських ефектів. Вводиться танок, пісня або безліч пантомімічних етюдів. Все це гальмує словесну дію, складає враження концертної фрагментарності. Без сумніву, пісня, пантоміма повинні знайти своє місце, але важливо не переобтяжити та не заслонити головного – слова. Не потрібно забувати, що театралізація поетичного слова вимагає особливих режисерських рішень, тому мізансцена реалістичного характеру не виправдовується, не доречним буде і користування реквізитом, бутафорією тощо.

Жанр публіцистична композиція вимагає яскравого використання театралізованих елементів. Але такий висновок не повинен бути прийнятий як категоричний, тому що театралізація частіше всього залежить від характеру драматичного матеріалу, який обумовлює режисерське рішення. Найбільш яскраві позиції займають акторські засоби виразності, словесна дія та сценічний рух отримують рівні права.

Глядача звичайно хвилює така тема, яка йому близька, зрозуміла. Цього не можна забувати при підготовці драматургічного матеріалу: потрібно знайти спосіб саму високу та благородну ідею «опустити на землю», зігріти щирістю, простотою. Урочистий пафос буває красивим, але відразливим: він не досягає серця глядача. Можливо, успіх естрадного дійства і визначається тим, що найвеличніші ідеї вирішуються у сфері загальнолюдських почуттів.

Ми торкнулися тільки найбільш важливих моментів роботи над публіцистичною композицією, як формою сценічного дійства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксенов Д., Борисова В. Говори и властвуй: ораторское искусство для каждого. Москва: Олимп: Астрель: АСТ, 2007. 217 с.

2. Артоболевский Г. В. Художественное чтение. Москва: Просвещение, 1978. 240 с.
3. Гильбурд Г. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи. Томск: Издательство Томского университета, 1984. 197 с.
4. Заворотній О. Мистецтво живого слова. Рівне: Освіта, 2003. 316 с.

**Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

СУЧАСНІ ПРАКТИКИ РОБОТИЗОВАНОГО ТЕАТРУ

Питання діджиталізації театральних практик все більше загострюються в умовах технологічного прогресу людства. У дослідженнях робототехніки і штучного інтелекту здійснюються послідовні спроби створення роботів, схожих на людей, але ці зусилля обмежені імітацією людської поведінки, емоцій і фізичного стану.

У дзеркалі мистецької критики розглядається досвід європейських і східних мистецьких студій по застосуванню роботизованих механізмів в якості акторів-виконавців. Японський дослідник Юджі Соні на прикладі комедійного спектаклю Васаробо («Бакаробо») (режисер Мейв Денки і креативне агентство Yoshimoto, Токіо, 2007-2008 рр.) досліджує функціональну складову роботизованих механізмів в процесі організації театральної вистави [6]. С. Ральф Т. Кройцер і М. Сірренберг [3], Х. Найт [4, 42-51], Дж. Мьонхун [5, 5] аналізують можливість використання роботів в масовій культурі. Разом з цим, ці питання носять в основному дискусійний характер. Дослідження С. Паре [8], К. Огава і Я. Йошикаву [7, 565-570] стверджують, що роботизовані механізми на сцені можуть виконувати тільки запрограмовані маніпуляції, в той час як вчені С. Колтон і Г. Вігінс [2, 21-26], А. Брюс і Дж. Найт наполягають на автономії і можливість андроїдної «імпровізації» в сценічному просторі [1, 4002-4008].

Аналіз літератури з обраної теми свідчить про наявність різних думок з можливості взаємодії людини та андроїда на сцені та ролі механізованих акторів в процесі створення театралізованого шоу. Ці конкретні питання вказують на гостру необхідність дослідження особливостей функціонування роботизованих акторів в театральній виставі і взаємодії андроїда з людиною-партнером та аудиторією.

У 2014 році британська компанія Engineered Arts, очолювана дизайнером Уїллом Джексоном, створила РобоТеспіана, робота-актора, який, на відміну від своїх попередників, став більш реалістичним і схожим на людину за кількома критеріями. По-перше, завдяки наявності комбінації датчиків та аніматроніка, робот може сканувати мову тіла, вік, емоційний стан оточуючих і реагувати відповідним чином; по-друге, рідкокристалічні очі та світлодіодне освітлення в пакеті RoboThespian забезпечують реалістичність і в той же час фантастичність. Третє, робот може читати текст і додавати відповідний вираз обличчя, співати, танцювати, не відчуваючи фази страху. Четверте, за допомогою програми захоплення руху механізм може імітувати рухи іншої людини і встановлювати зоровий контакт з партнером по сцені.

Інший приклад використання “RoboThespian” на сценічних підмостках – вистава «Зловісна долина» Франчески Таленті (2013, Італія). В основі фантастичного сюжету покладено історію людини, яка погоджується завантажити свою особистість в робота в обмін на гроші. Тож, використання роботи у сценічній постановці цілком виправдано розвитком подій у п’єсі. Сам режисер-початківець зізнався, що працювати з технологією штучного інтелекту було непросто через несвоєчасну реакцію і неприродних дій робота-виконавця.

Проект Університету Карнегі-Меллона показує, що роботи можуть працювати автономно, а іноді і непередбачувано для режисерської групи та аудиторії. Розробники намагалися створити роботів, здатних імпровізувати, замість того, щоб виконувати заздалегідь певні маніпуляції. На думку дослідників, драматичний сюжет розвивається не за рахунок дій персонажів, а за рахунок цілей і завдань [1, 4002-4008].

Як би не діяв актор, головне – реалізація мети. Тому роботів-акторів програмували тільки на кінцевий результат, який вони повинні були реалізувати, долаючи певні перешкоди. Однак, ці перешкоди кожен раз були різними, тому робот не міг повторювати свої дії в кожній виставі, а це значить, що він працював автономно і часто непередбачувано для аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bruce A., Knight J., Listopad S., Magerko B., Nourbakhsh I. Robot improv: Using drama to create believable agents. Proceedings of the IEEE International Conference on Robotics and Automation (ICRA 2000). P. 4002-4008.
2. Colton S., Wiggins G. Computational creativity: The final frontier? Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence. 2012. P. 21-26.
3. Kreutzer R. T., Sirrenberg M. Understanding Artificial Intelligence: Fundamentals, Use Cases and Methods for a Corporate AI Journey. Switzerland: Springer Nature, 2019.
4. Knight H. Eight lessons learned about non-verbal interactions through robot theater. Proceedings of the International Conference on Social Robotics, Amsterdam November. 2011. P. 42-51.
5. Myounghoon J. Robotic Arts: Current Practices, Potentials, and Implications. Multimodal Technologies Interact. 2017. 1(2). P. 5.
6. Sone Y. Double Acts: human-robot performance in Japan's Bacarobo Theatre. London: Cambridge, 2012.
7. Ogawa, K., Taura K., Ishiguro H. Possibilities of androids as poetry-reciting agent. Proceedings of the 21st IEEE International Symposium on Robot and Human Interactive Communication. 2012. P. 565-570.
8. Paré, Z. Robot actors: Theatre for robot engineering. Theatres du Posthumain. Seoul: Arcarnet. 2015. P. 143-162.

**Герц Ірина Іванівна,
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії**

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ПРИРОДИ ТАНЦЮ ЗАКАРПАТТЯ

Чарівна краса природи, історія краю дають можливість усім національностям, які проживають в Закарпатті розвивати власне хореографічне мистецтво. Русини, українці, угорці, німці, словаки, які століттями живуть, трудяться разом, відзначають свята, виконують обряди і таким чином запозичують, переймають один у одного мелодійну музику, танцювальні рухи, трактуючи їх по-своєму на свій лад. «...Нині дуже широко побутує термін «взаємодія», як внутрішня основа розвитку національних культур. Саме ця категорія набирає методологічного принципу, який включає до себе такі поняття, як: взаємовплив, взаємозбагачення, взаємозв'язки, збагачення, що є родовими до цієї категорії, однак вужчі за неї, доповнюють, уточнюють, фіксують відносини поміж культурами, конкретизують останні. Це положення слід розглядати всебічно, без зміщення акцентів на користь тієї чи іншої національної культури взагалі і хореографії зокрема» [2, 288].

Закарпаття є справжньою скарбницею народних танців. Незважаючи на органічну спорідненість танцювального фольклору Закарпаття, українські танці тут мають своєрідне забарвлення, певну самобутність, зумовлену історією краю, його географічним розташуванням, умовами життя.

На Закарпатті побутують танці різних жанрів: календарні, весільні, побутові, родинно-побутові, жартівливі, гумористичні та інші, які відзначаються чудовою композицією, довершеним малюнком, яскравими художніми образами, іскрометним гумором.

Професійне мистецтво танцю в Закарпатті з'явилося ще в довоєнні 20-30-ті роки ХХ століття. У 1938 році в Ужгороді словацький балетмейстер Володимир Лібовицький зробив спробу поставити балетну виставу „Страхонницький дудар”. Однак прем'єра її не мала успіху через відсутність відповідних місцевих фахівців, оркестру, бідності декорацій, тощо. Балетне

мистецтво все ж знайшло в краї своїх шанувальників, тому того ж року В.Лібовицький відкрив в Ужгороді балетну студію.

З успіхом діяв у Підкарпатській Русі також і „Угорський театр”, репертуар якого складався, переважно з народних драм і оперет, де широко використовувались угорські танці. „Угорський театр” систематично виступав у місцевостях краю, де компактно проживає угорське населення.

Для будь-якого художнього колективу змістом всієї творчої роботи є власний репертуар з його ідейно-образною спрямованістю, естетичною програмою та її оригінальним вирішенням. Кожен танцювальний номер має чітку ідею, свою мету, образне звучання, неповторну стилістику та своєрідну лексику. Водночас будь-який номер – це часточка єдиного цілого, того спільного, що характеризує глибоко оригінальне обличчя колективу.

Особливо актуальними є вислови народної артистки України Клари Балог про відродження і збереження самобутнього фольклору Закарпаття: «...Балетмейстери, постановники танців народних звичаїв повинні шукати, створювати танці, які давно забуті. Ця робота нелегка і клопітка, треба мати терпіння роз'їжджати по селах, знаходити шлях до зближення з народом, особливо з людьми старшого покоління, які завжди із задоволенням розкажуть про свої молоді роки і ті народні гуляння, танці, звичаї, які надовго залишаються у пам'яті» [1, 51].

«Дубкани-скакуни», «Аркан» (пост. В.Ангарова) – сьогодні є класичними зразками підходу до фольклорної традиції у рухах цих танців специфічно відбито побут, мораль, етику взаємостосунків хлопців і дівчат. У танці «Увиванець» (В.Ангаров) привертає увагу чіткість рухів цілісної композиції. Вони відображають сувору гірську природу, вічну боротьбу людей зі стихією, запальність гарячий темперамент верховинців. Гуцульський народний танець «Вівчарі на полонині» (пост. К.Балог) зображує сцену життя вівчарів, які перебувають на полонині все літо. В цьому танці використано фольклор Рахівського району Закарпаття. В цій місцевості проводи вівчарів на полонину стали своєрідним звичаєм – радісним вшануванням людей праці.

Поряд з цим у Закарпатті відзначається значний вплив сусідніх хореографічних культур. У деяких районах Закарпатської області живе чимало угорців, тому тут побутують угорські танці (чардаш, панта, вербункош та ін.) У танці «Вербункош» (пост. І.Попович) відтворено національний колорит угорського народу і особливу ритмічну структуру танцювальних рухів. Словацький танець «Круцена» (пост. І.Попович) показує іскристий запал і гарячий темперамент словацького народу.

Професія балетмейстера особлива. Насправді, хореограф – це не автор танців, а особистість, яка залучена до магічного виду діяльності. Це глибоке і складне питання. На цю тему можна міркувати нескінченно, але головне, що майстру хореографії сьогодні дано складним, не стандартним способом створювати емоційний пластичний світ, наповнений ідеями і думками, що йдуть з глибини сприйняття життя.

Сучасна хореографічна культура розвивається завдяки співіснуванню, взаємовпливу, взаємопроникненню різноманітних знань про мистецтво руху, які сприяють створенню цілісної світової системи побудови хореографічного твору. Хореографічне мистецтво виступає як механізм вироблення, закріплення і трансляції людських цінностей, як баланс поєднання постійної модернізації з високим ступенем наслідування.

Отже, взаємовплив національних культур – цілком природна річ, і одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем. Хореографам необхідно вдумливо, із знанням справи, ставитися до цієї проблеми, бо джерела збагачення танцювальної лексики практично невичерпні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балог К. Ф. Мої роси і зорі. Літ. запис В.А.Качкана. Ужгород: Карпати, 1988. 59 с.
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. 3-є вид. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.

3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
4. Ткаченко Т.С. Народный танец. Москва : Искусство, 1967. 656 с.

**Крилевська Оксана Віталіївна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРИ «СИБІР» БЕНУА СОКАЛЯ

Людство не стоїть на місці, воно розвивається, шукає нові прояви самовираження, синтезуючи вже існуючі сталі форми у різних сферах. Це обумовлено швидким темпом життя, новітніми ІТ-технологіями і великою базою інформації.

У драматичному театрі вистави базуються на драматургії, яка є найрізноманітнішою. Однак, не зважаючи на це, сьогодні виникає певна проблема. Класичні твори вже неодноразово були показані на сценах у різних формах з використанням різних зображальних засобів, через що режисерові стає складніше знайти нове вирішення і здивувати чимось глядача, якому, в свою чергу, кортить побачити щось нове. На думку сучасних вітчизняних театрознавців, «якісної» нової драматургії існує не так багато, і вона, як і класична, завжди є в попиті. Ця проблема виникла ще у попередньому столітті, чим зумовила поштовх до інсценізацій прозових творів та адаптацій творів з інших видів мистецтв, і залишається актуальною в наш час. І якщо раніше драматургія мала центральне місце у театрі, то з появленням режисури вона почала поступатися місцем режисерському задуму. Причини такого явища вже досліджувалися, тому ми не будемо детально зупинятися на цьому питанні [1, 13]. Бажаючи зробити щось нове, режисери підтримують давно започатковану тенденцію ставати самими для себе драматургами або інсценізувати сучасні літературні твори.

В ХХ ст. інсценізація прозових творів була популярною, так як серед глядачів був високий відсоток читаючих людей. Наразі статистика показує, що кількість молоді, що читає книжки і ходить у театр, зменшується з кожним роком, на заміну приходить віртуальне існування. Ігнорувати це було б недоцільно. Дане дослідження не має на меті давати оцінку цьому явищу, а робить висновки з фактів і використовує їх для розвитку театрального мистецтва.

Аби залучити молодого глядача до театральної культури необхідна колаборація з певними ІТ-явищами, і одним із методів синтезу може стати інсценізація літературної основи сюжетних комп'ютерних ігор.

Комп'ютерна гра – частина масової культури, сучасний, наймолодший вид мистецтва [2]. Театр ХХІ ст. омолоджується, використовуючи новітні технології, тому такий синтез мистецтв може бути реалізованим і може привернути інтерес з боку публіки. Так як театр – «мистецтво синтетичне» (Р. Вагнер), це дає нам право на проведення даного експерименту. Наше дослідження базується на класичній театральній формулі Еріка Бентлі: «А відображає В на очах у С», де А – актор, В – персонаж, С – глядач [3, 177], тому інтерактивна форма, яка закладена в основі комп'ютерних ігор та деяких сучасних перформенсах, є відсутньою.

Це питання фрагментарно вже починає розглядатися науковцями, але повного дослідження щодо взаємозв'язку драматургії театру з відеоіграми та можливості постановки вистави за сюжетом ігри за відомими театральними системами без використання інтерактиву, проведено не було. Насьогодні вже з'являються вистави, які розробляють безпосередньо в онлайн режимі і впроваджують у відомі комп'ютерні ігри, беручи за основу літературний матеріал (приклад: у грі «Minecraft» - вистава «Playcraft Live», Британського театру Playhouse Theatre, 2017р., та «Вишневий сад», ВДТ, 2020р.) , та вистави, які запозичують прийом гри з глядачем під час інтерактиву. Однак інформація про створення вистав, що беруть за основу сюжет комп'ютерної гри, та

вибудовують за цим сюжетом взаємодію живих акторів перед глядачем у залі – відсутня.

Це дослідження має на меті привернути увагу театральних діячів до використання драматургії відеоігор та залучити «нового» глядача до відвідування театру. Як можна побачити на прикладі кіномистецтва, використовуючи прийом адаптації, гравці охоче йдуть дивитися на інтерпретацію їх улюблених ігор.

Під час постановок ігор на сцені для втілення режисерського задуму можна використовувати новітні технології, музику, світло, костюми, пластику – це вже залежить від бачення режисера. Так як в основу постановки береться саме сценарій, а не копіювання ігор на сценічний простір, режисер може змінювати задуми автора, знаходити психологічні аспекти, що були приховані у грі, надавати новий спосіб існування персонажам. В даному випадку інсценізація гри є такою ж як і інсценізація літературного твору. Відмінним може стати публіка, на яку розраховує оригінальний матеріал.

Сценарії до сюжетних ігор пишуться за законами драматургії, єдине що відрізняється: персонаж діє під впливом сторонньої особи (гравця), але ця дія може бути в єдиному варіанті (у гравця не має вибору) або мати різні варіанти дій (на розсуд гравця) [4].

Аби показати можливість існування вистави за мотивами гри була обрана гра французького сценариста Бенуа Сокаля «Сибір», яка містить в собі всі потрібні функції для «перекладу» її на сцену. Події розгортаються у лінійному порядку, фабула містить в собі головні події, композиція створена за законами драматургії (від зав'язки до розв'язки), діалоги розкривають характери персонажів. Ця гра увійшла в збірку класичних сюжетних ігор, вона має чималу кількість прихильників у всьому світі і, безпосередньо, в Україні.

Проблеми, з якими можна зустрітися при створенні інсценізації: велика кількість сцен, другорядних персонажів, швидка зміна місця подій. В цьому випадку використати можна прийом монтажу, склеювання або додавання метафоричних прийомів.

Режисер не тримається за побачене у візуальному ряді гри, він може змінювати зовнішній вигляд персонажів, місць подій, так як «прив`язаний» саме до літературної частини гри. Аби розглянути ці проблеми детальніше на практиці нами і була обрана робота над інсценізацією гри «Сибір» Бенуа Сокаля та її сценічним втіленням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии : учеб. пособ. Санкт-Петербург: Лань, 2019. 432 с.
2. Компьютерная игра. URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D1%8C%D1%8E%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%B0> (дата звернення 12.11.2020)
3. Бентли Э. Жизнь драмы / Перев. В. Воронина; предисл. И. В. Минакова. Москва: Айрис-пресс, 2004. 406 с.
4. Как написать сценарий игры. URL: <http://www.pavelparfin.com/blog/403-kak-napisat-stsenary-igry.html> (дата звернення 12.11.2020)

РОЗДІЛ 3

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

**Іващенко Ірина Віталіївна,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

**Стрельчук Вікторія Олександрівна,
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри мистецтв ПВНЗ «Київський університет культури»**

РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕТЕРА ШТАЙНА: ПОШУКИ ВЛАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ

Творча діяльність одного з провідних західноєвропейських театральних діячів німецького режисера Петера Штайна – теоретично та практична значуща в контексті історії, теорії та практики європейського театального мистецтва, до досвіду якої традиційно звертаються вітчизняні постановники.

Режисерська діяльність П. Штайна (1937 р.н.) характеризується сміливими експериментами в процесі пошуків власної театальної естетики. Дебютувавши в 1966 р. на сцені мюнхенського театру з виставою «Порятунок» Е. Бонда, наступні кілька років режисер працював в Бременському драматичному театрі, звернувшись до класичних творів з просвітницькою метою (на його думку, тогочасні конфлікти пояснювалися передусім обмеженням та неточністю історичних і естетичних знань) та здійснив постановки «Підступність і кохання» Ф. Шиллера (1967) та «Торквато Тасо» Й. Гете, в яких репрезентував унікальне авторське бачення взаємозв'язку історії та сучасності. Небажання режисера інтегруватися в державну систему та конфлікт на цій основі з інтендантом театрів Бремена К. Хюбнером призвели до того, що П. Штайн з групою акторів пішов з театру. У 1970 р. муніципалітет Західного Берліну запропонував йому очолити театр Шаубюне – протягом наступних двадцяти років один із найпопулярніших європейських театрів завдяки

новаторському баченню П. Штайна, реалізованому в постановках «Пер Гюнт» Г. Ібсена (1971), «Мрії бідного Генріха Клейста про принца Гомбургського» Х. фон Клейста (1972), «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського (1972), «Дачники» М. Горького (1974), п'єс сучасних німецьких та французьких драматургів Б. Штрауса і Б.-М. Кольтеса та ін.

Європейський театр 1950-1980-х рр. являв собою надзвичайно різнобарвну, на перший погляд, картину ідейних та естетичних пошуків представників різних напрямів та професійного рівня, наслідувачів традицій театрального мистецтва та істинних новаторів. Проте, на думку сучасних дослідників, пошуки театральних діячів засвідчують наявність деяких спільних тенденцій розвитку в світовій театральній культурі.

На думку дослідників, П. Штайн як один із провідних режисерів світового театру, що вільно володіє ліворадикальною сценічною лексикою, розглядає спадок 1960-х рр. не як єдине джерело творчості чи уособлений «культурний пласт» поза яким не може вестися розмова про творчість. В прагненні до певного метатеатру, що вбирає в себе усі спадки, не обмежуючись єдиним методом чи стилем, режисер вільно переходить від постреалізму (вистава «Три сестри» А. Чехова) до неоекспресіонізму («Кудлата мавпа» Ю. О'Ніла) або до раціонального анархізму («Роберто Цукко» Б.-М. Кольтеса).

У 1979 р. П. Штайн здійснює постановку трагедії Есхіла «Ористя», що ознаменувала пік одного з основоположних етапів творчості режисера та трупи театру Шаубюне. Л. Галетті визначає цю постановку як частину шляху дослідження класики, розпочатого режисером в роботі над виставами «Пер Гюнт» Г. Ібсена, «Торквато Тассо» Й. Гете, «Принц Гомбургський» Г. фон Клейстера. На його думку, цей проект ідеально підходить до атмосфери експерименталізму, в якій відбувається становлення та розвиток режисерських почерків провідних діячів театральної сцени останньої третини ХХ ст.: «Орландо Фуріозо» в адаптації Е. Сангінеті та Л. Ронконі (1969), які пропонували нову інтерпретацію простору і тексту; «Оргаст» – спільний проект П. Брука та Т. Хьюза, що репрезентує результат тривалих досліджень та

експериментів з мовою (1971); «Мій дім батька» авангардної театральної групи з Данії «Odin Teatret» (1972), спрямований на остаточне руйнування кордонів між глядачем і актором [7, 259].

П. Штайн наголошує, що до вибору трагічної трилогії Есхіла («Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди») його підштовхнули структурний (єдиний твір, що дійшов до нас в цілісності) та літературний характер (виникає з дешифрування есхілівської поетики, в якій режисер ототожнює сильний зв'язок з міфом та ритуальними джерелами жанру трагедії), а головне властива твору тенденція до історичної раціоналізації тексту, що розповідає про перехід від «примітивної» системи суджень до громадянської: «сенса в тому, що твір говорить про народження зборів, демократичного судження, дуже природно» [5, 89].

Режисер в співпраці зі сценографом К.-Е. Херрманом, переглянувши джерела західного театру, прагнучи «знайти чіткі та прості естетичні форми, щоб говорити про складні речі» [5, 89], здійснює незвичну та колосальну постановку трагедії «Орестея» – дев'ять годин безперервної вистави – в прагненні запропонувати глядачу прожити день вистав в контексті діонісійських агонів, обравши політичний дискурс про народження демократичного порядку

П. Штайн змінює відносини між сценою та залом, щоб відновити дискурс на його діяхронічних шляхах – використання машинного простору пропонує стимул для дослідження природи театру, його взаємозв'язку з ритуалом та еволюцією трьома шляхами – окремими трагедіями трилогії. Наприклад, перша трагедія відбувається в залі, темряву якого розрізає лише окремі промені світла та тьмяним світлом факелів, принесених хором. Епіцентром дії є розміщений посеред коридору стіл, довкола якого рухаються люди, вдягнуті в сірі поношені пальто та капелюхи 1950-х рр.: «їх силуети ледь помітні в тьмяному світлі, рухаються, натягуючи свого роду павутину, що заманює глядача у своєрідну акустичну пастку і дозволяє чути віддалені та близькі голоси» [5, 90] ці звуки приховують та розкривають таємницю трагедійного тексту, відомого і

невпізаного одночасно – режисер перетворює глядацький зал на місце мови та слухання.

Провідне місце постановник відводить тексту, обравши шлях не адаптування стародавнього тексту до сучасної доби, а радше пласку і лінійну інтерпретацію Есхіла, що підкреслює невідповідності, а не приховує їх, що змушує глядача осмислювати складність такої роботи (наприклад, зберігає грецькі терміни в остаточному тексті, прагнучи використати прихований звукоімітуючий та спадковий потенціал, що уособлює межі конфронтації з далекою реальністю, неможливістю знайти мертву мову в німецькій).

Акцентуючи на тому, що підґрунтям європейського театру є антична трагедія, п'єси У. Шекспіра та А. Чехова, у 1982 р. П. Штайн розпочинає підготовку до постановки п'єси «Три сестри», позиціюючи російського драматурга як єдиний, за виключенням Гете, «ідеал та взірць, достойний наслідування» [4, 487].

У 1989 р. П. Штайн здійснює постановку п'єси «Вишневий сад» А. Чехова, що вирізняється складною, поліфонічною режисурою, неоднозначністю, максимальною історичністю і сучасністю.

Однією з характерних рис творчого почерку режисер є дотримання принципу недоторканості (у деяких випадках буквально та без жодних скорочень) авторського тексту – літературного першоджерела інсценування.

У 2000 р. на сцені Ганновера, в межах програми всесвітньої виставки «Експо-2000», П. Штайн здійснює найбільшу за хронометражем сценічну постановку повного тексту «Фауста» Й. Гете (22 години), нівелювавши традиційне сприйняття твору як масиву драматургічного тексту, з якого режисер виокремлює необхідні для унаочнення його творчого задуму лінії.

Режисер робить акцент не на інтерпретації тексту твору як єдиного визнаного монументального пам'ятника мовної культури Німеччини та одночасно одного з найпопулярніших міфів, а на специфіку його «розігрування». На думку театральних критиків, головним прагненням П. Штайна було передати весь текст Гете, оскільки трактування окремих

персонажів, вирішених надзвичайно традиційно, за законами декламаційного романтичного театру, а також зміна ігрових просторів, не сприяють виявленню задуму постановника.

Для П. Штайна характерне активне звернення до різних театральних естетичних течій – античного театру, театру середньовіччя, мистецтва Ренесансу, драматургії В. Шекспіра, психологічного реалізму К. Станіславського та п'єс А. Чехова, а також драми постмодерністських ідей..

Представник унікального творчого покоління театральних режисерів П. Штайн на початку ХХІ ст. перетворюючи традиції натуралістичного театру та «нової драми» на енергію тотальної сценічної майстерності.

Унікальна театральна естетика П. Штайна, в якій поєднано творчість художника та дослідницькі прагнення філолога, сформована в динамізмі творчих пошуків режисера (діапазон авторів, інтересів та стилів від специфічного політичного театру до грандіозних сценічних епопей), вирізняючись глибинністю та широтою підходу до тонкощів підготовчого періоду, ретельністю та витонченістю практики роботи над текстами, відчутною німецькою складовою з базуванням на основах європейського театру (естетиці античності, шекспірівської та чеховської драматургії).

Творчості П. Штайна характерна естетична переорієнтація. Зокрема інноватика та поліфонічні компоненти вистави, неоднозначності та недомовленості, не зважаючи на чіткість і продуманість сценічних рішень, інтерпретації класичних театральних творів.

Перспектива подальших досліджень полягає у виявленні специфіки мізансценічного малюнку постановок П. Штайна початку ХХІ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Колязин, В. Ф. Питер Штайн ставит Кляйста // Вопросы театра. 2015. № 3-4. С.159-195.
2. Колязин, В. Ф. Чеховские спектакли Питера Штайна (к 80-летию Питера Штайна) // Вопросы театра. 2017. № 3-4. С.14–31.

3. Швыдкой, М. Е. Традиции гуманизма и мировой театр (50–80-ые годы XX века) : автореферат дис. доктора искусствоведения : 17.00.01 / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. Москва, 1991.
4. Штайн, П. Мой Чехов. Режиссерский театр // От Б до Ю: Разговоры под занавес века / Ред.-сост. А. М. Смелянский, О. В. Егошина, ред. З. П. Удальцова. Москва, Московский Художественный театр, 1999. Вып. 1. 530 с. С. 483-497
5. Arditti, V. L'«Orestie» de la Schaubühne. L'élaboration d'une pensée collective. *Études théâtrales*, 21. 2001. 89–94.
6. Avezzù, G. Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene. Venezia, Marsilio, 2003. 140–145.
7. Galletti, L. L'orestea di eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974–1994). *Drammaturgia*, 1, 2014. 255–282. DOI: 10.13128/ Drammaturgia-15236.
8. Hensel, G. (1072). Der Träumende und geträumte Prinz. "Prinz Friedrich von Homburg", inszeniert von Peter Stein, in der Schaubühne. *Die Weltwoche*, 15 November.
9. Lothar, T. K. (1972). Ein Traum, was sonst? *Theater Sonntagsblatt*, 12 November.
10. Mayer, H. (1972). Denkspiel oder Traumspiel? Kleist "Prinz von Homburg" im Schillertheater und bei der Schaubühne. *Theater heute*, 12.
11. Ulberte, L. (2006). Bertolta Brehta teātra modelis Pētera Šteina iestudējums. The Model of Bertholt Brecht's Theatre in the Stage Productions of Peter Stein. *Culture Crossroads*, 1, 349–355.

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

РЕЖИСУРА АВАНГАРДНОГО ТЕАТРУ ФРАНЦІЇ: СТИЛІСТИЧНІ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ НОВАЦІЇ

Розвиток французької авангардної театральної режисури наразі відбувається в контексті збагачення класичних для даного напрямку тенденцій новаторськими ідеями, що відповідають вимогам сучасності.

Вже наприкінці XIX – на початку XX ст. постановка стає сутністю театральної вистави – внаслідок набуття візуальної та сценічної сутності домінантного значення затверджується незалежність режисера стосовно автора. Проте у Франції ця новаторська тенденція отримала власну специфіку, оскільки протягом XX ст. національне театральне мистецтво відстоювало права письменника та панівне місце тексту, зумовивши неабиякі дискусії теоретиків і практиків з приводу оригінальної діалектики сцени і літературного першоджерела.

Джерельна база наукових досліджень еволюції авангардного театру, як одного з найсучасніших сценічних форм досить масштабна. Дослідники наголошують на тому, що стилістичні і концептуальні знахідки авангардного театру XX ст. надали широкі можливості театральній режисурі оновлення засобів ідейно-емоційної виразності, відкрили світовому театральному мистецтву великий сценічний простір у розумінні побудови сценічного буття, відкрили шлях розмаїття його інтерпретацій.

Зазвичай термін «авангард» (від фр. «avant-garde» – передовий загін) використовується як певна узагальнена назва течій в європейському мистецтві, що виникла на межі XIX-XX ст. і, виражаючись у полемічній формі, вирізняється проникненням пафосу руйнування канонів класичної естетики, експериментальним підходом до художньої творчості, що є відмінним від рамок традиційних естетичних уявлень, з використанням оригінальних, новаторських засобів виразності, підкресленим символізмом художніх образів [4, 64].

На думку британського професора П. Паві до найважливіших тенденцій, що відрізняють авангардний театр від класичного відносяться: дослідження та виявлення специфічного в театрі; підкреслена «несценічність» сцени (сценою є все і водночас ніщо більше не є сценою); переосмислення поняття традиції;

стійка тенденція до синтезу багатоманіття жанрів і технік при відмові від відтворення існуючого (традиційного мімесиса); змінний характер відношення з глядачем (вистава як акт співтворчості); концепція актора-провідника (або «незатребуваного» актора, що є наслідком ідеї про надособистісний характер мистецтва); еволюція твору до тексту та проблематика незакінченості сенсу [3, 363-364].

Сучасні науковці відносять до головних рис, що детермінують театральний авангард як стилеутворююче та культурне явище радикальний утопізм, основою якого є комплекс відвертих утопічних соціально-політичних концепцій, що продиктовані крайнім ступенем історичного та культурного песимізму; відчуття глибокої кризи доби – з одного боку та вірою у можливість повернення до духовних першооснов через перетворення універсуму шляхом проективної реалізації особливих художніх та естетичних практик – з іншої, А. Приходько, розглядаючи мистецтво авангарду як «одне з найбільш значущих явищ – репрезентантів культуротворчого процесу XX століття» [2, 1], стверджує, що авангардний твір (у даному випадку – вистава авангардного театру) є унікальним мистецьким проектом, що існує в безпосередньому діалогічному зв'язку творця та реципієнта, перший з яких транслює власні інтенції в специфічному сенсоутворюючому і концептуальному вимірах, а другий – сприймає їх у формі готового мистецького твору відповідно до власних художніх запитів та унікального особистісного досвіду трактування творчих проявів.

Дослідники наголошують на тому, що стилістичні і концептуальні знахідки авангардного театру XX ст., котрі відкрили світовому театральному мистецтву широкі можливості оновлення сценічної мови, відкрили шлях розмаїття його інтерпретацій сприяють активному зверненню до його розробок сучасних театральних режисерів [1, 6].

Наголосимо, що проблематика «виходу театру з театру», переосмислення його ролі та сенсу в межах та поза межами культури найбільш гостро відобразилася на творчості французького драматурга, класика європейського

авангарду А. Жаррі, який висловлював новаторські погляди на природу та структуру театральної дії (його найвідоміший маніфест – «Про нікчемність театру для театру»).

Найвідоміший твір драматурга, що став практично синонімом його ім'я не має автора в загальноприйнятому сенсі, що є знаковою рисою для розвитку драматургії авангарду в цілому та основою зміни до тексту зокрема: основними авторами саги були брати Морен, познайомившись з якими А. Жаррі створює аматорський ліцейський театр маріонеток (Театр Фуйнансов), в якому розігруються сцени з майбутньої п'єси. Вистава описувалася як «профанаційна, гротескна, балаганна гра, з костюмами, масками, в умовному поєднанні умовного часу та місця, з прямолінійними характеристиками героїв, з використанням мови грубої та яскравої, сценічних ходів та сюжету, що позбавлені будь-якої витонченості <...> декорації були виконані у вигляді двовимірних картонних умовних позначень, означених табличками місцями дії, намальованими обставинками; акторська гра була підкорена естетиці фарсу та клоунади» [1, 50].

Розвиток режисерського театру у Франції безпосередньо пов'язаний з теорією синтезу мистецтв, основою якої є відома творча концепція Р. Вагнера про «союз усіх мистецтв»: поява нових театральних концепцій, спрямованих на художнє перетворення дійсності методом взаємодії елементів різноманітних видів та жанрів в єдиному творі посприяла значним трансформаціям в межах сценічного простору. Режисери сучасного французького авангардного театру вдало здійснюють втілення новаторських художніх прийомів перетворюючи оточуючу сучасну людину реальність і трансливали її глядачу – в цьому розривається тісний взаємозв'язок мистецьких інтенцій з соціокультурним середовищем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мальцева Ю. М. Европейский авангардный драматический театр: концептуальные константы и дискурсивные трансформации: автореферат

- дис. канд. философских наук : 09.00.13 / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2014 с. 29 с.
2. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : автореферат дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2016. 18 с.
 3. [Pavis](#) P. Dictionnaire du théâtre. Armand Colin, 2002. 447 p.
 4. Picchione J. The New Avant-garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices. Toronto: University of Toronto Press, 2004. 310 p.

**Степанова Олена Анатоліївна,
доктор культурології, професор, завідувач кафедри
туризму, документних та міжкультурних комунікацій
Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»**

ВИДОВИЩНІСТЬ, СВЯТКОВІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНА УМОВНІСТЬ, ЇХ РОЛЬ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Видовищність театрального мистецтва, згідно з Гегелем, полягає в наочному зображенні реальної дії, породженої внутрішнім світом окремого характеру. Вона в своїй основі – суб'єктно-об'єктна. Вищою метою драми є розкриття внутрішнього та всезагального в людському бутті, божественного та істинного, тому дія в драмі будується на перипетії, як взаємодії та протиставленні людських характерів.

«Відтворення в дії» – це вже новий характер видовища, який називають театром. У цьому сенсі видовищність театрального мистецтва, на відміну від містерій з їх імпровізаційними діями, визначається сюжетом. У театрі індивід повинен діяти згідно з драматургічною логікою, заради загальної мети – «звернення до об'єкта» та наслідування його. Проте, звичайне наслідування з копіюванням, імітацією, моделюванням у формі знаків тощо не є ознакою мистецтва. Отже, мусить бути щось інше, що дозволяє творчим потребам людини втілитися в естетичну, художньо довершену цінність. Це – наслідувально-перетворювальний, трансформований у його естетичному сенсі

феномен відторгнення від безпосередньо-природного буття ознак і явищ, натомість появи "амбівалентної" за певними ознаками нової, тобто художньої, властивої людському розуму й талантові реальності. Величезна кількість похідних понять від художності мистецтва – таких, як художня творчість, художні засоби, художній талант і смак, художній образ, художня культура та багато інших – допомагають збагнути це складне в своїй морфологічності і багатовимірності явища культура – мистецтво.

Художня творчість передбачає різну сценічну інтерпретацію одного й того самого образу у театрі. Це підтверджується історією сценічного мистецтва.

Однак те, що сьогодні визначають як умовне, як протилежність реальному, визрівало в підходах до сценічного втілення вистав. Тут мова йде про суперечливе ставлення до природи акторської майстерності – між актором-творцем та актором-персонажем, що викликало не співпадіння якостей органічної природи актора й глядацького сприймання. Проблема полягає в тому, що єднання людини з роллю може розумітися по-різному, зокрема в психологічному театрі це протиріччя вирішується на користь актора-персонажа, в умовному – на користь актора-творця, в епічному театрі – на користь «актора-свідка».

Аналіз підходів до інтерпретації театральної умовності в проекції на художньо-історичну практику дозволяє зробити висновок про її системоутворюючу функцію та індекаторність щодо міри, яка визначає долю правді життя у правді мистецтва. Реальність останньої залежить від художньо-образної відповідності цієї умовності соціокультурним потребам суспільства. Будь-яке схилення в бік натуралізму чи суб'єктивного свавілля загрожує зростанням дистанції між умовністю театральної реальності та глядацьким враженням, яке й фіксує актуальність та відповідність відтворених у театральних образах проблем сучасним соціальним і духовним запитам.

Це свідчить про значущість комунікативної складової у функціонуванні театральної художності. Механізмом реалізації її смислового навантаження є

святковість, яка звільняє зміст театрального образу від прямих зв'язків з реальністю і надає певної загадковості.

Святковість є інструментом, який орієнтує сприйняття на естетичне задоволення, водночас, посилюючи виразність дії, яка осмислюється не у розсудкових формулах, а через співчуття [1]. Саме за таким призначенням зароджувалося театральне мистецтво і яскравим доказом цьому є антична доба.

Аналізуючи прояви святковості у театральному мистецтві можна зробити висновок про багатозначність комунікативних контекстів, які вона породжує. Базовим серед них є словесна дія драми як основна складова структуризації цього роду літератури. І виконавець образу персонажа з власної точки акторського бачення ролі є головним носієм думки твору, його ідеї, бачення драматурга та власного трактування.

В залежності від відчуженості або «втягненості» акторської гри у драматичну дію, залежить кінцевий результат, з яким драматичне слово і, в якому вигляді, з яким змістом дійде до глядача.

Суттєвим для сприйняття театральної художності є й те, яким є цей глядач, наскільки він підготовлений до того, щоб бути «втягненим у гру», якою бачиться йому театральна реальність і чи здатен він бути посередником між мистецтвом і суспільством, сприймаючи її такою, якою вона відтворена у драматичному слові та грі акторів [2].

У ХХІ столітті з'являється ще один фактор, який значною мірою впливає на формування смислового тексту у театральній художності. Це режисерська творчість, яка привносить у комунікативну полі-контекстуальність театального мистецтва єдність, узагальнюючи всі структурні компоненти вистави і надаючи їй ідейну визначеність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боннар А. Греческая цивилизация: От Илиады до Парфенона. От Антигоны до Сократа; пер. с фр. О.В. Волкова, Е.Н. Едеонской. Москва: Искусство, 1995. 671 с.

2. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства; пер. с чешск. Москва: Искусство, 1994. 606 с.
3. Пави П. Словарь театра; пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
4. Художественное в эстетике и в искусстве / В.Е. Громов, О.П. Лановенко, Т.П. Рудая и др.; под ред. Н.В. Гончаренко. Киев: Наук. думка, 1990. 248с.

**Пацунов Валерій Петрович,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури і майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

МІЖНАРОДНИЙ ІННОВАЦІЙНИЙ ТЕАТРАЛЬНО-ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Пострадянська вітчизняна театральна освіта перебуває у складній перехідній фазі історичного розвитку. Оговтавшись від вікового побутово-етнографічного полону, та ще й травмована соціалістичним реалізмом, нині вона балансує між рудиментами старої театральної школи та недостатньою компетентністю педагогічної молоді. А посеред цих полюсів функціонує когорта досвідчених педагогів, на плечах учнів яких тримається сучасний театр. Однак плечі ці не всесильні. Адже ми маємо справу з унікальними секретами театральної творчості, метою якої є образне моделювання конфліктної системи людських взаємовідносин. А ця сфера і понині залишиться незбагненою таїною людської природи, тому є предметом постійної уваги світової педагогічної думки.

Однак у навчальних програмах вітчизняних театральних вишів не знаходять чільне місце альтернативні системи чи методи, відмінні від славнозвісної «системи» Станіславського, окремі положення якої дійсно є фундаментальними та плідними, а окремі, ніде правди діти, – рутинними, які затяті апологети видатного реформатора сцени вперто охороняють, немов «священну корову».

Адже за XX століття наука про людську природу збагатилась новими відкриттями, народжувались і відходили у вічність видатні режисери та педагоги, які торували нові стежки у світовому театрально-освітньому просторі, залишивши нащадкам безцінний досвід. А в перші два десятиліття XXI століття процес оновлення театрально-педагогічних ідей та методик набув стрімкого прискорення. Тектонічні процеси в надрах планети «Театр», що сталися останніми десятиліттями, досить ґрунтовно дослідив один з провідних європейських «геологів» Ханс-Тис Леман. У передмові «Теорія постдраматичного театру : пристрілка по мішені, що рухається» до книги Х.-Т. Лемана «Постдраматичний театр» Наталя Ісаєва констатує: «За кілька останніх десятиліть суттєво змінилося саме театральне видовище. Воно стало яскравим та святковим (або таким, що лякає), воно лупить по почуттях, видається несподіванішим, розбавтанішим, непередбачуванішим» [1, 12].

Тривала ізоляція України від європейських цінностей не могла не торкнутися і театральної галузі, попри очевидні вітчизняні здобутки останніх років у цій сфері. Однак в мистецтві діє спортивний закон – найменша зупинка призводить до неодмінної поразки. А несприятливі глобалізаційні процеси останніх часів, пов'язані з коронопандемією, хоча й становлять загрозу руйнації підвалин театральної освіти, однак водночас і спонукають шукати й винаходити адекватні відповіді на ці виклики.

Переконливою реакцією на ці загрози є заснування у 2021 році інноваційного проєкту – Міжнародного театрально-освітнього фестивалю-форуму «ALTER*STUD*FEST*FORUM*21».

Засновником фестивалю-форуму є Київський національний університет культури і мистецтв (КНУКіМ) за участі Навчально-наукового інституту КНУКіМ, факультету театру і кіно, факультету кіно і телебачення, факультету дистанційного навчання, кафедри режисури та майстерності актора та наукової школи «Театральне мистецтво» КНУКіМ.

Міжнародним партнером «ALTER*STUD*FEST*FORUM*21» є Білоруська державна академія мистецтв (м. Мінськ).

ALTER у назві означає, що до участі у фестиваль-форумі ми запрошуємо театральних педагогів, режисерів, акторів, дослідників та розробників альтернативних освітніх курсів, шкіл, практик та методик виховання режисерів та акторів драматичного театру, а також студентів театральних кафедр.

Міжнародний інноваційний театрально-освітній проєкт «ALTER*STUD*FEST*FORUM*21» розроблено у відповідності з однією з фундаментальних компетентностей, визначених Стандартами вищої освіти, а саме: «Здатність генерувати нові ідеї (креативність)» [2].

Мета проєкту. Виявлення креативних педагогічних методик виховання акторів та режисерів драматичного театру, збагачення педагогічного інструментарію вітчизняних закладів вищої театральної освіти шляхом створення постійно-діючої міжнародної театрально-освітньої платформи для акумулювання та розповсюдження альтернативних освітніх курсів, шкіл, практик та методик виховання митців сцени.

Учасникам фестивалю-форуму надається можливість презентувати у відео-форматі:

- режисерський воркшоп (майстер-клас або режисерський тренінг) з розвитку креативного образного пластично-просторового мислення студента-режисера, що проводиться педагогом-модератором у форматі інтерактивного групового навчання за участі студентів. Тривалість 15-25 хв.;

- режисерський епізод навчальної вистави, що демонструє креативну режисерську фантазію на ниві образного пластично-просторового рішення або презентує альтернативну педагогічно-режисерську методику. Тривалість 15-25 хв.;

- акторський воркшоп (майстер-клас або акторський тренінг) з розвитку психофізичних здібностей студента-актора, що проводиться педагогом-модератором у форматі інтерактивного креативного групового навчання за участі студентів. Тривалість 15-25 хв.;

- акторський фрагмент сценічного образу, що демонструє результати креативного психофізичного тренінгу. Тривалість 15-25 хв.;

- наукові та навчально-методичні розробки креативних освітніх курсів, шкіл, практик та методик виховання режисера та актора драматичного театру. Розглядатимуться також і раніш опубліковані у XXI ст. матеріали. Об'єм навчально-методичних розробок – в межах 0,5-1 друк. арк. (20-40 тис. зн., 12-24 ст., А-4, інт. 1,5, к. 14.)

Всі педагогічні тренінги та майстер-класи, режисерські та акторські епізоди, а також навчально-методичні матеріали оцінюватиме незалежне Міжнародне журі, яке визначатиме лауреатів та дипломантів Міжнародного фестивалю-форуму.

В рамках фестивалю-форуму передбачається:

1. Проведення Міжнародного науково-методичного онлайн-форуму за участі вітчизняних та зарубіжних педагогів з проблем альтернативних освітніх курсів, шкіл, практик та методик театрального виховання.

2. Видання за матеріалами Міжнародного науково-методичного онлайн-форуму навчально-методичного посібника «Мозаїка креативної театральної школи початку XXI ст.»

3. Створення за матеріалами Міжнародного театально-освітнього фестивалю-форуму «ALTER*STUD*FEST*FORUM*21» навчально-методичного відеофільму.

Перша спроба зазирнути в методичну театральну сферу була здійснена нами у травні 2019 р. шляхом організації та проведення в якості пілотного проєкту Всеукраїнського метод-фестивалю «TEA*METHOD*FEST*19», однак, він значно поступається нинішньому як за масштабом, так і за метою та змістом.

Інших аналогічних заходів, дотичних до «ALTER*STUD*FEST*FORUM*21», в історії вітчизняної театральної педагогіки не існує.

Основні очікування від проведення «ALTER*STUD*FEST*FORUM*21»:

Короткостроковий результат:

- збагачення вітчизняного театально-педагогічного інструментарію світовим досвідом;

- розширення педагогічного та студентського театального співтовариства, здатного до дослідницької експериментальної діяльності;

Довгостроковий результат:

- подолання рудиментів рутинних методів театальної освіти;
- стимулювання науково-методичних досліджень у сфері виховання акторів та режисерів;
- встановлення сталої міжнародної системи навчально-методичних комунікацій між закладами вищої освіти для взаємообміну педагогічними ідеями у сфері театального виховання;
- підвищення креативного рівня театального мистецтва України.

Реалізація запропонованого проекту має надати енергетичний імпульс процесу збагачення вітчизняного театально-педагогічного інструментарію міжнародним досвідом, не затьмареним утиском свободи творчості, а, отже, багатим на креативність та експериментальність освітніх методик та практик, що сподіваємось, матиме суттєвий вплив на розвиток театальної освіти України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Наказ Міністерства освіти і науки України від 30.04.2020 р. № 584.

**Підвойний Володимир Миколайович,
кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри східної філології
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського**

МИСТЕЦТВО МЕДДАХІВ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ КОНТЕНТІ ТУРЕЧЧИНИ: ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО

Креолізація сучасної театальної традиції, інноваційні інсталяції різної семіотичної природи у структуру видовища спричиняють дифузність форм розгортання дійства на сцені, розмивають традиційність і нівелюють національно марковані домінанти культурного канону, стимулюють пошук

методів збереження національної ідентичності у мистецтві на регіональному рівні.

Культурна палітра Туреччини акумулює гетерогенні за тематично-стилістичним профілюванням та ідеологічно-мотивованим наповненням традиції видовищної культури, які, проте, не конфліктуючи на рівні функціонального простору, синтезуються на різних площинах утилітарної проєкції (фестивальний, святкувальний, туристичний дискурс) та ієрархії культурогенних стратів.

Прикладом збереження вітальності національних театральних традицій на теренах сучасної Туреччини є культура меддахів (від араб. «возвеличення»). Маючи незаперечні концептуальні (онтологічні) спільності з інститутом ашиків-озанів, тіньовим театром «Карагьоз» [3, 114-115], театром імпровізації «Ортаююн» [6], театродійство меддахів було і залишається своєрідним способом репрезентації мистецьких інтенцій, що має глибокий традиціоналізм і, одночасно, володіє потенціалом бути репрезентантом досягнень і «брендом» турецької культури сьогодення.

У сучасній культурологічній традиції мистецтво меддахів розглядається у форматі мультитематичного перформансу, «театру одного актора», мистецької платформи видовищної культури з набором оригінальних жанрів із високим рівнем інтерпретаторської складової та розважального контенту [1, 283], позбавленої дидактично-ідеологічного підґрунтя та моралізаторської основи (для порівняння – дискурс Ходжі Насреддіна, перформанси та ритуальні дійства дервішів, проповідників суфійської філософії).

Пропагуючи досягнення традиційного наративного і сценічного мистецтва, використовуючи спадок огузької та арабо-перської світської і релігійної традицій, мистецтво меддахів створило складну мережу структурних і тематичних специфікацій. Гіпертекстова структура репертуару (використання сюжетів прецедентних тем із текстів «Кітаби деде Коркут», «Лейла і Меджнун», «Сельджук-наме», арабських казок, стилізація перських фольклорних елементів) визначає специфіку розважання реципієнтів тексту, що

базується на використанні сюжетів баладного («Кьороглу», «Баттал Газі»), релігійного (хадиси, оповідки про життя і діяння лідерів мусульманських громад), побутового (скоромовки, загадки, байки, шарки) дискурсу. Така жанрова різноманітність профілює широку репрезентаційну палітру мистецтва меддахів у синхронії та діяхронії.

Сюжетність вистав меддахів побудована на принципі «центр-периферія», що уможливорює активне включення реципієнта у гру. Умовне комунікативно-інформаційне коло (традиційно актор сидить на стільці, глядачі розташовуються навколо нього) у процесі дійства перетворюється у «герменевтичне коло».

Загальна стилістика перформансу меддахів побудована на перманентному контролі уваги і «настрою» глядачів. Уміння витримувати паузу в усі історичні періоди розвитку мистецького руху детермінувалося у форматі високої майстерності і непересічності таланту актора. Паузації у процесі вистави (інформаційний розрив), очевидно, інсталювані у сюжетну канву і є елементом творчого задуму майстра. Саме під час пауз глядачам дається можливість оцінити культуротворчий потенціал виконавця, висловити свої емоції, викликати емпатію, змусити глядача «перечитати» авторський текст, що у результаті уможливорює породження нового тексту.

Традиційними зонами діяльності меддахів були площі великих міст, палаци вельмож, ринкові майданчики і торгівельні установи. Наприкінці XVI ст., коли захоплення кавою в Османській імперії досягло свого апогею, кардинально моделюється просторові орієнтири театралізованих вистав, центрами активності меддахів стають кав'ярні великих міст [5]. Саме міські розважальні заклади створюють умови для телеологічної інституалізації мистецтва меддахів, формування професійних спілок (цехів), профілюють популяризацію і подальший розвиток мистецького руху.

Тривалий час меддахи відігравали провідну роль у формуванні видовищної культури суспільства. Цей факт в історичному розрізі мотивував поліфункціональність мистецтва меддахів – від участі у релігійних

святкуваннях (Рамазан, Курбан Байрам), виступах на неофіційних заходах, святкуваннях із нагоди суннету до світських вечірок та офіційних урочистостях.

Семіотична природа облігаторного набору елементів (атрибутів) дії меддахів визначається стабільністю [4, 223]. Важливим концептуально формуючим осердям перформансу меддахів є палиця (*değnek / pastav*), що відіграє важливу роль у реалізації сюжетної лінії та є засобом актуалізації уваги та інтересу глядачів. Хустка (*mendil / (makreme)*), традиційний елемент виступу меддаха, використовувалася для здійснення імітаційних процедур та моделювання рольового контенту.

Майстерність актора, його популярність і рейтинг, крім володіння загальними анімаційними (театральними) навиками, визначаються умінням здійснювати голосову імітацію. Найпопулярнішим сегментом вистави традиційно вважається сцени, в яких актор говорить різними голосами, використовуючи різноплановий діалектологічний матеріал.

Глибока метафоризація, побудована на семіотичній специфіці фразеологічної системи турецької мови, алюзії, метамовні інсталяції, народні порівняння, специфіка турецького національного гумору [2, 117] визначають високий рівень прецедентності дискурсу. Етнічна маркованість та оригінальність сміхової культури ускладнює адекватне розуміння тексту іноземцем чи неофітом-туристом. Для непідготовленого глядача популярність вистав меддахів зумовлюється зовнішніми (візуальними) параметрами (анімація, театральна підготовка актора), хоча для традиційної турецькомовної особистості гра акторів і текстове наповнення його виступу є комплексним і солідарним явищем.

Сучасний репертуар меддахів – потужний гуморотворчий контент, який зберігає кореляцію з історичною традицією розважання громади і пролонговує кращі топіки і форми сміхової культури. Фабульні лінії сучасних меддахів, які активно використовують теорії постмодерного стендапу, позначені відсутністю жодних конкретних назв (антропонімів) та яскраво вираженого хронотопу.

Позачасовість і генералізація тематики – традиція, яка бере свій початок від епохи сельджуків. Уміння завуалювати злободенні (політичні, історичні) кейси в анекдотні сегменти з повсякденною тематичною палітрою, налаштування глядача на автономне відкриття сатиричності і упізнаваності прототипів є визначальними факторами виступів меддахів на телебаченні та інтернет-ресурсах.

Прагнення моделювати мистецтво меддахів у межах традиційного театрального канону не були результативними [1, 283]. Як показує практика, інститут меддахів витримав часові випробування і на сьогодні залишається окремим видом мистецтва, орієнтованим на індивідуальність та імпровізаторський хист актора.

Сучасна традиція вистав меддахів репрезентується яскравими представниками і зберігачами багатовікових секретів напрямку – Мехмет Есен, Сунай Акин, Джем Йилмаз [2]. Сучасний меддах – актор, майстер стендапу і шоумен. Актуалізації популярності цього виду творчості сприяють сучасні інформаційні засоби – телебачення, шоу-програми, Інтернет. Рівень імпровізації, як і в усі історичні періоди розвитку традиції меддахів, залежить від естетичних уподобань аудиторії, політичної ситуації, готовності глядача сприймати критику політичного ладу чи сміятися над банальними сюжетами народних байок.

Важливим ресурсом розвитку тривалих традицій є державна підтримка руху меддахів. Театралізовані виступи акторів-імпровізаторів зараховані до контенту об'єктів нематеріальної культурної спадщини (2008), актуалізуються у фестивальному та туристичному дискурсі на теренах Туреччини, що дає можливість зберігати традиції і формувати культурну програму меддахів відповідно до нових соціокультурних умов.

Профільна семіотична деталізація та концептуальний аналіз етапів розгортання окресленого напрямку турецької сміхової та видовищної культурної традиції розширить фокусні орієнтири для української культурологічної компаративістики та теорії театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боролина И. В. Искусство меддаха в системе традиционной турецкой культуры *Тюркские литературы и фольклор : Статьи*. Москва : Муравей, 2004. С. 263-284.
2. Всё о Турции. Юлия Белочкина. Харьков : Фолио, 2017. 272 с.
3. Gül S. Türklerin kültür tarihi. İstanbul : Nokta kitap, 2007. 240 s.
4. Özdemir N. Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü. Ankara : Akçağ, 2005. 368 s.
5. Sökmen C. Eski İstanbul kahvehaneleri. İstanbul : Ötüken Neşriyat, 2016. 200 s.
6. Türk tarihi ve kültürü. Ed. : Cemil Öztürk. Ankara : Pegem Akademi Yayıncılık, 2007. 474 s.

**Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Чорнойван Анжеліка Тарасівна,
магістрантка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

СПЕЦИФІКА КОМПЛЕМЕНТАРНОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ НАПРЯМКІВ У РОБОТІ РЕФОРМАТОРА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЦЕНИ ХХ СТ. ДЖОРДЖА СТРЕЛЕРА

Шлях реформації театральної системи, розвиток та виникнення нових напрямків у театральному мистецтві сучасності досягло певного піку. Якщо для митців ХХІ століття спроба поєднання різних театральних естетик – це вже не новітня технологія, то для митців другої половини ХХ ст. це було відкриття нового світу.

Джорджо Стрелер – один з найцікавіших режисерів, унікальних педагогів, видатних реформаторів західноєвропейського театру другої половини ХХ століття. В свій час Стрелер відновив втрачені театральні

традиції і тим самим генетично поєднав нове сценічне мистецтво зі старим. У його творчості об'єдналися кілька ліній європейської театральної культури – італійська національна традиція комедії дель арте, мистецтво психологічного реалізму і епічний театр. Хоча Стрелер не був піонером у сфері театральної форми, але йому вдалося не тільки акумулювати ідеї, збираючи життєздатні, новаторські аспекти, що народжуються в сучасному театрі, але й перетворити це в унікальний фундамент створення свого власного театру.

Дж. Стрелер як режисер вирізняється високою гуманістичною позицією і вражає рідкісним талантом сприймати і відтворювати на сцені життя у всьому її різноманітті. «Ми завжди прагнули творити такий театр, який міг би змінити світ» [2]. У його театрі немає гасел і прямолінійних схем. Концепція його театру – закони поезії і краси.

Стрелер вдало наблизився до опанування та модернізації театральної школи «переживання» в італійському театрі «Піколо де Мілано» та одночасно поставив за мету відродження майже втраченого до ХХ століття мистецтво театру комедії масок. Ідея митця містилася в наступному: багаторазово виміряти тогочасну цінність будь-якого театального напрямку, будь-якого стилю формулою на «вірність» і «хибність» - де головним мірилом служить «життя духу». «Нехай постановка режисера і гра артистів буде реалістична, умовна, правого, лівого напрямлення, нехай вона буде імпресіоністичною, футуристичною, чи не все одно, аби тільки вона була переконлива. Правда або правдоподібна, красива, художня, піднесена, і передавала справжнє життя людського духу, без якої немає мистецтва» [3, 324].

Сьогодні, майстер режисури Дж. Стрелер у своїх практичних дослідженнях закликає фахівців сценічного мистецтва не винаходити способи модернізації театральної форми, а відкривати свій режисерський шлях, пройшовши через усі можливі театральні теорії і практики: «Нинішні новатори не знають, що наше покоління вийшло з Арто. <...> І хоча ми ще не знали Брехта, ми вже встигли перескочити через Станіславського. Потім довелося до нього повернутися, щоб просунутися вперед» [1].

Одна з дієвих основ педагогічної та режисерської дієвої методики Джорджа Стрелера – захопити власним темпераментом. На одній з репетиційних фотографій вистави «Любов до трьох апельсинів» можна побачити як Стрелер робить акробатичний кульбіт, він буквально «летить» на очах у численного хору. В той момент абсолютно всі погляди на сцені були спрямовані на режисера, на фотографії артисти буквально заворожені цим режисерським «фокусом».

Найчастіше у своїй практиці Стрелер використовує метод наслідування як метод режисерського впливу. У статті «Мої вчителі» він згадує про знайомство з театральним мистецтвом: «Як мене вчили? Емпірично, методом «наслідування» (ніхто і ніколи не говорив нам, що можуть бути ще якісь методи, крім «наслідувального»), без будь-якої теоретичної опори, але послідовно і наполегливо ми намагалися <...> аби нас було «чутно», говорити саме ті слова, що необхідні, і заражати своїм «хвилюванням» слухачів» [1].

Новаторський шлях режисера – шлях вічних роздумів. У статті «Бути художником» Стрелер називає вічну діалектику «убивчою», тому що ідеального рішення або не існує взагалі, або воно недосяжне: «Діалектика сувора. Це важкий стиль існування. Він найважчий. Якщо діалектика дійсно є гамлетівським сумнівом, гріхом, сумнівом, яке є душєроздираючим, якщо воно більше не діалектичне, а саме «сумнів паралізує» - тоді виникає неможливість вибору і рішення. Тому що діалектика не має термінів, вона триває вічно. <...> Хто живе діалектикою, може лише відчувати її трагічність, відсутність «миру». І чим сильніше діалектичне почуття, тим сильніше пристрасне бажання неможливої «одиниці». Можливо звідси народжується цей тип постійного ходіння по краю прірви, ця суттєва нещасна незадоволеність, глибоко нещасна через моє існування як «людської істоти»? <...> Робота режисера відбувається майже виключно на дотик між цими полюсами, з постійним страхом, з постійними кроками назад і забіганням вперед, перевірками, зазиранням в майбутнє і роздумами, начерками і їх стиранням, і поверненням до закинутих рішень. Безкінечно»[1, с. 71].

Отже, Стрелер визначає шлях пошуку духу твору глобально значущий, але, в той же час, більш вільний, синтетичний, не обмежений традиційними кордонами. В його теоретичних працях розкидані численні заклики до молодих режисерів у прагненні до пошуків і знаходжень власних шляхів вічної істини класиків театрального мистецтва, відкидаючи схеми, нав'язані існуючими звичками, смаками або сучасною модою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Giorgio Strehler. Non chiamatemi maestro. Milano: Skira, 2007. 72 p.
2. Скорнякова, М. Стрелер, Джорджо. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STRELER_DZHORDZHO.html
3. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. Санкт-Петербург, Азбука-Аттикус, 2015. 576 с.

**Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Панів Ірина Степанівна,
магістрантка кафедри режисури та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕЖИСЕР ПЕТЕР ШТАЙН ЯК МАЙСТЕР ТРАДИЦІЙНОГО СТИЛЮ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У час технологічного прогресу та пошуків нових рішень у сценічному просторі, людина втрачає автентичність власного «Я». Коли бажання виділитись стрімко несе нас до буденності та однотонності, приходить час повернутися до минулого і пізнати його, зробити так би мовити, ковток повітря. Як дивно б не здавалось, але саме в наш час традиційний стиль у театрі можна назвати авангардним. Цінність думки та співпереживання завжди будуть важливі для людини, і які б ефекти та режисерські тропи не наповнювали б виставу вона повернеться до початку, становлення «театру переживання».

У другій половині XX століття епіцентром у сценічному мистецтві був авангардний театральний експеримент. На противагу цьому, німецький театральний режисер Петер Штайн створює у Західній Німеччині театр «Шаубюне», який базувався на фундаменті архаїчних театральних традицій. «Через напруження і скандали у 1970-х рр. до театру ходило дедалі менше глядачів, а деякі театри переживали фінансову скруту...» [1, 537]. Ці події не владарювали у театрі «Шаубюне», бо завдяки індивідуальному режисерському стилю Петера Штайна увага глядачів, критиків та театральних діячів була зосереджена навколо нього.

Робота П. Штайна у театрі «Шаубюне» припадає на пік розквіту його творчості, а також інновацій у театральному світі. Завдяки цьому періоду, науковці зуміли простежити творчий шлях митця як відданість теоретичному вченню К. С. Станіславського та досягнути сутності його режисерського стилю. «Театр традиційний (анг. *traditional theatre*, пол. *teatr tradycyjny*) – театр випробовуваних форм, який консервує естетичну традицію, соціальний, етичний і релігійний зміст якої втрачений; театр, який тяжіє до музею. У позитивному сенсі – театр , який плекає традицію.<...> у широкому сенсі – театр, який зосереджує увагу на традиційній формі та традиційній інтерпретації твору...» [2, 699].

Як не парадоксально, зазначали мистецтвознавці того часу, саме цей режисер стає реформатором та новатором вже вельми забутого стилю у німецькому та світовому театрі взагалі, змінюючи хід історії сценічного мистецтва. Його творчий доробок і сьогодні потребує емпіричного аналізу щодо впливу на сучасні сценічні практики.

Необхідно зазначити, що це не єдина реформаторська ідея багатогранної особистості Петера Штайна. Будучи художнім керівником театру «Шаубюне» він структурує театр як соціальну інституцію. Кожен член трупи мав право голосу з будь-яких питань театру. Від вибору драматургічного твору для репертуару до закупівлі миючих засобів. Цей принцип роботи дав свої

благотворні плоди, Петер Штайн отримав визнання у світі, а режисери Німеччини почали стрімко вводити ці реформи у своїх театрах.

Творчий шлях режисера лежить у пошуках витончених ліній, які беруть початок з драматургії. Драматургія для Штайна, як материнське молоко, без неї розвиток театру приречений вважав він. Петер Штайн, як палкий послідовник «системи Станіславського», перш за все ретельно підходить до роботи над літературним матеріалом, вивчає психологію кожного персонажа, від акторів вимагає життєву правду та реалістичну гру; декорації, костюми, музика, кожна деталь до режисерських прийомів, обґрунтована та витримана у просторовому вимірі і часі.

Значне місце у режисерській творчості Штайна посідають класичні п'єси А. П. Чехова. Режисерські рішення його постановок «Три сестри» (1985), «Чайка» (1992), «Вишневий сад» (1991) мали приголомшений успіх у глядачів усього світу. Він майстерно тлумачить сутність людського єства, багатогранно трактує проблеми взаємовідносин персонажів і це робить його вистави неповторними. «І тоді я почав читати чеховські п'єси. На жаль, мушу зізнатися, я не добився великого успіху при їх читанні. Я весь час наштотхувався на те, що моєму сприйняттю заважала відсутність подій, постійні повтори одних і тих же мотивів. Все це мені здавалося досить нудним, я засинав. Тоді я взявся за чеховські розповіді. І тут мені став відкриватися «мій Чехов» [3, 487]. Петер Штайн переконаний і сьогодні, що театральне мистецтво тримається на драматургії А. Чехова, У. Шекспіра та на античній драмі. Він вважає, що це глибинний світ, який крутиться навколо осі – безкінечності.

Його творча майстерня накопичила скарбницю успішних і видатних постановок: «Дачники» М. Горького (1975), «Оптимістична трагедія» В. Вишневського (1972), «Saved» (1967) та «Рано вранці» (1969) Е. Бонда; «Як вам це подобається» (1977), «Антоній і Клеопатра» (1994), «Гамлет» (1998) У. Шекспіра; «Орестея» (1994) Есхіла, опера «Аїда» (2014) Дж. Верді, «Борис Годунов» (2015) О. Пушкіна. За режисерським задумом Петеру Штайну вдалося здійснити постановку повної версії «Фауста» Гете, яка тривала більше

20-ти годин з 35-ти акторами. Це був феномен у театральному світі. Такої деталізації тексту ще не було до нього (жодної сторінки не було скорочено впритул до ремарок). Хоча сам режисер у своїй творчій діяльності не вважає слово головним дієвим засобом, підтекст – ось що створює магію літературних творів.

Петер Штайн – маестро сучасної режисури європейського театру. Його думки поділяє більша частина театральної спільноти світу, вони закрадаються у підсвідомість глядача і відкривають незвідані шляхи до самопізнання. Майстерність цього творця і зараз впливає на молоде покоління театральних діячів, які є його послідовниками. Він завжди відстоює «театр переживання» без помпезності та діджитал структур. Його режисерське мистецтво залишить слід в історії сценічного мистецтва. Майстер і сьогодні продовжує активно працювати, поповнюючи доробок вистав світового театру.

Європейський театр завжди у пошуках нових форм, прийомів та стилів. Незмінним залишиться тільки думка залу, яка порівнює, аналізує, відчуває. Митці завойовують прихильників і створюють собі ворогів. Та найважливіше те, що мистецтво несе у собі істину, рефлексію, переживання, в якому так потребується людина. Ця істота беззахисна, а театр дає їй притулок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брокетт Оскар Г., Гілді Франклін Г. Історія театру. Львів : Літопис, 2014. 730 с.
2. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
3. Смелянський А., Єгошина О. Режисерський театр: від Б до Ю: Розмови під завісу століття. Москва : Московський художній театр, 1999. 530 с.

**Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

**Ніколайчук Антон Петрович,
магістрант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ПАФОСНА НАТУРАЛІСТИЧНА РЕЖИСУРА АНДРЕ АНТУАНА ЯК РЕФОРМАТОРА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Особливості театральної діяльності А. Антуана – дрібного службовця паризької газової компанії, який в 1887 р. організував невелику аматорську трупку – експериментальний Театр Лібр – і час від часу здійснював постановки вистав за абонементом, не отримуючи дозволу цензури, неодноразово ставала предметом наукових досліджень українських та закордонних вчених, оскільки саме А. Антуан, на думку багатьох театрознавців (Д. Віттона, Б. Пікон-Валлен та ін.) [6, 8; 3, 272] є першим режисером європейського театру, а день відкриття «Вільного театру» – 30 березня 1887 р. – датою народження професійної театральної режисури [1, 16]. Водночас окремі аспекти зародження театру натуралізму і досі лишаються недостатньо висвітленими, що актуалізує дослідження означеної проблематики з позицій сучасного мистецтвознавства.

На думку дослідників, критичне ставлення до стану тогочасного театру, навіяне програмними теоретичними виступами Е. Золя і бажання змінити ситуацію стали «нав'язливою ідеєю» молодого А. Антуана, який захоплювався сучасною літературою, живописом, слухав лекції І. Тена та деякий час працював статистом в Комеді Франсез, спостерігаючи та вивчаючи гру провідних акторів [5, 34]. Потрапивши в аматорський Галльський гурток і розчарувавшись в репертуарі, основу якого складали п'єси Ож'є та Сарду, А. Антуан формує ідею надати сценічне втілення драматургії школи Е. Золя та реалістичній літературі, що без театральних перебільшень і трафаретних драматургічних прийомів відображали драматичні конфлікти часу – здобувши підтримку частини колективу А. Антуан починає працювати над репертуаром власного аматорського театру – «Вільного театру», до якого увійшли: новела «Жак Дамур» Е. Золя (інсценізація Л. Енника), п'єси «Мадмуазель Ломм» Л. Дюранті та П. Алексиса, «Супрефект» А. Біля, «Кокарда» Ж. Відаля.

Надалі репертуар театру розширився виставами за творами представників школи Е. Золя (Л. Енника, А. Алексиса, А. Сеара), «рожевої комедії» (О. Метеньє, Ж. Жюльєна, Ф. Ікра та ін.), реалістичної школи (брати Гонкур) та провідних тогочасних зарубіжних письменників (Л. Толстого, І. Тургенєва, Г. Ібсена та ін.). Трансформації постановочної частини, принципи і методи роботи з актором, стали підґрунтям позиціювання Театру Лібр як натуралістичного театру, а А. Антуана – реформатором театрального мистецтва.

В. Петров наголошує на тому, що трансформаційні процеси розпочаті А. Антуаном відбувалися комплексно, поширювалися на акторське мистецтво, постановку та сценографію і полягали у:

- відмові А. Антуана від принципу амплуа в стилі гри та створенні акторського ансамблю – зосередивши увагу акторів на психологічній розробці характерів, режисер організує їх живу взаємодію; використанні живої, не деформованої традиційною школою індивідуальності акторів-аматорів, які зберегли природність і достовірність пластики та мови; пошуках нових виражальних акторських засобів, несумісних з умовно-театральними канонами;
- створенні на сцені декорації достовірного місця дії; відмові від традиційного театрального прикрашання, використанні правдивих костюмів та гриму, природного освітлення, натурального реквізиту і меблів;
- наближенні до сцени глядача і створення ефекту «присутності» завдяки ліквідуванню величезної традиційної авансцени, суфлерської будки, фокусуванні уваги глядача на сценічній дії (художня реформа режисера торкнулася залу, який він позбавив традиційних плафонів, прикрас і освітлення під час вистави) [2, 14-15].

Дослідники акцентують на експериментах А. Антуана зі сценічним освітленням – якщо в романтичному театрі прожектори освітлювали безпосередньо акторів, в театрі А. Антуана він стає чимось набагато більшим. Розглядаючи світло як «життя театру, велику душу сцени, грамотне маніпулювання яким створює атмосферу, колір постановки, глибину і

перспективу» [7] режисер посприяв становленню світла як частини постановки – воно обмежує простір та створює необхідну напругу.

Прагнення до нового театру, що вирізняється художньою цілісністю, необхідність узгодження всіх компонентів вистави зумовили перетворення А. Антуаном декорації. Більше того, він посприяв становленню на сцені середовища істинного життя, визначивши її як інструмент руйнування умовності та встановлення нових, значно тісніших і інтимніших стосунків людини з навколишнім світом, що було зумовлено специфікою теорії середовища як світу, що обступає людину і впливає на його долю, сформовану у творах Е. Золя, братів Гонкурів, Г. де Мопассана. Наприклад, Е. Золя надзвичайно наполегливо закликав театр перейнятися двозначністю життя, в якому середовище розкриває другий план твору, «пояснює людину, доповнює її», «оточує властивою йому атмосферою». Істинність середовища, що розумілася А. Антуаном в ранніх постановках Театру Лібр буквально (для вистави «Жак Дамур» Л. Енника він привіз з будинку матері і розмістив на сцені обстановку їдальні; у виставі «М'ясники» Ф. Ікара – м'ясні туші з кров'ю; у «Вдачі Франсуази» епатував глядача неприбраною постіллю та розкиданими по сцені предметами жіночого вбрання), поступово набувала новаторського осмислення. Для створення середовища А. Антуан кардинально змінює принцип організації сцени, долаючи властиву павільйонній декорації ясність форми, симетрію, пряму лінію та плоскість – наслідуючи імпресіоністів режисер намагається наслідувати їх «обірвані» композиції, репрезентуючи ніби випадково вирвані фрагменти кімнати, ніби підглянутий уривок з життя (декорації зазвичай звернені до глядача під іншим кутом, підкреслено асиметрично). Таким чином, сценічне середовище вже не відпускало актора до рампи – він існував лише в автономному вимірі, що відділений від глядача «четвертою прозорою стіною» [4, 137].

Новаторська діяльність А. Антуана і Театру Лібр, визначена художнім завданням надати сценічного втілення реалістичній літературі та драматургії школи Е. Золя призвела до реформи усього європейського театру, посприяло

розвитку світового театрального мистецтва в розмаїтті художніх течій, естетичного, жанрового та художнього вираження.

Серед важливих здобутків діяльності А. Антуана назвемо: формування та розвиток режисерського мистецтва, посилення ролі режисера в створенні вистави, становлення режисури як художньої творчості та нової театральної професії; трансформацію уявлення про сценічність драматургії, що тривалий час лишалася в межах академічних канонів та естетики драматургії «здорового глузду»; розширення кордонів культурних контактів засобами постановок перших в історії французького театру п'єс іноземних авторів – Д. Верга, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Л. Толстого, І. Тургєнєва та ін. – та активізації інтеграційних процесів в європейській культурі; трансформації сценічного середовища та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Владимиров, С. К истории режиссуры : в 2-х ч. Ч. 1 : Исторические предпосылки возникновения режиссуры. Санкт-Петербург : Российский ин-т истории искусств, 2012. 307 с.
2. Петров, В. Взаимодействие любительского и профессионального театра в культуре Франции второй половины XIX века (ранние опыты Андре Антуана) : автореферат дис. канд. культурологических наук : 24.00.02 / Санкт-Петербургская государственная Академия культуры. Санкт-Петербург, 1997. 18 с.
3. Пикон-Валлен, Б. Рождение режиссуры: К вопросу о предрежиссуре. Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 271–273.
4. Хмелева Н. Сценическая среда, от быта к абстракции. Вопросы театра. 2008. № 3-4. С. 130–151.
5. Roussou, M. Andre Antoine. Paris : L`Arche, 1954. 418 p.
6. Whitton, D. Stage Directors in Modern France. Manchester Univ. Press, 1987. 307 p.

7. Uchôas, R. André Antoine. 2017. URL : https://www.academia.edu/44393467/André_Antoine (дата звернення : 15 лютого 2021)

**Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Будяченко Діана Сергіївна,
магістрантка кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»**

ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ПОШУКИ ФУНДАТОРА ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕЖИСУРИ ЖАКА КОПО: ІМПРОВІЗАЦІЯ В МАСЦІ

Внесок відомого французького режисера, актора, театрального теоретика і педагога Жака Копо (1875–1949) в розвиток європейського театру важко переоцінити – його творча і педагогічна діяльність посприяли моральному, інтелектуальному та естетичному оновленню сценічного мистецтва; надзвичайно важливою, на думку дослідників, є ідея постійної архітектурної сцени для сучасних постановок та імпровізація в масці як один із найбільш дієвих способів пошуку новаторської акторської гри.

У 1913 р. Ж. Копо заснував театр «Старий голубник» (Théâtre de Vieux Colombier) [6, 33], з метою протиставлення академізму «Комеді Франсез» та формалістичному театру сюрреалістів нового театру, що заснований на синтезі досвіду театру символістів та досягнень психологічного театру (передусім Московського Художнього театру); в прагненні «повернути красу сценічному видовищу» і по-новому поглянути на кожну постановку [5, 42]. Постановки вистав «Скупий» (1913) та «Витівки Скапена» (1917) Ж.-Б. Мольєра, «Дванадцята ніч» (1914) У. Шекспіра, К. Гольдоні, К. Гоцци та П. Меріме, а також твори сучасних драматургів вирізнялися глибинною поетикою та етичними інтерпретаціями мистецтва.

Наголошуючи на тому, що в театральному мистецтві центр має зміститися з п'єси, як літературного твору, головним виражальним засобом

якого є мова, на актора, основним виражальним засобом Ж. Копо вбачав пластику. На початковому етапі роботи з акторами він не використовував текст, натомість головна увага приділялася фізичній підготовці та акторським імпровазіям. З метою оновлення театрального мистецтва у 1915 р. Ж. Копо, погляди якого, як і система навчання, багато в чому збігалися з поглядами К. Станіславського, засновує театральну школу «В'є Коломб'є» в Парижі. Заняття проводилися не лише з основним учнівським складом, але і з дітьми (8–12 років), а програма школи (мистецтво драми, балет, музика та ін.) була спрямована на широку професійну підготовку та розвиток розуму, морального почуття, дисципліни, опанування традицій і звичок, що позитивно впливають на майстерність актора, формують дух колективізму та спільності цілей.

Е. Фількенштейн акцентує на тому, що єдиний шлях до повноцінного оновлення театрального мистецтва для Ж. Копо полягав в моральному перевихованні актора, удосконаленні його внутрішньої та зовнішньої техніки, перегляді та збагаченні виражальних засобів [2, 51]. Окрім фізичних тренувань тіла за допомогою гімнастичних вправ, учні, формуючи природний «ігровий інстинкт», активно досліджували внутрішній ритм рухів, використовуючи музику, танці та пантоміму в масці.

Ж. Копо розробляє новаторський підхід до навчання актора, відповідно до якого підготовка актора базувалася на різноманітних видах імпровазації: імпровазації-пантомімі (мім-імпровазації), імпровазації в масці, імпровазації без слів та ін. [3, 12].

На думку театрознавців, Ж. Копо та його послідовники (М. Сен-Дені та Ж. Лекок) досягли значних успіхів в дослідженні впливу маски на виконавця та пошуку нових способів гри. У 1920–1924-х рр. Ж. Копо широко використовував парадоксальний ефект, що здійснює маска на актора – приховуючи обличчя, вона одночасно стимулювала роботу всього психофізичного апарату та сприяла розкриттю творчих можливостей. С. Елдрідж акцентує на тому, що для Ж. Копо маска стала фактором психофізичного звільнення актора та рухомою силою перевтілення [4, 17].

А. Толшин стверджує, що за Ж. Копо імпровізація в масці – це не тренаж міма, не руховий тренінг – це акторський метод підготовки, що звільнює уяву і чуттєвість актора, його емоційну природу, здатність мислити на чуйність тіла, відповідно театральний педагог використовував зняття в масці для розвитку виразної гри актора без маски [1, 17]. Дослідник наголошує, що ідею виховання синтетичного актора (принциповим завданням майстер вбачав у розвитку і вихованні у студентів інтересу до практичних навичок роботи в різноманітних театральних стилях і жанрах – пластичному, умовному, ігровому театрі, моно-виставах з численними рольовими трансформаціями, театрі масок) і інтерес до жанру сатири для Ж. Копо втілила комедія масок.

Найголовнішим принципом методу імпровізації в масці стало:

- підкорення уяви, пластики та емоційної природи актора характеру персонажу, який він створював і відмова від повторення власних психологічних стереотипів в кожній виконаній ролі;
- фокусування уваги актора на невербальних засобах виразності: позі, жестах, пластичні та експресивності сприйняття, що породжує нові властивості індивідуальності, нову інформацію – творчий матеріал для формування нових образів та стилів акторської гри [7, 56].

Теоретико-практичні праці Ж. Копо засвідчують, як можна, використовуючи маску, послідовно опанувати всією гамою процесу перевтілення – від першочергових елементів до найскладніших, що пов'язані з виражальними формами комедії та мелодрами. Передусім, імпровізація в масці сприяє дистанціюванню актора від свого персонажу – він досліджує образ, аналізує власні стосунки з ним, відчуває рух до його створення, відстежує пластичний відгук тіла і одночасно тримає дистанцію, що дозволяє спрямувати естетичний вплив від гри на глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Толшин, А. В. Импровизация в обучении актера. Санкт-Петербург : СПГАТИ, 2005. 115 с.

2. Филькенштейн, Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Ленинград : Искусство, 1971. 135 с.
3. Хичжун Ким. Феномен импровизации в процессе обучения актера в театральной школе Южной Кореи : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 /ГИТИС, Москва, 2017. 36 с.
4. Eldredge, S. A. Mask improvisation for actor training and performance. The compelling image. Northwestern University Press. Evanston. Illin., 1996. 208 p.
5. Jacques Copeau «Un essai de rénovation dramatique : le théâtre du Vieux-colombier», in NRF, 1er septembre 1913, reproduit in Registres I : Appels, Gallimard, 1974.
6. Mignon, P.-L. Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier. Paris: Julliard, 1993. 348 p.
7. Rudlin, J. Jacques Copeau. Cambridge etc. : Cambridge univ. press, 1986. 160 p.

**Шумейко Людмила Михайлівна,
магістрант кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОСТІР КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТІВ

Глобалізація суспільства у другій половині ХХ століття стала головним напрямком розвитку світових процесів та охопила основні сфери суспільного життя: економіку, науку, освіту, політику та культуру. У 1982 році в Мехіко ЮНЕСКО – Організація Об'єднаних Націй з питань освіти та культури, прийняла Декларацію Мехіко з політики в галузі культури, в якій було чітко сформульовано основні принципи сучасної культурної політики, що дало можливість поступово вийти за межі національної та етнічної обмеженості. Інтеграційним процесам окремих національних культур в єдину, світову, почали активно сприяти як засоби масової міжкультурної комунікації, так і економічні зв'язки між країнами.

З одного боку процес глобалізації варто розглядати як цілком закономірну реакцію світової цивілізації на нові загрози її подальшому існуванню, а з іншого, саме глобалізація найчастіше пов'язується із негативним впливом на культуру, оскільки спостерігається тенденція «розмивання» національних культурних традицій та агресивна поведінка в інформаційному просторі, посилення гібридних війн, які несуть пряму загрозу культурній сфері та національним інтересам тієї чи іншої держави [2, 13]. У світі спостерігаються численні громадянські конфлікти, одним із джерел яких є культурна нетерпимість, релігійні переконання, мовні та етнічні бар'єри. Тож, основним завдання культурної політики із прийняттям Декларації Мехіко стало заохочення культури миру, сприяння встановленню міжкультурного діалогу.

Всебічному духовному розвитку особистості сприяє знання культури свого народу та світової культури. Саме за таких умов можна говорити про успішні інтеграційні процеси в культурному просторі. Знання культури і розуміння цінностей інших народів, уміння гідно представити культуру власного народу, – це характерні риси сучасної, по-справжньому культурної людини. В умовах глобалізації спостерігається дві основні тенденції в культурній сфері: перша – прагнення культурної інтеграції; друга – прагнення до захисту національних цінностей та інтересів [3, 60].

Окрім іншого, глобалізаційні процеси впливають і на розвиток театрального мистецтва – відбувається зближення театральних мов, основних концепцій та законів жанру. Театральні ідеї мандрують світом, цьому сприяє Інтернет, закордонні подорожі митців, обмін досвідом, тож, безумовно, театр переживає значні трансформаційні зміни, які відбуваються в мистецькому середовищі. Проте, деякі дослідники й досі захоплюються тезою про так звану «незалежність театрального мистецтва» і усіляко наполягають на тому, що театр становить окремий та незалежний об'єкт дослідження [5, 26]. А інші, навпаки, продовжують наголошувати на важливості подальших інтеграційних процесів різних видів мистецтв.

В українському мистецькому середовищі ХХІ століття ми маємо змогу спостерігати, як новаторські форми організації театральної справи розширюють кордони та встановлюють нові правила гри. Інтеграція театру, як окремого кейсу, у простір різноманітних культурно-мистецьких проєктів сприяє налагодженню сучасного діалогу між глядачем і артистом будь якого жанру та виходу з пострадянської театральної парадигми.

Яскравим прикладом інтеграції театру в проєкти культурно-мистецького спрямування є один із Лондонських театрів, який традиційно щороку відкриває сезон чеховською прем'єрою. Чернігівський театр ляльок імені О. Довженка завдяки підтримці Goetheinstitut у 2016 році поставив п'єсу «Гамлет-машина», яка віддзеркалює постмайданівський синдром України, (за п'єсою Гайнера Мюллера, режисер Віталій Гольцов). У 2017 році в рамках угоди про співпрацю міст-побратимів: Бидгощ (Польща) та Черкаси (Україна), за участю молоді двох держав професійні польські митці та режисери створили аматорську театральну трупу й презентували резонансну двомовну україно-польську виставу «Дуб», основною темою якої стала реакція польського населення на події 2014 року в Україні в контексті непростих історичних відносин між державами. Вистава з успіхом пройшла у Києві, Львові, Кропивницькому, Черкасах, Бидгощі [6].

Французький вчений Ж. Дюмазедьє зазначав, що всебічний розвиток особистості можливий лише у так званій «цивілізації дозвілля», отже можна стверджувати, що в умовах глобалізаційних процесів театральна сфера продовжує бути затребуваним видом змістовного дозвілля. Набувають популярності нові види та жанри театральних напрямків: інверсійний театр, інтерактивний театр, тіньовий театр; перформанс та інші, у постановках починають використовувати 3-D технології тощо.

Прикладом інтеграції театру у простір одного з масштабних культурно-музичних фестивалів є «Театр пісні Єлизавети Авочарової», заснований у 2012 році на базі Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату (ХССМШІ). Авочарова Є. А. – завідувач відділу камерного ансамблю ХССМШІ, піаністка, композиторка, режисер-постановник мюзиклів,

дизайнерка костюмів. Авторські мюзикли мисткині: «У пошуках щастя» (2018) та «Історія одного горища» (2019) дебютували в рамках міжнародного музичного фестивалю «В гостях у Гоголя». Із 2015 року цей проєкт, метою якого є наслідування найкращих традицій аналогічних європейських проєктів, традиційно проходить в курортному місті Миргород на Полтавщині. Засновник та художній керівник фестивалю – професор ХНУМ імені І. П. Котляревського, директор ХССМШ Валерій Миколайович Алтухов.

Протягом двох тижнів, з 1 по 14 липня, професійні музиканти різного віку можуть відвідати численні майстер-класи, семінари, пройти навчання у Літній музичній школі, поспілкуватися із провідними педагогами, безкоштовно відвідати концерти за участю музикантів світового рівня, які спеціально приїждять на цей фестиваль з різних країн світу, аби презентувати свою майстерність [4]. Музично-сценічні вистави Єлизавети Авочарової за участю учнів ХССМШ, безумовно, є прикрасою міжнародного музичного фестивалю, адже вирізняються високим рівнем професіоналізму, самобутністю, яскравими костюмами і декораціями, цікавими сюжетами та дивовижною атмосферою свята, в яку потрапляє глядач [1].

Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати, що театральне мистецтво в умовах глобалізації продовжує переживати процес інтеграції, набуваючи нових напрямків, виходячи за межі конкретної держави, реагуючи на виклики часу та зміни у суспільстві. Сучасні умови диктують необхідність пошуку цікавих видовищних форм та технологій задля загального утримання інтересу до цього виду мистецтва, збереження національних традицій та активного сприяння змістовному дозвіллю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Главная новость подробно – gubernya.net https://guberniya.net/newsdetail.php?news_id=33211(дата звернення: 06.03.2021)
2. Деріга, В. В. Соціальна і гуманітарна політика. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. 175 с.

3. Ключко, В. П. Соціокультурний менеджмент: історія, теорія та сучасні практики. Хрестоматія. Глобалізація та духовні й культурні цінності в діяльності людини та підприємств соціально-культурної сфери. Київ : НАКККІМ, 2019. С. 60–69.
4. Миргород. В гостях у Гоголя: Відео. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LzYaMM7PCN0> (дата звернення : 27.03.2021)
5. Свйонтек, С. Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей. Про можливості застосування в науці про театр деяких дослідницьких методів (Перспективи та обмежування). Переклад з польської. Львів : ЛНУ імені Івана Франка 2013. С. 26–49.
6. У Кіровограді презентували україно-польську виставу «Дуб» (ФОТО) <https://elisavet.news/news/society/item/205-u-kirovohradi-prezentuvaly-polsko-ukrainsku-vystavu-dub-foto> (дата звернення : 27.03.2021)

Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Каратаєв Артем Олегович,
магістрант кафедри сценічного мистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»

ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ ТА НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ ІТАЛІЙСЬКОГО РЕЖИСЕРА ЛУКІНО ВІСКОНТІ

Сучасна театральна спільнота може впевнено констатувати, що режисура сценічного мистецтва ХХ століття досягла апогею у художньо-творчому процесі театально-новаторських надбань.

Серед плеяди митців-реформаторів західноєвропейського театру минулого століття почесне місце займає італійський режисер театру і кіно Лукіно Вісконті (1906-1976), який здійснив вагомий внесок у розвиток режисерського мистецтва театального світу і заклав підвалини прогресивного театру Італії. «Вісконті розвив бурхливу діяльність як режисер театру: з січня

1945 по лютий 1947 року він поставив на різних сценах Італії одинадцять драматичних спектаклів. У 1946 році він сформував власну трупу з постійною резиденцією у римському театрі «Елізео». Його «Елізео» проіснував 12 років, став першим італійським режисерським театром, що витримав випробування часом. Поряд з Джорджо Стрелером, Вісконті став основоположником режисерського театру в Італії» [1, 251].

Л. Вісконті розпочав свою творчу діяльність як представник натуралістичного театру і послідовник правдивості творчого методу у роботі над задумом сценічного твору, та у процесі створення образу дійових персонажів. «Натуралістичний театр належить до малого кола запропонованих обставин з усіх можливих рівнів запропонованих обставин драматурга і режисера цікавить переважно рівень психофізіологічний (подеколи фізіологія стає важливішою, ніж психологія). Спосіб відбору запропонованих обставин характеризується тим, що буквально до купи збирається усе, що з фотографічною точністю характеризує якийсь шматок життя. Фотографізм з культом випадковості стає не тільки естетичною нормою, а й ідеалом» [3, 618].

На міжнародному театральному фестивалі у Венеції (1952) Лукіно Вісконті показав постановку за твором Карло Гольдоні «Хазяйка готелю» у виконанні театральної трупи Мореллі-Стоппа. Вперше в історії національного театру Італії майстер режисури порушив класичну традиційність Гоцці і Гольдоні на вітчизняних театральних підмостках. Ця постановка викликала бурхливий резонанс серед театральних критиків Італії. Вони бурхливо співчували глядачу, щодо його позбавлення режисером насолоди безхмарними комедійними сценами за авторською ідеєю Гольдоні, але в той же час зазначали про необхідність перегляду цього спектаклю. «Режисер зчистив з п'єси все, щоросло на ній за два століття, звільнивши від штампів і перш за все від штампів дешевої італійщини. Це був Гольдоні, осмислений багато в чому через досвід театального неореалізму. Лукіно Вісконті глянув на п'єсу свіжим поглядом і по новому прочитав її. Нічого не змінюючи в тексті, нічого не скорочуючи, Вісконті показав у своїй виставі не сонячну Італію – край вічно

блакитного неба і веселих карнавалів, не безтурботну комедію, а комедію моралі з життя XVIII століття – століття цинічного і розважливого» [6, 214]. Вистава «Хазяйка готелю» Л. Вісконті насправді була сценічним твором майбутнього театрального мистецтва і зверталася до наступного покоління глядачів, про що з часом і підтвердилося.

Говорячи про методи роботи Вісконті з театальною трупю можна зазначити, що єдиних постійних методів пізнання рольового матеріалу та дієвості драматургічної форми акторами не існувало. Під час репетиційного процесу майстер міг надавати повну свободу актору у його власній трактовці художнього образу ролі, або навпаки нав'язував власну трактовку характеру персонажа, примушуючи виконавця імітувати, копіювати режисерський показ дійової особи ролі. Тільки з Паоло Стоппой і Ріной Мореллі, його головними керманичами театальної трупи, було повне творче розуміння надзавдань режисерських рішень майбутніх сценічних форм, загально-сислової структури зерна ролі, її наскрізної дії та сценічного завдання загалом. «Дати визначення методу режисера, окреслити межі його системи не просто. Він завжди був різним. Лукіно Вісконті – неореаліст, йому в вищій мірі властиве те, що він сам називав «почуттям конкретності». І в той же час Вісконті – творець спектаклів яскравих, святкових, гостро театральних, в яких все – персонажі, предмети і прикмети реального світу – тільки образ і привід для гри. Тонко відчуваючи час і прекрасно знаючи закони сцени, Вісконті виразив в своєму мистецтві різні театральні ідеї» [5, 173].

Лукіно Вісконті як і багато інших західноєвропейських режисерів XX століття звертався до літературної спадщини А. Чехова. У 1965 році він здійснив постановку «Вишневий сад» разом з театальною трупю Мореллі-Стоппа. Концепцію класифікаційних жанрових ознак драми Чехова Вісконті розуміє і трактує радикально і полярно-протилежно. Майстер подає драматургічний твір за жанром як комедію і у своїх спогадах, навіть Станіславського, звинувачує у невірному розумінні чеховської драми і зазначає, що сам автор свою п'єсу «Вишневий сад» передбачав як комедію, і

він як режисер буде дотримуватися вказівок великого драматурга у саркастично-комедійному трактуванні кризових моментів сімейних перипетій та колізій персонажів драми.

Отже, на початку зародження новітніх реформаторських пошуків майстрів національних театральних ідей італійського сценічного мистецтва займала талановита постать вітчизняної сцени Лукіно Вісконті. «Найтонший психолог і стиліст, він зумів залучити в театр дуже широкий загаль. Критика відзначала, що при всій його рафінованості Вісконті був великим народним режисером» [5, 173]. Своєю режисерською діяльністю Л. Вісконті підтвердив національну сценічну традицію – комедію масок театру Гольдоні, примусив пересічного глядача по-новому, більш широкомасштабно оцінити новітні надбання прогресивного мистецтва режисури, надати достойну нагороду талановитій театральній спадщині, яку залишив майбутнім прихильникам і фахівцям Лукіно Вісконті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 100 великих режиссеров /Авт.-сост. Мусский И.А. Москва: Вече, 2004. 480 с.
2. Висконти, Лукино. Висконти о Висконти. Москва : Радуга, 1990. 445 с.
3. Клековкін, О. THEATRICA: Лексикон [Текст]. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
4. Лукино Висконти: Статті. Свідчення. Висловлювання /сост. Козлов Л. К. Москва: Искусство, 1986. 302 с.
5. Скорнякова, М. Г. Лукино Висконти как предвестник театральной революции второй половины XX века // Западное искусство XX век. Образы времени и язык искусства [Текст] : сборник / Гос. ин-т искусствознания. Москва : Едиториал УРСС, 2003. С. 170-189.
6. Спектакли двадцатого века. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2004. 488 с.
7. Шитова, В. Лукино Висконти. Москва: Искусство, 1965. 224 с.

РОЗДІЛ 4

ДОМІНАНТА ПРАКСЕОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

**Висоцький Юрій Пилипович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри акторського мистецтва та режисури
драми Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно,-телемистецтва Київського
національного університету культури і мистецтв**

ДЕФІНІЦІЇ ВЧЕННЯ ПРО ДВІ ПЕРСПЕКТИВИ – АРТИСТА І РОЛІ

Понад тридцять років тривала робота К. С. Станіславського по створенню його знаменитої системи. Відомо, що на шляху до остаточного формулювання і визначення свого місця багато понять і розділів системи зазнали значної еволюції. Але є й такі розділи, що з'явилися в системі в останні роки життя її автора. Вчення про дві перспективи – артиста і ролі – належить саме до таких розділів. Вважається, що початок роботи над розділом «Перспектива артиста і ролі», в якому викладено це вчення, слід відносити до літа 1934 року.

Необхідність особливої уваги до вчення про дві перспективи зумовлена, з нашої точки зору, двома причинами. Про першу з них свого часу говорив О. Д. Попов: «Вчення про перспективу у творчій спадщині Станіславського поки що мало нами практично освоєно» [1, 391]. Ця думка не втратила своєї актуальності і нині.

Друга причина пов'язана з тим, що Станіславський кінцевий варіант розділу «Перспектива артиста і ролі» так і не завершив. Ця обставина не могла не позначитись на чіткості і завершеності викладу вчення.

Наприклад, по-різному можна розуміти такий вираз: «На противагу перспективі ролі, перспектива артиста повинна увесь час зважати на майбутнє»

[3, 138]. З цього вислову можна зробити висновок, що перспектива ролі не повинна зважати на майбутнє. Але з такою постановкою питання вступає в суперечність інший вираз Станіславського: «Лише після миттєвого перегляду минулого і майбутнього ролі ви по достоїнству оціните її черговий шматок. А чим краще ви відчуєте значення його в усьому цілому п'єси, тим легше стане спрямувати на нього увагу всього вашого єства. Ось для чого нам необхідна перспектива ролі» [3, 138].

З цього ж вислову випливає, що перспектива ролі включає в себе «минуле і майбутнє ролі», і, власне, особливість перспективи в тому й полягає в тому, що вона охоплює роль у єдності минулого і майбутнього.

Наведені приклади не ставлять перед собою завдання піддати сумніву вчення про дві перспективи, а лише підтверджують той факт, що роботу над кінцевим варіантом рукопису про перспективу Станіславським завершено не було. Дослідники ж системи, як нам здається, у певному розумінні пройшли повз цю обставину, подаючи справу так, начебто Станіславському вдалося у розділі «Перспектива артиста і ролі» викласти вчення в його абсолютній завершеності.

Слід також сказати, що белетристична форма викладу вчення про дві перспективи актуалізує завдання формулювання чітких дефініцій її основних положень. До цього часу в дослідженні системи це завдання залишається невирішеним. Ось чому необхідно вдумливо розібратися в існуючих матеріалах, поважаючи і зберігаючи дух вчення, пильно вчитуючись у його букву.

Розділ «Перспектива артиста і ролі» складено за матеріалами трьох рукописів. Перша частина розділу є закінченням рукопису «Мова та її закони». У ньому Станіславський зробив позначку: «Про перспективу – рано, далі цілий розділ». Проте розділ написано не було. Залишились два рукописи, присвячені цій темі. Вони і стали основною частиною вказаного розділу.

Поняття «перспектива» визначається К. С. Станіславським як «розраховане, гармонійне співвідношення і розподіл частин при охоплюванні

усього цілого п'єси і ролі» [3, 135]. Подекуди в теорії і практиці поняття «перспектива» поширюється на досить незначне коло питань. На переконання ж К. С. Станіславського, перспектива у театральному мистецтві передається «діями, вчинками, думкою, що розвивається, почуттям, переживанням, артистичною грою і співвідношенням сили, яскравості, швидкості, гостроти, виразності та ін.» [3, 135]. Більше того, вимоги дотримання перспективи відносяться «до звуку голосу, до мови, до руху, до дії, до міміки, до темпераменту, до темпоритму» [3, 135].

Аналіз розділу «Перспектива артиста і ролі» дозволяє виділити два основних положення перспективи ролі. Перше: створення життєво правдивої і художньо переконливої логіки оцінок, дій і вчинків персонажа; друге: визначення поступовості духовної еволюції персонажа.

До першого положення перспективи ролі Станіславський підібрав переконливі приклади. У п'єсі М. Горького «На дні», згідно з його задумом, «останній акт – результат проповіді старика. Тому весь час треба мати на прицілі фінал п'єси і підводити до нього інших виконавців, на яких впливає Лука» [3, 136]. Другий приклад – п'єси В. Шекспіра «Гамлет». «Якщо не дати глибокої скорботи і подиву перед легковажністю матері на самому початку п'єси, то знаменита сцена з нею не буде достатньо підготовлена. Якщо не відчується потрясіння від новин з замогильного життя, стане незрозумілою нестерпність земної місії героя, його сумніви, його допитливе вивчення смислу життя, його розрив з нареченою і всі ті дивні вчинки, що роблять його в очах людей ненормальним» [3, 137].

Такі ж конкретні приклади дає К. С. Станіславський і до другого положення перспективи ролі. Особливо вкажемо на зв'язок цього положення з діалектичним законом про розвиток. Розповідаючи про виконання видатним італійським актором Томмазо Сальвіні ролі Отелло, Станіславський зазначає, що той «з математичною точністю і невблаганною послідовністю, момент за моментом, розподіляв по всій ролі еволюцію, що відбувається в його душі» [3, 136].

Сутність цієї еволюції докладно розкрита Станіславським у «Режисерському плані «Отелло». У перших актах «Отелло» радісний стан героя, який переживає «кращий час життя», свій медовий місяць шлюбу, необхідно виділити і тому, що, як пише Станіславський, «такої світлої барви мало в п'єсі», і тому, що «потрібен сильний контраст між теперішнім і майбутнім. Чим світліше буде перше, тим похмуріше здасться друге» [2, 235-237].

Як бачимо, К. С. Станіславський вводить у вчення про перспективу принцип контрасту, який використовується у різних видах мистецтва. Відзначимо, що Станіславський першим вказав на існування принципу контрасту у сценічному мистецтві. Отже, ми можемо робити висновок, що система включає принцип контрасту, який є складовою частиною вчення про дві перспективи. Використання цього принципу в акторському мистецтві вимагає кожного разу враховувати, що несподіваний поворот розвитку характеру лише в першу мить може здатися глядачеві несподіваним. Актору ж належить глибоко продумати причини таких змін. «Несподіванка при бездоганній логічності» [4, 257] – формула Г. О. Товстоногова – ось що визначає основне «правило поведіння» з принципом контрасту.

На цьому власне можна й закінчити виклад змісту вчення про перспективу ролі, якщо брати до уваги лише матеріали опублікованого рукопису. Однак, два положення аж ніяк не утворюють сукупність теоретичних положень, чим за визначенням є поняття «вчення». Проте, інших Станіславським сформульовано не було.

Уважний аналіз практичної і теоретичної спадщини автора системи дозволяє зробити висновок про наявність, принаймні, ще двох положень перспективи ролі. Тут насамперед варто говорити про те, що у своїй практиці Станіславський як актор і режисер володів мистецтвом чіткого виявлення головного і другорядного в ролі. Сам по собі масив вірно прожитих актором запропонованих обставин не призводить до створення справді художнього

образу. Актуальною при цьому стає здатність до художнього розрахунку, який дозволяє визначити різні плани ролі.

І, нарешті, ще одним положенням перспективи ролі є визначення ключових моментів ролі. Іншими словами, акцентів ролі, які несуть основне навантаження у вияві її змістовного наповнення. Вміння це робити відрізняло творчу манеру К. Станіславського. На думку В. І. Немировича-Данченка, Костянтин Сергійович завдяки цьому вмінню вмів наводити на роль і виставу «мхатівський глянець». Так само як і чіткого визначення поняття «перспектива артиста». Ця обставина утворює своєрідний комплекс проблемних питань вчення Станіславського про дві перспективи.

Формат тез дозволив торкнутись лише питання перспективи ролі. Не менш цікавою є також і визначення змісту поняття «перспектива артиста», так само, як і формулювання основних його положень. Безперечно, це матиме практичне значення для піднесення рівня професійності діячів українського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Попов А. Д. Творческое наследие: в 2 книгах / Ред. кол. Ю. С. Калашников (отв. ред.), М. И. Кнебель. Москва: ВТО, 1979. Т. 1. 519 с.
2. Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». Москва-Ленинград: Искусство, 1945. 265 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / Ред. коллегия: М. Н. Кедров (гл. ред.) [и др.]. Москва: Искусство, 1955. Т. 3. 503 с.
4. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2-х кн. Кн. 1: О профессии режиссера. /Сост. Ю. С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого. Ленинград: Искусство, 1980. 303 с.

Дячук Валентина Павлівна
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРИРОДА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У суспільстві, у будь-якій його явищі, а виходить, і в культурі, ми можемо спостерігати явища що розвиваються, у яких спостерігаються переходи від нижчого до вищого, від однієї якості до іншої, або залишаються в одній якості, тобто ті, що не розвиваються, незмінні. Особливу увагу дослідників викликають явища, що розвиваються. Культуру розглядають як діалог, тобто як форму спілкування її суб'єктів. В тому числі як систему створення, зберігання, використання та передачі інформації, це система знаків, загальноживаних суспільством, в культурі зашифровано соціальну інформацію, тобто вкладений людством зміст та значення. Культура – інформаційне забезпечення суспільства, соціальна інформація, яка накопичується у суспільстві за допомогою знакових систем.

Засади символічного трактування культури передбачив Григорій Сковорода (1722-1794), який висунув теорію, згідно з якою культура – це три світи: перший – світ природи (“макрокосмос”), другий світ – це людська спільнота і світ окремої людини, третій світ – це Біблія, або “світ символів”. Філософ вважав, що все в світі, включаючи Біблію, має подвійну природу – зовнішню, видиму, або “матеріальну натуру”, і внутрішню, або “духовну натуру”, які являють собою дуалістичний світ вічного і тлінного, доброго і злого, піднесеного та приниженого тощо. На підставі такого аналізу Г. Сковорода дійшов висновку, що вся природа, тобто “макросвіт”, переломлюється і продовжується у “мікросвіті” – в людині. Третій, символічний світ, у якому живе людина і частинами якого є мова, міф, релігія, мистецтво, наука, – це світ, який уособлює Бога, призваний допомагати людині пізнати себе, своє місце і роль у навколишній дійсності. Бог для філософа – це внутрішня сутність речей, закономірність світобудови, тому все “нове” в природі і людині треба шукати в самій людині, бо все, що існує на небесах і на Землі, підпорядковане єдиним природним закономірностям. В історії української науки Г.С. Сковорода вперше заклавав основи розуміння культури як окремої, специфічної сфери буття, в якій усе божественне перебуває в символічних формах [4]. Широкий спектр поглядів на розвиток культури взагалі та української зокрема висунули видатні представники

української культури: діячі “Руської трійці”, “Кирило-Мефодіївського братства”, Михайло Драгоманов, Іван Франко, Михайло Грушевський, Леся Українка, Михайло Коцюбинський та багато інших.

Представники гуманістичного та екзистенціально-феноменологічного підходів в творчості вбачали, перш за все, процес створення, відкриття нового, розглядали творчість як глибинну потребу людини в самореалізації. (К. Роджерс, А. Маслоу, Р. Мей). Р. Мей, не погоджуючись з теоретичними поглядами З. Фрейда на творчість як сублімацію, підтримував підхід К. Юнга, розглядаючи процес творчості як прояв «колективного несвідомого». Природу творчості вчений розумів як екзистенціальну зустріч художника або вченого зі світом, причому світ являє собою сукупність сутнісних взаємозв'язків, в яких проживає творча людина, причому в цій зустрічі зникає дихотомія суб'єкту та об'єкту [10].

Цікавий матеріал для розуміння природи творчості знаходимо у А. Маслоу. Він розділяє творчість на первинну або СА творчість, вторинну та інтегровану. Первинну творчість порівнює з грою щасливих захищених дітей, вважаючи, що вона проявляється в спонтанності, в так званій, “другій наївності” дорослих, що поєднує свіжість світосприйняття з витонченістю розуму. Вторинну творчість дослідник пов'язував з вторинними процесами, оскільки вона потребує обдумування, зваженого підходу і більше відноситься до «продуктів цивілізації, наприклад, пов'язана зі створенням мостів, будинків, навіть наукових систем». Водночас, інтегрована творчість поєднує в собі первинну та вторинну та породжує справжні великі творіння [8]. Розуміння творчості в концепції А. Маслоу цікаве тим, що значно розширює рамки стереотипного уявлення про творчість як лише вид діяльності, що має бути представлений “творчою професією”.

Співзвучні думки знаходимо в концепції іншого представника гуманістичної психології К. Роджерса, який вважав, що творчість є важливою потребою людини реалізувати себе. Під творчим процесом він розуміє “створення за допомогою діяльності нового продукту, що виростає з одного

боку, із унікальності індивіда, а з другого — зумовленого матеріалом, подіями, людьми, обставинами життя” [7], що є близьким до поняття «зустрічі», запропонованого Р. Меєм. К. Роджерс переконаний в тім, що творчість є також соціальною потребою. Так, на його думку, окремі індивіди, групи людей, нації, мають творчо переглянути та по-новому підійти до тих глобальних змін, що відбуваються в світі, інакше людству загрожує знищення [7]. В гештальт-терапії, заснованій Ф. Перлзом, розглядають поняття творчої адаптації як ефективного способу взаємодії з навколишнім середовищем, в той час коли в оточенні організму відбувається щось нове, незвичне. На відміну від пасивної адаптації, що відтворює знайомі, стереотипні патерни поведінки, творча адаптація проявляється в спонтанності, невимушеності, внаслідок чого людина усвідомлено приймає рішення: ефективно змінює середовище або ж змінюється сама. Слід зазначити, що гештальтисти, розглядаючи людину як біосоціальну істоту, екстраполюють принцип біологічного гомеостазу, на рівень соціуму, що дозволяє застосовувати цей підхід в контексті життєвого простору особистості [9].

Науковці, що досліджують природу творчої особистості ставлять питання, що саме відрізняє творчу особистість від інших, чи кожна особистість є потенційно творчою? Психологи вивчають індивідуально-психологічні особливості творчих людей, соціально-психологічні аспекти розвитку та діяльності творчих людей, особливості продуктів творчої діяльності. Зокрема, вивчення індивідуально-психологічних особливостей творчої особистості включає дослідження специфіки перебігу психічних процесів, характеріологічні особливості, структуру та рівень здібностей, спрямованість та ціннісно-сміслові орієнтації особистості, її прояви на рівні поведінки, спілкування та ін. Розуміння поняття творчої, обдарованої, креативної особистості в психологічних концепціях витікає з визначення категорії творчості.

Представники гуманістичної психології, вбачаючи в творчості вищу людську потребу, прояв психологічного здоров'я та особистісної інтеграції, розглядають творчу особистість як особистість, що самоактуалізується (А.

Маслоу), продуктивну особистість (Е. Фромм), людину, що є “повноцінно функціонуюча” (К. Роджерс) [7]. Для представників гештальт-терапії уявлення про здорову цілісну особистість також пов’язане із здатністю жити спонтанно, усвідомлено, брати відповідальність за свої рішення, бути “тут і тепер”, що забезпечує уміння творчо адаптуватись до середовища, тобто на їхню думку, здорова зріла інтегрована особистість і є джерелом творчості.

Слід зазначити, що існують суттєві відмінності в поглядах на взаємозв’язок творчих та інтелектуальних здібностей в структурі психіки творчої особистості. Так, послідовники Ф. Гальтона обстоюють думку, що творчі здібності є вродженими та зумовлені високим рівнем інтелекту. З іншого боку, існують погляди, згідно яких інтелект та креативність – поняття незалежні.

На думку А. Маслоу, природа геніальності та таланту залишається не вивченою і принаймі, такі здібності як математичні чи музичні, в значній мірі, є вродженими [7]. Р. Мей вважає, що творчість та талант можуть як поєднуватись в особистості так і проявлятись окремо. Він розуміє талант як вроджену особливість людини, зумовлену психофізіологічними явищами, що може бути даний «нікчемній людині», яка його не реалізує. Водночас, творчу особистість психолог пов’язує з одержимістю великою ідеєю, яку особистість прагне реалізувати із здатністю до інтенсивної «зустрічі» [8]. Прикладом описання відданості творчому процесу можуть бути рядки з автобіографічної книги М. А. Бердяєва: «Я все життя пишу. Писання для мене духовна гігієна, медитація, спосіб життя. Писати я міг коли в мене була температура 39, коли в мене дуже боліла голова, коли в домі було дуже неблагополучно, коли відбувалось бомбардування...»[1, 220-221]. Те саме можна говорити про багатьох акторів, режисерів яких зцілювала сцена, попри складний родинний чи суспільний мікроклімат, творча людина зреалізовує свою потребу самореалізації, а відтак і самозцілення.

Дослідження також свідчать, що при досить легкому установленні контактів з людьми творчі люди часто шукають усамітнення. Їх потреба в

спілкуванні нижча в порівнянні з контрольною вибіркою. А. Маслоу описував, що на фоні покращення стосунків з оточуючими, для людей, що самоактуалізуються зростає потреба в усамітненні [7]. Цікавим поясненням цього феномену є думки Р. Мея відносно конструктивної самотності: «.. ми не зможемо пережити осяєння, що надходить від несвідомого, якщо не погодимося на рідкі хвилини самотності»[8, 59].

Отже, уявлення про творчу особистість та її прояви, представлені в різних психологічних концепціях, особлива увага приділялась вивченню творчості та творчої особистості в рамках гуманістичного підходу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бердяев, Н. А. Самопознание. Москва: Книга, 1991. 448 с.
2. Волков, И. П. Много ли в школе талантов? Москва: Знание, 1989. 80 с.
3. Завгородня, О. Проблема психологічного здоров'я. Теоретичні та прикладні аспекти // Психологія і суспільство. 2007. № 3. 125 с.
4. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 368 с.
5. Кульчицька, О. І. Соціально-психологічні фактори формування таланту// Практична психологія та соціальна робота. 2007. №1. С.14-17.
6. Ломброзо Чезаре. Гениальность и помешательство. Москва: Академический проект, 2011. 240 с.
7. Маслоу, А. По направлению к психологии бытия. Москва: Эксмо-Пресс, 2002. 272 с.
8. Мэй, Р. Мужество творить. Москва: Инициатива, 2001. 128с.
9. Роджерс, Карл Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека : Пер. с англ. Москва: Прогресс-Универс, 1994. 478 с.
10. Смолінчук, Л. С. Творчість і життєвий шлях особистості. <http://www/newacropolis.org.ua/ua/smolinchuk28.htm>

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

ІМЕРСИВНІСТЬ ЯК ХУДОЖНЯ СТРАТЕГІЯ ТА СМИСЛОЖИТТЄВИЙ ЗАПИТ

За сукупністю радикальних змін, що в двадцять першому столітті охопили світову економіку, політику, культуру та духовне життя суспільства, криються фундаментальні зрушення уявлень про світ, місце в ньому людини, цінності й сенс її життя. Філософія є духовним простором, в якому формується ідеал – суспільно вироблена мета подальшого розвитку людства. Якщо вона з'ясовує витoki існування людини, шукає шляхи для розв'язання довічної суперечності, що існує між особою і суспільством, знаходить пояснення індивідуального статусу в суспільстві, відповідає іншим потребам реанімації духовності, то таким чином виправдовує своє соціальне призначення.

Світ істинного буття здійснюється самою людиною і ніким іншим. Істинне те, в чому я знайшов себе. Істина в самовираженні, в самоствердженні. Дійсно, це процес творчості, розвитку. Але й життєвого шляху, який пов'язаний із «свободою» та «таємницею», що обумовлюють активізацію інтересу до внутрішніх психологічних станів людини, до її моральнісних пошуків. А це з необхідністю вимагає творчого підходу. Бути творчим означає втратити себе і через це вперше згадати себе.

Якщо раніше філософські ідеї виступали «суперрегулятивом» діяльності, то в наш час їм на зміну приходить так звана «холістично-екологічна» ідея. Це нове розуміння реальності, яке спирається на сучасну фізику, медицину та психологію, по суті співпадає з розумінням реальності в східних духовних традиціях. Як писав колись Р. Рільке: «Земля сама себе переросла, і прагне небо поглядом обняти». В новітній філософсько-етичній думці розвивається нова парадигма мислення (зародки якої можна знайти ще в давнину), яка намагається побачити буття як життя і знайти способи його розуміння.

Переорієнтація філософії на людину значно сприяла подоланню культурної ізоляції, розширення духовних контактів різних народів, зокрема Заходу і Сходу. Філософія буддизму та індуїзму, наприклад, позбавлена діяльнісно-активної установки, орієнтована на внутрішнє духовне самовдосконалення, на виміри власної буттєвості в контексті всезагальності. Отже, акцент у східній філософії зроблено на людину в Універсумі, що здатна до духовного вдосконалення і поступового піднесення до всезагальності шляхом долучення до неї, шляхом збагачення власної духовності. Показовим є те, що накопичення в цій сфері навряд чи можливо, потрібно через власне відчуття навчитися звільнятися від зайвого, що накопичується людиною через низку обумовленостей, дійшовши до справжньої своєї природи і того, що і так притаманне людині від народження. А це звичайно і є свобода, і творчість в «нестримному потоці любові» та смисложиттєвих пошуків.

Філософія в мистецтві перебуває як розум і душа того, хто може інтерпретувати все, що там відбувається. Ідеї людиномірної філософії проростають крізь образи мистецтва, знаходячи в них живильне середовище, сприятливий клімат та творче підґрунтя. В світі чуттів, образів, живих енергій, тобто в світі чистого змісту, в якому перебуває мистецтво, є можливість зупинитися тільки на почутті, тільки на образі і мислити за допомогою образів, як, наприклад, представляв А. Камю того, хто філософствує [2]. Але ж, напевно, пізнання творчого Всесвіту обов'язково повинно іти поруч з абсолютним комплексом переживань, під тиском котрих виникає і реалізується творчий акт.

Звернення науковців, експертів – аналітиків та міжнародних організацій до проблем розвитку креативної культури та креативної економіки наразі є відчутним та актуальним. Цікаві теоретичні напрацювання має сучасна філософія, соціологія, психологія. Цікавим та креативним прийомом є прийом «імерсії», або «занурення» глядача у простір, який моделюється митцем та провокує бути активним, а не просто спостерігачем. Тобто, самотійним у

своєму особистому фізичному досвіді відчуті значення, які в своїй художній концепції закладає автор.

Імерсивність (від англ. immersion – «занурення»). Поняття «імерсивності» прийшло в сучасну мову з лексики комп'ютерних ігор та віртуальної реальності [1, 105]. Їм позначається ефект «присутності» - комплекс відчуттів людини, що знаходиться у штучно створеному тривимірному світі, в якому вона може змінювати «точку зборки», наближувати або віддаляти об'єкти тощо.

Імерсивні вистави – це спектаклі, які відбуваються в реальному часі з реальними людьми. Глядач стає частиною дійства, яке розгортається навколо нього. Людина водночас спостерігає, діє і керує. Спектакль зможе розвиватися тільки якщо учасник погоджується на правила гри та починає діяти. Імерсивне мистецтво направлене на розвиток чуттєвого сприйняття людини, на розширення меж свідомості. Імерсивні спектаклі часто поєднують в собі форми комп'ютерної гри, медитації, терапії, екскурсії та філософського діалогу.

Таким чином, імерсивний художній твір занурює людину в її почуття, де вона стає і учасником, і співавтором. Імерсивні технології використовуються у театрах, шоу, інсталяціях, кінокартинах, ІТ та в інших сферах. Сприйняття світу як складно-організованої цілісності поступово формує креативні практики та тих особистостей, що будуть розвивати цей світ та взаємодіяти в ньому.

Філософія в проєкціях художньої творчості, яка не зводиться тільки до чистої розсудливості, здатна розгледіти потоки «нового життя» і «нової людини». Відкриттів чекає нова антропологія, як чекали за біблійних часів одкровень. В цьому відчувається як певна містичність, так і очікування нових розумінь дійсності, свідомості, чуттєвості та розуму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авербух, Н. В. Психологические аспекты феномена присутствия в виртуальной среде. *Вопросы психологии*. 2010. № 5. С. 105-113.
2. Камю, А. Бунтівна людина. Вибрані твори у трьох томах. Т. 3. Харків: Фоліо, 1997. 237 с.

**Філіна Тетяна Вікторівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

КУЛЬТУРОТВОРЧА ЧИННІСТЬ СЛОВАЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Словацький національний театр (*Slovenské národné divadlo*), одна з найвизначніших мистецьких установ Словацької Республіки. Історія театру сягає другої половини XIX століття. Саме в цей час по проекту австрійських архітекторів Фердинанда Фельнера-молодшого та Германа Гельмера було зведено будівлю театру. Архітектори спроектували майже п'ятдесят європейських оперних театрів, у тому числі у Гамбурзі, Цюриху та Одесі. Театр у Братиславі було побудовано відповідно до тогочасних вимог безпеки, в історичному стилі неоренесансу з необароковою обробкою інтер'єру. Будівлю було відкрито 18 вересня 1886 року як Міський театр (*Mestské divadlo*).

Оперні та драматичні вистави в братиславському театрі грали німецькою та угорською мовами, постановки здійснювали австрійські та угорські режисери. Міський театр працював щодня з жовтня по квітень, половина сезону належала австрійському колективу, половина – угорському. До розпаду Австро-Угорщини у 1918 році в Словаччині не існувало власної балетної школи, тому на сцені виступали гастролуючі колективи.

Навесні 1902 та 1905 років у театрі відбувалися гастролі Національного театру з м. Брно. Тоді на братиславській сцені були поставлені опери чеських композиторів: Бедржіха Сметани (1824–1884), Карла Коваржовича (1862–1920), Антоніна Дворжака (1841–1904), Зденека Фібіха (1850–1900), Вілема Блодека (1834–1874). Постановки здійснював чеський режисер Франтішек Лацина (1863–1941). Вистави чеською мовою значно оживили зацікавленість словацьких глядачів театральним мистецтвом.

Починаючи з 1905 року в театрі домінували вистави угорською мовою, в цей час спостерігалось зниження інтересу глядачів, відвідуваність значно

зменшилася. Репертуарна програма головним чином складалася з опер, найчастіше за участі артистів з Відня та Будапешта; оперет, найпопулярнішими з яких були віденські; французьких, англійських та іспанських класичних розмовних п'єс; комедій та фарсів. Наприкінці XIX – початку XX століття в братиславському театрі починають ставити сучасні драматичні твори, а протягом Першої світової війни на афішах з'являються вар'єте та водевілі.

Виникнення першої Чехословацької республіки (1918–1939) призвело до позитивних змін у роботі театру. В 1919 році було засновано Словацький національний театр. З початком 1920 року на сцені театру почали ставити вистави чеською та словацькою мовами, поступово кількість вистав німецькою та угорською мовами зменшувалася. Саме в цей час можна говорити про народження словацького професійного театру.

Першою оперою, яка була поставлена на сцені Словацького національного театру 1 березня 1920 року стала опера «Поцілунок» чеського композитора Бедржіха Сметани (1824–1884). 2 березня 1920 року драматична трупа представила глядачам виставу «Маріша» за однойменною п'єсою чеських драматургів Вілема та Алоїс Мрштіков. Балет Словацького національного театру дебютував 19 травня 1920 року постановкою «Коппелія, або Дівчина з емалевими очима» французького композитора Лео Деліба (1836–1891). Необхідно зазначити, що до розпаду Австро-Угорщини в Словаччині не існувало власної балетної школи. Балетні постановки на сцені театру здійснював представник традиційної італійської школи Ахілле Вікусі (1869–1945). Значний вплив на словацький балет мала школа російського балету, зокрема, постановки Максиміліана Фромана (1889–1971).

Перші драматичні вистави словацькою мовою відбулися в травні 1920 року, це були одноактні п'єси Йозефа Грегора Тайовського (1874–1940) «Гріх» та «На службі». Необхідно зазначити, що перші роки існування Словацького національного театру більшість опер та п'єс на сцені театру грали чеською мовою. Така ситуація склалася внаслідок браку п'єс словацькою мовою та нестачі професійних словацьких акторів та співаків. Чеські митці на

високому професійному рівні допомогли організувати роботу театру. Важливе місце в історії словацької опери посідає Оскар Недбал (1874–1930), чеський композитор і диригент європейського формату.

У міжвоєнний період на сцені братиславського оперного театру виступали всесвітньовідомі співаки: чеська співачка Ема Дестіннова (1878–1930), російський співак Федір Шаляпін (1873–1938), австрійський тенор Ріхард Таубер (1891–1948), угорський баритон Сандор Свед (1904–1979, хорватська співачка Зинка Миланова (1906–1989).

Перші словацькі професійні драматичні актори: Андрей Багар (1900–1966), Ольга Бородачова-Оршагова (1899–1986), Йозеф Келло (1889–1951) та Гашпар Арбет (1898–1987) – стали ядром Пропагандистської драматичної трупи Словацького національного театру (*Propagačného činoherného súboru Slovenského národného divadla*), яку називали «Марішкою». У 1921–1922 роках актори виступали з гастрольями в словацькій глибинці де грали вистави словацькою мовою і популяризували словацьке театральне мистецтво.

З приходом у 1924 році словацького професійного режисера Яна Бородача (1892–1964) кількість словацьких прем'єр зросла. Перші словацькі оперні актори були переважно випускниками Празької консерваторії. До 1936 року в театрі було дві трупи – чеська та словацька. Проблемою словацького театального мистецтва були не тільки брак професійних акторів та режисерів, відсутність лібрето та інтерпретацій, але і мала чисельність театальної публіки, зацікавленої у постановках словацькою мовою.

Наприкінці 30-х років ХХ століття до театру приходять випускники Академії музики та драми в Братиславі (*Hudobna a dramaticka akadémia v Bratislave*), які були першими професійними словацькими акторами і співаками. Це позитивно вплинуло на розвиток театру і початку Другої світової війни чеська драма припинила своє існування.

У період Першої Словацької Республіки (1939–1945) в театрі постійно грали вистави і проводилися концерти. Не зважаючи на ідеологічну спрямованість словацької держави, сцена театру стала місцем політичного

протистояння. В цей час у театрі ставлять п'єси словацьких авторів Івана Стодоли (1888–1977), Юліуса Барч-Івана (1909–1953), Петера Звона (1913–1942), Марії Разусової-Мартакової (1905–1954).

Після закінчення Другої світової війни до театру повернулися актори, які з політичних міркувань змушені були залишити Словаччину в період війни: Андрій Багар (1900–1966), Мартін Грегор (1906–1982) та Хана Мелічкова (1900–1978). Саме в цей час формується нова генерація словацьких драматичних акторів: Ладислав Худік (1924–2015), Марія Преховська (1921–1995), Густав Валах (1921–2002), Марія Краловіхова (1927), Ктібор Філчик (1920–1986), Юліус Пантік (1922–2002) та Кароль Махата (1928–2016). Не зважаючи на зміну політичного курсу Чехословаччини та засилля на сцені театру п'єс, опер та балетів радянських авторів, театр продовжує розвиватися.

Важкий період для театру настав у 1949–1956 роках, коли у Чехословаччині утвердилася тоталітарна система. Цей час є складним і водночас особливим в історії театрального мистецтва Словаччини. З одного боку цензура і тотальний контроль мистецьких установ з боку держави витісняли критичне мислення, що на певний час призупинило розвиток словацького театрального мистецтва. З іншого боку ситуація, що сталася сприяла розвитку таких театральних засобів як метафора, алюзія, паралелі, карикатура та гротеск. Це вплинуло на формування самобутнього словацького театру в другій половині XX століття.

Після Першої світової війни художнім керівником балету Словацького національного театру були хореографи Йозеф Зайко (1923–1991), Мілан Хереній (1923–1997), а в 1960-х роках XX століття Кароль Тот (1932–2007), пізніше Борис Словак (1926) та Еміль Т. Бартко (1945). Керівником балету театру в сучасності є Маріо Радачовський (1971). Словацький балет розвивається як самостійний напрям театрального мистецтва завдяки новій генерації режисерів, хореографів і танцюристів, які навчалися і творчо формувалися в найкращих балетних школах світу. Інтенсивна співпраця з

іноземними хореографами та майстрами балету позитивно впливає на словацьке балетне мистецтво і залучає значну кількість глядачів.

Сьогодні Словацький національний театр – це три постійно діючі професійні мистецькі колективи: драматичний, оперний та балетний. Окрім цього, частиною театру є мистецько-декораторська майстерня, яка обслуговує драматичну, оперну та балетну трупі. Словацький національний театр – це репертуарний театр. Вистави на всіх сценах відбуваються протягом театрального сезону переважно щодня (опера та балет), або кожен день, крім понеділка (драма). Театральний сезон триває з початку вересня до кінця червня.

Трупі Словацького національного театру спочатку грали у трьох театральних будівлях. Драматична – в будівлі театру імені Павла Орсага Гвездослава та на Малій сцені Словацького національного театру. Опера та балет розміщувались в історичній будівлі оперного театру. На початку ХХІ століття було відкрито нову будівлю театру, це відбулося 14 квітня 2007 року. Її спроектували архітектори Мартін Кусі, Павол Панак та Петер Бауер, чий архітектурний проект переміг у конкурсі п'ятдесяти трьох проектів. Будівля має сім поверхів, понад дві тисячі кімнат та три основні зали: опери та балету, драматичну та експериментальну студію.

Таким чином, Словацький національний театр є важливою складовою сучасного культурно-мистецького простору Словацької Республіки. Митці та засновані ними оперна, балетна та драматична школи посідають важливе місце в європейській та світовій культурі. За роки свого існування театром були виховані покоління глядачів – справжніх поціновувачів театрального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. História slovenského divadla – 2. Vznik Slovenského národného divadla. URL : https://rokdivadla.sk/historia-sk-divadla_vznik-snd (дата звернення: 28.03. 2021).

2. Laslavíková Jana Z histórie: Mestské divadlo v Prešporku / Bratislave. URL: <https://snd.sk/z-historie-mestske-divadlo-v-presporkubratislave> (дата звернення : 27.03.2021).
3. Slovenské národné divadlo oslavuje storočnicu. URL: <https://operaslovakia.sk/slovenske-narodne-divadlo-oslavuje-storocnicu/> (дата звернення: 24.03.2021).
4. Uličianska Zuzana Ako sa narodilo Národné. URL: <https://kultura.sme.sk/c/5261466/ako-sa-narodilo-narodne.html> (дата звернення : 27.03.2021).

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

МИСТЕЦЬКІ ТА КОМУНІКАТИВНІ ВЗАЄМОДІЇ У РЕКЛАМНОМУ ПРОСТОРІ

Реклама як вид мистецтв, орієнтованих на трансляцію цінностей та їх розповсюдження, просування на ринок, а також, як вид мистецтв, який здійснює це просування за допомогою мистецьких арт-феноменів комунікації, є проблемним і складним перетином рефлексії.

Реклама, яка в мас-медіа, інтернет оточує нас – це реальність масової культури, яку потрібно зазначити як певний епіцентр комунікативної культури кінця XX – початку XXI ст.

Реклама є не лише амбівалентним, але полівалентним процесом комунікації, орієнтованим на цілу низку дискурсів донесення інформації. Реклама як повідомлення, як дискурс, промова є надзвичайно драматичним, складним, синтетичним явищем.

Складна дихотомічність реклами свідчить про те, що реклама виникає в середовищі, перенасиченому інформацією. Історики реклами, пишуть, що реклама відома ще за часів античності, адже можна сказати, що й раніше [2]. Урбанізоване середовище виникло раніше античності. Вже Єгипет мав певний тип ескалації урбанізації, торгіві, видовищні агломерації, які утворювалися у

великому місці, мали комунікативні епіцентри, так, виникав своєрідний рекламний форум, місцем для оголошень та рекламних повідомлень ставали перехрестя вулиць. Феномен інформаційно-рекламного повідомлення є найдавнішим, більше того, він використовує всі коди комунікації: міфотворчий код, код причащення, код ідентичності продуцента рекламного повідомлення та реципієнта.

Рекламна цілісність повідомлення є своєрідною естетичною реальністю, яка є достатньо цікавою оригінальною і, більш того, фундаментальною для культури.

На жаль, рекламу зараз недооцінюють у цьому фундаментальному онтологічному значенні, вона все більше трансформується і описується як засіб презентації інформації.

Рекламна реальність формується як літургія рекламної події у її мистецькому, літературному, зображувальному вигляді. Потім виникають широкі альянзи з виникнення фото, поштових листівок, які стають загальнодоступним способом комунікації. На листівках зображуються відомі картини, персонажі, що в певній мірі наслідують лубок, але без його вузької, камерної інтер'єрної ролі оздоблювача стін. Листівка – це вже елемент масової комунікації, доведений до відкритого простору пошти. Лист, написаний для всіх, а не лише для адресата, робить адресанта вільним шукачем щастя, щастя знов-таки для всіх.

Це рекламний і мистецький винахід. Ранній кінематограф теж працював на рекламу, більш того, рекламні плакати, які створювались в дусі балаганних перформансів зображувального типу, несли в собі рекламність і дух щасливого, нескінченного життя. Отже, ранній комерційний кінематограф суто розважального типу був занадто рекламним, його поетика монтажності, гостра зміна кадрів переходить в поетику рекламного дискурсу сучасності, мистецький арсенал реклами. В. Ученова прослідковує цілісність реклами масового мистецтва:

«(1) продукти масової культури створюються і розповсюджуються з метою комерційного прибутку за законами ринку;

(2) масова доступність, широкий запит на такі твори забезпечує їх створення за стандартизованими конструктивними схемами;

(3) зображувальна яскравість і змістовна експресія – обов'язкові фактори успішної творчості в цій сфері;

(4) відбувається тісне єднання масової культури і рекламного типів діяльності» [3, 51].

Відтак, реклама як форпост масової культури і водночас як гармонізуючий фактор комунікації стає певною колискою масової культури і, більше того, тим виховним джерелом, що надає масовій культурі можливість «поглинути» споживача.

Отже, реклама в її генеалогічних витоках є надзвичайно публічним явищем, пов'язана з площею, ринком, балаганом, зі всіма ярмарковими реаліями. Якщо говорити про суто зображувальні конотації, то найбільш рекламно ідентичним є тип тієї образної предметної інсталяції яка відтворюється у торгових вивісках. Це надзвичайно жива дійсність, якою захоплювалося багато художників. Так, Ніко Піросманішвілі сам писав вивіски, віддали данину цьому жанру К. Петров-Водкін і багато ін. Фактично вивіска стала одною із тих колисок, або ж шкіл реклами, в якій поєднувались робота на замовлення, більш того, надзвичайно утилітарний дискурс презентації товару, і водночас невігядлива лубкова пастораль низів міста, якщо не треш-культури.

Постмодерний стиль в рекламі починає формуватися після другої світової війни і пов'язаний з дадаїзмом як образно-стильовим виміром мистецтва. Е. Урхоел, М. Дюшан, Р. Магрітт так чи інакше мали відношення до реклами, кожен утворив свій напрямок візуальної комунікації і свій мистецький стиль, який пов'язується з поп-артом. Отже, М. Дюшан виявив себе з самого початку як перформансист в рекламі, намагався презентувати звичайні предмети в якості певних артефактів або об'єктів мистецтва [1].

Дадаїзм, авангард – ця своєрідні коди ексклюзивної персоніфікації предметів, перетворення їх груп на мізансцени, якщо не пантоміми. Так, в сюрреалізмі набуває свого особливого значення прийом інсталяції. Предметна надреальність корелює з антропологічною надреальністю. В цій надреальності утворюються багато контекстів, які виходять на рекламу. Так, Р. Магрітт, С. Далі мали стосунки з рекламним процесом і, так чи інакше, визначили себе в цьому просторі. Тобто вони перетворили мистецтво на своєрідну гру з предметами, де предмети стають більш експресивно дієвими, ніж людина, а вся увага людини-споживача інформації направлена на те, щоб зайти по той бік предмету, побачити, що існує за ним, визначити, наскільки цей предмет є близьким до іншого, бажаного світу.

Отже, реклама в просторі поп-арту перейшла в той постмодерний виток, який швидко реалізує себе у всіх контекстах, не лише предметному, а й політичному. Виникають своєрідні арт-концепти рекламних об'єктів, які є стильовими, метакультурними і метахудожніми утвореннями, що створюють певні образні мультиреалії, які свідчать, що реклама стає метафоричною мовою за доби постмодернізму, стає реальністю, яка доступна всім, яку всі розуміють і яка всіх поєднує. Поєднує на різних засадах: утилітарних, прагматичних, мистецьких, а інколи просто візіонерських і містичних, хоча рекламна містика як безпосереднє єднання з абсолютom завжди під питанням.

Незвичність, незручність, а інколи і деструктивне бачення світу в рекламній презентації виглядають як своєрідна інтелектуальна гра постмодерного типу, яка пов'язана з принципом подвійного кодування інформації.

Отже, масова культура лише тоді є публічною, орієнтованою на запити споживачів, коли вона відкриває своїм ключем всі двері. Це рекламний ключ, двері для всіх, які однаково і відкриваються, і зачиняються. Коли вони відкриті – це спонукає до заклику, коли зачинені – закликають до заперечення. Суб'єкт рекламного дискурсу є продуцент і реципієнтом, актором і комунікантом

одночасно. Синтетичність дає можливість відчутти і визначити рекламний дискурс, повідомлення як послання в майбутнє і в минуле.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дюв, Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А. Шестакова. Москва : Изд-во Института Гайдара, 2012. 368 с.
2. Ученова, В. В. История рекламы, или Метаморфозы рекламного образа : учебник для вузов. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 1999. 336 с.
3. Ученова, В. В. Реклама и массовая культура. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. 248 с.

**Меженін Антон Сергійович,
асистент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Цивата Юлія Валеріївна,
асистент кафедри режисури та майстерності актора,
Київського національного університету культури і мистецтв**

РЕАЛІСТИЧНЕ АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ТРАНЗИТИВНОГО ТА РЕФЛЕКТИВНОГО ВИМІРІВ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Внаслідок трансформацій, що відбувалися в світовому соціокультурному просторі протягом останніх десятиліть естетика сценічного реалізму та реалістичний метод акторської гри в театральному мистецтві ХХІ ст. розглядається багатьма теоретиками і практиками як застарілі. Проте реалізм (зазвичай його окремі елементи) зустрічається як в постановках на постдраматичній сцені, так і в акторських і режисерських тренінгах. В сучасних способах репрезентації реалізм, зберігаючись, стає симптоматичним.

К. Мауро пропонує розрізняти три грані реалізму, що зазвичай сприймаються в єдності:

– спосіб побудови тверджень або спосіб презентації з певними характеристиками;

– це чуттєвий ефект, створення ілюзії референції або прозорості, завдяки якій те, що репрезентується проявляється як світ, в якому самі речі показані в тому вигляді, в якому вони відбуваються;

– це особливий метод створення реалістичної гри, що зазвичай ототожнюється з системою К. Станіславського [4, 528]. Авторка наголошує, що реалістична гра складається з тривалого обхідного шляху, засобами якого актор екстерналізує переживання відповідно до персонажа, що, в свою чергу, відповідає поглядам драматурга та режисера на реальність.

Л. Ночлін наголошує, що оскільки в сценічних термінах реалізм пов'язаний зі штучною та ілюзорною побудовою безперервної плинності зображення без надмірностей та перерв – ця плавність та простота зображення сприяє відчуттю прозорості, з цієї причини реалізм відомий як стиль без стилю, відповідно якщо створення реалістичного зображення полягає в створенні ритмічної безперервності, необхідно усунути будь-які порушення, тобто підкорити всі сценічні компоненти «нормалізації» [6, 17].

На думку К. Мауро, розробка акторського методу, що не заважає ілюзії прозорості, яка пропонується реалістичною драматургією та постановкою, є адаптацією до репрезентації соціальної групи про функції мистецтва і театру в суспільстві в особливий період історії. В контексті специфіки становлення театального реалізму в історичній ретроспективі, дослідниця акцентує на доцільності розуміння реалізму як протистояння ідеалізації та схематичним формам неокласицизму, а також суб'єктивної виразності романтизму [4, 529]. Реалізм набув естетичної зобов'язаності стосовно щирості зображення, що передбачає підкорення естетичного виміру темі, усунення поверхових умовностей. Таким чином, реалізм являє собою моральне відношення до проблем свого часу, точніше, до бачення того часу відповідно до інтересів, цілей та цінностей буржуазії. В цьому сенсі в мистецтві і літературі реалізм полягає в критичному аналізі суспільства через художні твори, що базували власну ілюзію референції та репрезентації сучасних конфліктів з правдоподібним тлом в часових, просторових, історичних або уявних термінах.

В театрі це означало розробку розповіді, що створюється персонажами, тобто оповідання, не створеного зовнішніми суб'єктами, що передбачало усунення «предмету епічної форми», що присутні в романі або епопеї. Відповідно театральний діалог як вираження дискусії про ідеї є привілейованою формою драми [7, 108].

На думку закордонних дослідників, акторська майстерність є водночас подією та показом – природа сценічної дії як події витікає з її якості як явища, що відбувається в іманентному та невизначеному просторі і часовому контексті, водночас основою акторської майстерності є зустріч актора і глядача, під час якої перший виконує дії на сцені з єдиною метою, яку повинен спостерігати останній, отже спостереження – це єдине, що надає сенс акторській грі [3, 28].

Фактично кожна дія включає колективні ідеї про суб'єктивність та символічність, а також їх відношення з моральними, ідеологічними та естетичними імперативами. В цьому випадку реалістичний акторський метод являє собою прояви прагнення закріпити педагогічні стосунки між сценою і глядачем. Відповідно можемо розглядати систему К. Станіславського як перше і найбільш повне технічне рішення естетичного прагнення: домінування транзитивного виміру репрезентації, тобто більшої прозорості стосовно референта (у контексті цього дослідження референт розуміється нами як щось, що існує в реальному світі, з чим співвідноситься думка; людина або предмет, до якого відноситься ім'я – мовне вираження, або інший символ).

Р. Чартьє пропонує розрізняти два виміри поняття репрезентації: транзитивне та рефлексивне. Транзитивне уявлення являє собою заміну відсутності об'єктом, зображенням або новим елементом, що стає прозорим для референта. Рефлексивна репрезентація, навпаки, полягає в самопрезентації нового елементу та демонстрації його присутності. Відповідно референт і знак – це те саме [1, 79]. Наприклад, для традиційного західного театру домінантною є транзитивна репрезентація, задумана як ідея або почуття, що відсутні і замінюються на сцені [2, 62].

На думку науковців, акторська майстерність проявляє себе як сценічний елемент, що «надзвичайно неохоче підкорюється транзитивній репрезентації» [4, 534]. Фактично, як подія, акторська гра має «непрозорість», що не знижується і зменшує будь-який тип попереднього планування сцени, відповідно дія породжує недвозначне посилення, що сприяє більш складним і двозначним сенсам, ніж ті, що виробляються виключно дискурсом або будь-яким іншим випадком, що прагне створити теологічну сцену (за Ж. Дерідом).

Метою системи К. Станіславського передусім було прагнення досягнути органічної дії. Тобто вистави, в якій кожний зовнішній знак співвідноситься зі справжнім почуттям. К. Станіславський виходив з припущення, що талановитий актор спонтанно досягає органічної гри, а система допомагає йому, коли цього не відбувається. Тому він стверджував, що техніка є посередником між добровільним та мимовільним. Система – серія кроків, що дозволяють актору зрозуміти підтекст свого персонажа, а потім відповідним чином реалізувати процедури аутентичного переживання, досягти абсолютної аналогії між власними емоціями та емоціями персонажа. Результати використання реалістичного акторського методу, головною формальною характеристикою якого є безперервність або ритмічна плинність постановки, без перевищення інтенсивності або переривань, посприяли визнанню системи К. Станіславського, її поширенню в усьому світі та інтегруванню певних аспектів на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва. Незалежно від естетичних результатів та ідеологічних передумов, поширення системи Станіславського було результатом її здатності концептуалізувати аспекти дії, не згадані до того, і перетворити навчання і практику дії в раціональну діяльність.

Дж. Наремор акцентує на тому, що реалістичний акторський метод посприяв виробленню власних кліше та стереотипів, що протирічать переживанню як втіленню щирості вираження. На думку дослідника, очевидна відсутність умовності та імпровізації, яким сприяє інтроспективна робота, зумовило те, що реалістична дія стала асоціюватися з чимось «справжнім», «істинним» або «аутентичним» [5, 8]. І навпаки, інші форми гри, особливо ті,

яким протиставили реалізм, відкидалися через їх штучність та фальш. Проте ліквідування будь-яких слідів висловлювання в реалістичній грі не виключало умовностей, що властиві будь-якій дії, що робиться для демонстрації. У цьому сенсі реалістична гра є водночас зовнішньою ознакою внутрішнього переживання і навпаки – індукованим пошуком внутрішнього переживання, що виправдовує жест, рух, пластику або дію, що необхідні для слідування постановочному плану.

Рішення, що пропонує система К. Станіславського, полягає в зменшенні рефлексивності дії через її підкорення переживанню – переживання стає засобом, що сприяє інтроекції актором даних обставин, що виходять з підтексту. Таким чином, кожен зовнішній знак, вироблений актором, корелюється з досвідом – це визначає величезний успіх та активне використання системи в світовому театрі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Chartier R. Estrategias y tácticas. De Certeau y las “artes del hacer”. In: Chartier, Roger. Escribir las Prácticas. Foucault, De Certeau, Marin. Buenos Aires: Manantial, 1996. pp. 73–99.
2. Mauro K. Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de “representación” y de “interpretación”. In: Larios R. Shaday; Mauro K. et al. Escenarios Post-Catástrofe, 1º Premio de Ensayo Teatral. México: Artezblai, 2011. pp. 51–92.
3. Mauro K. La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño. 2011. 626 f. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría de las Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
4. Mauro K. The Realistic Acting Method as a Mechanism of Attenuation of the Actor’s Presence in Theatre and Cinema. Rev. Bras. Estud. Presença. 2017. vol.7. no.3. pp. 524–544.

5. Naremore J. La imitación, la excentricidad y la caracterización en la interpretación cinematográfica. L'Atalante, València. 2015. vol. 19. pp. 7–16.
6. Nochlin L. Naturaleza del realismo. In: Nochlin, Linda. El Realismo. Madrid: Alianza, 1991. pp. 11–48.
7. Pellettieri O. Una Historia Interrumpida: teatro argentino moderno (1949–1976). Buenos Aires: Galerna, 1997. 292 p.

**Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Єрмуканова Анастасія Андріївна,
магістрантка кафедри режисури та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв**

ЗНАКОВІСТЬ ШЕКСПІРІВСЬКИХ ПОСТАНОВОК ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПІТЕРА БРУКА

У театральному просторі XX – початку ХХ ст. особливе місце належить постаті великого англійського театального і оперного режисера, сценариста, кінорежисера, балетного критика і сценографа, автора книг про театр і художніх маніфестів, композитора, педагога і експериментатора Пітера Брука.

Розпочавши професійну діяльність на сценах англійських театрів, він відкрито сторонився як англійської театальної школи, так і системи К. Станіславського, а до брехтівського принципу дистанціації взагалі ставився вороже, втім не заперечуючи багатьох інших аспектів його творчої діяльності.

На думку дослідників, головними джерелами художньої творчості Пітера Брука є театр жорстокості, театр абсурду, хепенінг, а також безпосередній контакт з нетеатральними культурами, що наближують до ідеї антропологічного театру і театру витоків [4, 624].

Пітер Брук – один із театральних режисерів, в творчості якого постановки шекспірівських п'єс відіграли доленосне значення. Загалом протягом творчого життя П. Брук здійснив постановки 12-ти п'єс В. Шекспіра - «Король Джон»,

«Марні зусилля кохання», «Ромео і Джульєтта», «Міра за міру», «Зимова казка», «Тіт Андронік», «Гамлет», «Буря», «Король Лір», «Сон літньої ночі», «Тімон Афіньський», «Антоній і Клеопатра», окремі з них («Гамлет», «Буря», «Міра за міру») визнані багатьма теоретиками та практиками театрального мистецтва найкращими інтерпретаціями Вільяма Шекспіра другої половини ХХ ст.

П. Брук звертається до творчості В. Шекспіра, обираючи синонімом шекспірівського театру – театр тотальний, всеохоплюючий в професійному плані. Кожен практик театрального мистецтва винаходить свого власного В. Шекспіра, відкриваючи нові сенси в класичних текстах відповідно до специфіки часу, і через них розповідає про себе.

Існує кілька видів інтерпретації класичних творів: археологічна реконструкція; плоскіне прочитання; ставлення до тексту як до сировини; мізансцена для всіх можливих багаточисельних осмислень тексту; «розчленування» висхідного тексту; повернення до міфу [7, 183].

Осмислюючи театр як порожній розімкнутий простір, що безмежний у значенні символів та знаків, П. Брук знаходить в цьому трактуванні метод інсценування шекспірівських п'єс. На думку П. Брука, В. Шекспір був генетично наділений виключною властивістю за всім спостерігати, все вбирати та все пам'ятати – його феномен полягав у дивовижній, майже комп'ютерній здатності фіксувати та оброблювати надзвичайно велику кількість різноманітних вражень [3, 109].

Своє завдання як сучасного режисера, П. Брук вбачав перш за все в тому, щоб «звільнити вистави від всього того, що так важливо були для післявоєнного Стратфордського ренесансу, – від романтичності, від фантастичності, від прикрашань. Тоді все це було потрібно, щоб позбавити затаскані тексти нудьги. Зараз замість зовнішньої живості ми повинні шукати внутрішню напругу. Зовнішня яскравість може бути привабливою, але вона має мало відношення до сучасного життя: в шекспірівських текстах містяться теми і проблеми, ритуали і конфлікти, що ніколи не втрачають своєї актуальності.

Кожен раз, коли вдається вловити істинний шекспірівський сенс, він виявляється «реальним» і сучасним» [2, 136].

На думку А. Левіна, драматургія В. Шекспіра зацікавила П. Брука тим, що в ній проглядаються очевидні зв'язки зі стародавніми архаїчними віруваннями та глибинними загальнолюдськими архетипами [5, 201]. Дослідниця наголошує, що основні мотиви міфопоетики режисери Пітера Брука відобразили всі головні питання літературної критики в цій галузі – режисер виражав ідею своєї філософії в прагненні говорити про долю людини взятої на межі узагальнення.

Унікальний стиль шекспірівських торів дозволяв П. Бруку віднайти реалістичний образ дійсності, що виявляється в надзвичайно стислому часовому та міфологічному просторі. На думку дослідників, міфілогема буття включала в себе: образ циклічного часу; невідворотню трагічність життя, яке неможливо вирішити; ворожий зовнішній світ; підсвідомі інстинкти, що володіють думками і вчинками людини. Найбільше ці фундаментальні міфологічні образи проявилися в постановці «Король Лір», ставши її центральними образами [6, 81].

Здійснивши постановку комедії «Марні зусилля кохання» на сцені Шекспірівського меморіального театру в 1946 р., П. Брук, на думку дослідників, фактично відкрив цю п'єсу для світового театру.

На думку А. Бартошевича, життя П. Брука в мистецтві віддане спробам відкрити таємницю, що дозволила б створити театр, здатний проникнути в потаємну суть буття, передавати через гру акторів божественну гру всього сущого. Театр для П. Брука - щось набагато важливіше за витончену розвагу, оскільки режисер постійно наголошує на святості істинного театру, який гостро потребує сучасне суспільство. Дослідник акцентує, що режисерські експерименти Пітера Брука 1960-1980-х рр., на зважаючи на їх розмаїття, були спрямовані передусім на вирішення єдиного надзавдання – віднайти шлях до театральної всесвітності, віднайти такий театр, який здатен поєднати людство,

культури, традиції, Захід та Схід, відродити пам'ять міфу про праісторичне, єдність людського роду [1, 160].

У 1962 р. П. Брука, після ряду надзвичайно успішних постановок на провідних сценах Вест-Ендівських театрів, було запрошено до штату реорганізованої Королівської шекспірівської трупи (колишнього Шекспірівського Меморіального театру), керівництво якої обрало напрямок радикального оновлення традицій шекспірівських вистав. Першою постановкою режисера в новій якості стає вистава «Король Лір» з П. Скофілдом у головній ролі.

Концепція системності, задіяна режисером в процесі постановки «Короля Ліра» походить з абсурдистської філософії С. Бекета та екзистенційної критики Я. Котта, що найбільш виразно відобразили кризу та розчарування повоєнної Європи – світ, низведений до стану хаосу, позбавлений сенсу і будь-якої твердої опори для людини, що блукає ним, стає, на думку дослідників, для бруківської вистави тією універсальною міфологемою, в якій існували всі його персонажі. Режисер будує виставу за принципом системи топологічних зворотних зв'язків, що поширюються в понятійному просторі від певного центру, котрий П. Брук знаходить в міфології як надособистісній та узагальнено-символічній характеристиці буття.

Провідною темою вистави режисер обирає абсурдність світу – його Король Лір, якого майстерно втілив П. Скофілд абсурдний, він втілює світ змовників, підступності, обману та зла, позиціюючись режисером як його архетипічний образ, а його шлях від деспотичного правителя-варвара до помішаного страждальця – шлях пізнання та набуття істини, шлях спокутувальної жертвності, оскільки як творець безкомпромісного страшного світу, Лір у виконанні П. Скофілда в фіналі вистави перетворювався на його ж жертву і водночас спасителя. П. Брук навмисно акцентує на темі спокутування і відплати, метафоризуючи з сюжетом хресного страждання-спокутування, в якому проявляється глибинне архетипічне значення.

А. Аронсон стверджує, що після перегляду постановки «Король Лір» «глядачі були настільки вражені та налякані через правдиву акторську гру, що не могли навіть аплодувати» [8, 1].

Не зважаючи на те, що ідеї П. Брука не завжди є новаторськими – більшість з них були запозичені у його сучасників-авангардистів, його надзвичайний талант полягає в унікальних здібностях репрезентувати ці ідеї на сцені. Режисер робив це, експериментуючи з самою природою театру. Одним із найсміливіших його експериментів дослідники називають Майстерню театру жорстокості в Королівській шекспірівській групі [9].

Отже, можна дійти висновку, що творчість П. Брука визначає досить тверда послідовність в спробах відповісти на принципові питання про сутність і завдання театру; еклектизм режисерських і стилістичних принципів та підходів; розширення кордонів театру з точки зору «морфології вистави» та певні детермінанти індивідуального стилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бартошевич, А. В. Улыбка Гамлета. «Гамлет» в постановке Питера Брука // Западное искусство XX век. Москва, 2003. С. 159–169.
2. Брук, П. Блуждающая точка. Статьи и выступления. Интервью / пер. с англ. С. Стронина. Санкт-Петербург: Акад. малый драм. театр; Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 270 с.
3. Брук, П. В поисках Шекспира // Культурология. 2016. № 3(78). С. 107–113.
4. Клековкін, О. Ю. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. 800 с.
5. Левина, А. В. Мифологические мотивы в режиссуре П. Брука // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2007. № 43. Т. 17. С. 200–203.
6. Обейд, Р. Философско-эстетические рефлексии Питера Брука // Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. 2014. № 3. С. 78–82.

7. Пави, П. Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. Москва : Прогресс, 1991. 480 с.
8. Aronson, A. New York Times. NY Times, 25 May 2005. Web. 1 Dec. 2009, p.1.
9. Sawyer, A. Theriault. The Development of Theatre: Peter Brook and the Human Connection. <http://www.inquiriesjournal.com/articles/101/the-development-of-theatre-peter-brook-and-the-human-connection>.

Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Куліш Богдан Валентинович,
магістрант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

КРЮОТИЧНИЙ ТЕАТР АНТОНЕНА АРТО: ПОШУКИ МЕТАФІЗИЧНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

На сучасному етапі творчий спадок одного з провідних французьких театральних діячів першої половини XX ст. А. Арто розглядається як важлива віха в практиці та теорії театральної естетики. Після бурхливої поетичної, публіцистичної та акторської юності (17 лютого 1921 р. він дебютував у театрі «L'Oeuvre», поєднував навчання та виступи в постановках режисерів Ш. Дюлена та Ж. Пітоєва з написанням поезії та есе) [4, 347], що проходила в межах сюрреалістичної естетики, в 30-ті рр. XX ст. митець приходить до створення оригінальної театральної системи – театру крюотичного (театру «жорстокості», від фр. «cruauté» - «жорстокість»).

На думку дослідників, А. Арто був однією з ключових фігур в модерністському театрі, а в його творчості втілилися найбільш характерні принципи модернізму – синтез мистецтв. В. Максимов стверджує, що більшість з модерністських театральних концепцій знайшли певне відображення в творчості А. Арто, а його оригінальна театральна система стала однією з вершин модерністської еволюції, як в театральному плані, так і в

загальнокультурному. Дослідник наголошує, що в унікальній ідеї крюттичного театру, що втілює в собі і істинну традицію сценічного мистецтва, що йде від античної трагедії, і нове розуміння театру, сформоване різними напрямками модернізму, поєдналися новаторські тенденції кінця ХХ та перших десятиліть ХХІ ст. [1, 42].

К. Ірвін наголошує, що в основі життя та творчості А. Арто покладена тема повстання, що проявляється в несприйнятті загальноприйнятих норм класичного, модерного та сучасного театру – у власних есе про театр і культуру він негативно висловлювався про тиранічну західну ідеологію, що нав'язувала свої домінуючі культурні та естетичні структури та верховенство тексту всім іншим аспектам театральної постановки. На думку дослідника, в його теоретико-практичних розробках, а також дослідженнях інших культур проявляється прагнення А. Арто до створення нової форми театального вираження через сучасне відродження давнього театального мистецтва [5, 4].

Особлива концепція театру за А. Арто – це та, що підкреслює силу жесту, рухів, знаків, слова як магічного ієрогліфа та всіх інших можливих інструментів театральної сцени, що дозволяють силам життя та культурі відновити відкриту роль в конструюванні реальності. Відповідно до бачення майстра, це могло б бути досягнуто через дію п'єси та постановку, що призвело б до духовного перетворення як глядачів, так і акторів. Світ, який він прагнув перетворити, існував як на сцені, так і за її межами, як у зовнішніх переживаннях, так і в його внутрішній реальності. Основою метою А. Арто було звільнення сили людської думки та енергії людського існування і пристрасті – він розглядав театральну сцену як місце реактивації та розгортання сил життя засобом мистецтва «мізансцени», присвятивши життя розвитку театральної постановки, в якій би замість репрезентації реальності через текст та психологічний сценарій, звільнялися магічні сили слова як інструменту заклинання. Зокрема, саме цим були вмотивовані його дослідження балійського театру, в якому він бачив використання театального мистецтва, що впливає на глядача через ремесло постановки, та подорож до Мексики заради занурення в культуру індіанців

тараумара, в якій він вбачав культуру, що існувала в стані духовного піднесення в безпосередньому зв'язку з тим, що він неодноразово називав магічними або метафізичними силами життя.

Основна частина текстів, надрукованих в 16-ти томах паризького видання його повного зібрання творів була опублікована посмертно. Сам А. Арто надавав перевагу пряму передачу мови – багато його текстів, призначених для публікації, були написані не ним самим, а продиктовані. Саме цей факт, за припущенням дослідників, зумовлює специфіку текстової поверхні та фрагментарно глибокої структури дискурсу. Так, наприклад, яскравим прикладом цього є невеличка книга «Театр і його двійник», опублікована в 1938 р. тиражем в 400 екземплярів в колекції Галлімара «Метаморфози», що наразі вважається шедевром А. Арто, не зважаючи на те, що її структура та зміст далекі від єдності та упорядкованого термінологічного апарату. У праці вміщено багато заміток, доповідей, афористичних фрагментів, листів, нарисів, лекцій та маніфестів періоду 1932-1936 рр. На думку Д. Харта, особлива привабливість ідей А. Арто для театральних практиків неоавангарду полягає в «в його іноді описовому, іноді розгубленому і досить часто нормативному дискурсі про органічну структуру його нового театру та вплив його привабливості на чутливість актора та глядача» [6, 76]. Робота з техніками гри, постановки, сценічного дизайну (особливо освітлення) та з конкретними формами вербальної і невербальної виразності в працях А. Арто являють собою витончений та простий у використанні конструктор для прибічників альтернативної театральної культури.

Можемо говорити про дуальну орієнтацію або дуальну думку в прагненні А. Арто надати французькому, європейському театру зокрема та західній культурі в цілому визначальне місце в суспільному житті, оскільки на це вказує назва його книги «Le theatre et son double». На думку Д. Харта, ця назва, хоч і порекомендована А. Арто його близьким другом Ж. Поланом, говорить про існування особливої форми інституційного виконавського мистецтва з усіма його технічними атрибутами, побудованими довкола чогось, що, хоча і не

може бути репрезентовано, заохочує до репрезентації. Це щось, так званий, «le double», - це саме життя. Автор не випадково використовує поняття «енергія», говорячи про впливову силу театру: «Театр – це місце магії, від покликання понять та енергії <...> час знову відкрити цю енергію в середині нас, що створює порядок та знову дає початок запасу життя» «Le Theater lieu de la magie, de l'appel des notions et des energy» [2, 245]. Ця енергія, що є напругою, яка створюється антагоністичним рухом двох протидіючих сил (за формулюванням Е. Барби – це «баланс в дії» [3, 16]) – ця енергія в концепції А. Арто має свій початок в хвилюючому і нескінченному обміні між хаосом і порядком. У цьому полягає сенс «метафізики», а «жорстокість» видається органічною, життєво важливою субстанцією абстрактного філософського терміну [6, 77].

Для А. Арто театр невіддільний від життя – в цьому полягає сутнісний сенс назви його збірки нарисів про театр і культуру: «Театр і його двійник», оскільки життя – це дзеркало театру, так само як творчі сили театру «подвоюють» перетворюючі сили життя. Відповідно до того, що життя невблаганно впливає на живих, в істинному театрі – театрі жорстокості – дії метафізичних сил, задіяних в мистецтві та майстерність режисури п'єси повинні трансформувати глядача. Термін «жорстокість», який А. Арто використовує для опису невідворотних сил життя і театру полягає в необхідності, що мотивує всі дії. Майстер ілюструє цю енергію поетично, за допомогою образу чуми – ця нестримна сила водночас руйнівна і перетворююча, вона очищує та жахає. Як життя і як театр вона закінчується або трансформацією, що зцілює, або смертю [2, 46]. Життя і самобутня культура за А. Арто є відображенням одне одного, так само як життя і театр – коли природні сили не обмежували свою трансформуючу магію, виникла автентична культура. Відповідно коли за допомогою сценічної майстерності на глядача діють лякаючі сили життя, відбувається справжній театр.

Розглядаючи сучасну йому людину в контексті прагнення створити життя з ідей, а не закликати до зворотного, А. Арто наголошував на збоченні того. Що

людина прагне подавити знання про метафізичний зв'язок між духовним і матеріальним та відсторонитися від жорстокості життя як життєвої творчості. Для нього втрата цього усвідомлення означала існування без сенсу, різницю між вуайєристським видовищем та героїчною участю в театрі життя. На думку дослідників, два аспекти життя А. Арто виділяються особливою інтенсивністю: його оптимізм стосовно людства і його пристрасті до життя. У власних працях він відкидав соціальні та ідеологічні структури, що підтримують сучасну культуру – нуклеарну родину, науку і технологію, капіталізм і мистецтво, і водночас вважав невід'ємною частиною людства його нестримну потребу повернутися до стану глибинної чуттєвості та усвідомлення себе в зв'язку з Всесвітом. Він вважав, що люди помирають, щоб знову жити, надихаючись давніми життєвими істинами, а не розважатися приголомшливими симулякрами сучасної культури. Ця віра відображала його пристрасть до життя і повернення до античного театру.

Художній геній А. Арто, його пошуки метафізичних перетворень в театрі, на думку дослідників, виникли частково з глибокого джерела духовних страждань, які пов'язували його з боротьбою людства за звільнення, а також відділяли його від єдності з собою та іншими [6, 77]. Відомі діячі післявоєнного неоавангарду, які повстали проти театру як місця звичного поклоніння класикам – Є. Гротовський, П. Брук, Р. Шехнер, Д. Бек, Е. Барба та А. Мнушкін – цілком поділяли його філософсько-естетичні погляди, що отримало унікальне виявлення в їх сценічній практиці. В новому постмодерністському театрі ідеї А. Арто не втрачають свого значення, проте мова йде скоріше про використання окремих елементів його системи, оскільки, на думку дослідників, реалізація крюттичного театру вимагає передусім модерністської свідомості, або нової свідомості, що співпадала б з модернізмом за принциповими позиціями [1, 43].

Унікальність концепції крюттичного театру А. Арто полягає у відсутності чіткого визначення, оскільки майстер не встиг на практиці завершити експеримент з трансформацією духовного і конкретного. Пристрасть і поетична сила А. Арто протягом багатьох десятиліть надихають провідних представників

театрального мистецтва на власні інтерпретації його концепції за умови дотримання основних аспектів, таких як домінування постановочних ефектів над сценарієм або інтегрування аудиторії в простір постановки, засвідчуючи вплив його діяльності на пошук сутності театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Максимов, В. И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто : автореферат дис. доктора искусствоведения : 17.00.1 / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. Санкт-Петербург, 2001. 50 с.
2. Artaud, A. Oeuvres Completes. Tome IV Le theatre et son double, Le theatre de Seraphin, Les Cenci. Paris; Editions Gallimard, 1978. 392 p.
3. Barba, E. The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology. London and New York: Routledge, 1995. 187 p.
4. Deák, F. Antonin Artaud and Charles Dullin: Artaud's Apprenticeship in Theatre. *Educational Theatre Journal*, vol. 29, no. 3, 1977, pp. 345–353.
5. Irwin, K. C. Antonin Artaud: The essence of revolt. Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers. 1572. 2000. 113 p. <https://scholarworks.umt.edu/etd/1572> (дата звернення: 25 березня 2021).
6. Harth, D. Artaud's Holy Theater: A Case for Questioning the Relations between Ritual and Stage Performance. In: Kreinath, Jens (Hrsg.): The dynamics of changing rituals: the transformation of religious rituals within their social and cultural context. Lang, New York, NY, 2004, pp. 73–85.

**Кириченко Альона Олегівна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв**

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ЯК ОСНОВА СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Урбанізація та індустріалізація ХХ століття призвели до поділу культури на «масову» - доступну широким масам, «низьку» культуру та «високу»,

елітарну - доступну тільки елітам, вищим прошаркам суспільства. Досить скептично і навіть негативно багато дослідників ставилися до процесу масифікації культури, вбачаючи в цьому стандартизацію мислення, спрощення смислів, уніфікацію та масове тиражування. Але кінець ХХ ст. розставив точки над «і» – з'явилися наукові ідеї щодо проникнення та навіть злиття масової та елітарної культур. Науково технічний прогрес сприяв появі та розвитку фотографії, кінематографу, телебачення. Але візуальна інформація завжди була потужним інструментом передавання ідей та цінностей, смислів у суспільстві в різні часи. У 1980-1990-х роках дослідники ведуть мову про «візуальний поворот», який прийшов на зміну «лінгвістичному». Замість текстового символу на перший план виходить візуальний образ. Протягом останніх десятиліть роль візуального образу в повсякденному житті значно зросла. Домінантною стає візуальна культура. Вважається, що візуальну культуру споконвіку створював панівний клас, але зі зміною соціального устрою змінилися і творці, тепер кожен може створювати та споживати візуальне. Американська дослідниця Алексіс Л. Бойлен відповідає на питання «Що ж таке візуальна культура?» «Коротка відповідь: усе. Усі наші зорові спогади, всі зображення на екранах, всі предмети у нашому помешканні, всі речі в чужому домі, всі картини на білбордах, автобусах і потягах метро, всі фотографії міст і ферм, усі картини, всі мультфільми, все, що ви напевно бачили...» [2, 46]. Однак Ніколас Мірзоев зауважує, що візуальна культура також «те, що не можна побачити, що приховано від погляду...Ми не просто бачимо те, що можна побачити, й називаємо це візуальною культурою. Замість цього, ми формуємо наш погляд на світ згідно з тим, що ми знаємо і що вже відчували [3, 10]. Таким чином, на підставі нашого досвіду, світогляду формується візуальний образ того, на що ми дивимося. Щодня ми переглядаємо сотні фотографій в інстаграм, завантажуюмо гігабайти відео, стежимо за новинами з телепередач. «Візуальна атмосфера заповнює весь простір, наче повітря, яким ми дихаємо» [2, 184]. Це пояснюється тим, що візуальна інформація універсальна, а візуальні об'єкти швидше запам'ятовуються, формують

асоціації, тому не дивно, що наразі мережа Інтернет перенасичена різноманітними картинками, кліпами, фільмами. Зображення стали основою соціокультурного простору. Виступи сучасних популярних артистів також супроводжуються використанням художніх або документальних відео-, фото-матеріалів. Періодично творці шоу надихаються музейними інсталяціями, картинами відомих художників та скульпторів, актуальними проблемами сьогодення або навіть поточними новинами країни чи світу. Вони модифікують і впроваджують їх в концерні шоу чи окремі перформанси (виступи артистів).

Наприклад, в шоу Мадонни Sticky&Sweet Tour музична композиція «Get stupid» супроводжувалася дизайнерські змонтованим відео контентом. На екранах кадри: масового споживання пластику, зловживання фастфудом, кадри вирубки дерев, танення льодовиків, вбивства звірів, людей, кадри військових дій, масових демонстрацій, президентів різних країн, кадри забруднення довкілля та інші. Формується образ планети, яка гине, ми її вбиваємо. Час минає і співачка хоче нам про це нагадати, щоб ми схаменулися, поміркували над своїми вчинками, змінили своє ставлення до оточуючого нас середовища.

Тему людяності, доброти, любові підіймає у своєму виступі на Генеральній асамблеї ООН Бейонсе, виконавши пісню «I was here». За спиною співачки транслюються кадри пожеж, зруйнованих будівель, бідних африканських дітей, але на противагу з'являються зображення рятувальників, літаків з гуманітарною та медичною допомогою. В цьому відео немає чіткого сюжету, але зібрані кадри формують потужній візуальній образ планети, яку ми можемо зцілити своєю любов'ю. Залишити гарний слід по собі – головний меседж артистки.

Кожне концертне шоу – калейдоскоп візуальних образів і поряд з розважальним, яскравим контентом може підійматися актуальна, значуща тема сьогодення. Для режисерів шоу-програм важливо знайти правильну візуальну метафору для вираження теми, ідеї музичної композиції. Візуальне сприйняття стає надважливим в такій формі дозвілєвої активності, адже шоу в першу чергу «розважає красою», «радує око», тобто орієнтоване на зорове сприйняття,

іноді значно більше, аніж на аудіальне. Такий вид образності стає діалогом між артистом та публікою, комунікацією між творцем та глядачем. З огляду на те, що «шоу обов'язково публічне (розраховане на сприйняття глядачів), масове (прагне залучити найбільшу кількість спостерігачів) і видовишне (використовує візуальні та інші засоби для досягнення мети - дивувати, розважати і шокувати публіку)» [1], важливо зазначити, що від інтелектуальних здібностей та світогляду режисера, продюсера залежить вдалість, оригінальність постановки та зміст повідомлення, яке транслюється глядачеві. Візуальний образ не тільки інформує, повчає, розважає, емоційно підживлює людину, а й іноді і маніпулює його поведінкою. Тому дуже важливо «... знати більше про те, як твориться наша візуальна культура, й уважно стежити за тим, що ми візуально споживаємо цілими днями. Повинні знати, які впливи, упередження й історії вбудовано в зображення і предмети. Повинні мати змогу одні з них приймати, а інші відкидати» [2, 173].

СПИСОК ВИКОРСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дубовик, Н. Шоутизация современной культуры. URL: <https://docplayer.ru/36670939-Shoutizaciya-sovremennoy-kultury.html> (дата звернення 26.03.2021)
2. Бойлен, А. Л. Візуальна культура. Пер. з англ. Г. Лелів. Київ: ArtHuss, 2021. 208 с.
3. Мирзоев, Н. «Как смотреть на мир». URL: <https://iknigi.net/avtor-nikolas-mirzoev/179226-kak-smotret-na-mir-nikolas-mirzoev/read/page-1.html> (дата звернення: 25.03.2021)

**Лисинюк Марина Віталіївна,
доктор філософії, викладач кафедри зв'язків
з громадськістю і журналістики,
Київського національного університету культури і мистецтв**

МОВА ЗМІ ЯК ФОРМА ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОЇ МОВИ

У ХХІ ст. унаслідок масштабного розповсюдження інформаційно-комунікаційних технологій, стрімкого розширення масових комунікацій, поширення інтернету і видозміни традиційних ЗМІ, мова мас-медіа і тексти масової комунікації, або медіатекстів, стали однією з найпопулярніших форм функціонування мови в сучасному суспільстві. «Взаємодіючи з усіма функціональними стилями, засвоюючи і переробляючи їх одиниці відповідно до чинних настанов, мова ЗМІ створює нову реальність» [1, 23]. Так, мова ЗМІ характеризується певним набором мовностилістичних властивостей та ознак. Однак, питання про її увиразнення як окремого функціонального стилю вирішується досить складно через відсутність системного опису її внутрішньої функціонально-стильової організації [2, 13]. Між тим, мова ЗМІ виконує в інформаційному суспільстві роль своєрідної моделі національної мови, багато в чому формуючи літературні норми, мовні смаки та уподобання, впливаючи на сприйняття політики, мистецтва, літератури тощо.

Разом із тим, у сучасному масмедійному дискурсі спостерігається: а) тенденція до розмивання чітких стильових меж, і внаслідок цього – поширення елементів некодифікованої розмовної мови навіть в таких, здавалося б, строгих жанрах, як новини, інформаційно-аналітичні програми, коментарі оглядачів; б) тяжіння до виокремлення мови ЗМІ як окремого і самостійного функціонального стилю. Іншими словами, з одного боку, у ЗМІ як в найбільш оперативних засобах інформації першочергово відтворюються активні процеси лексичних, стилістичних та інших змін, а з іншого – у ЗМІ порушуються нормативні обмеження у користуванні мовою. По суті відбувається неконтрольоване змішання книжково-письмових та усно-розмовних мовних особливостей, а це зумовлює загальне зниження мовної культури.

Мова, як чинник національної культури, засіб ідентифікації народу і, врешті решт, культурна цінність, акумулює духовну культуру й одночасно відображає традиції народу, його світогляд. Саме літературна мова є мовою освічених людей. Від рівня вживання літературної мови в певному суспільстві багато в чому залежить формування культурних цінностей і поведінкових

тактик наступних поколінь носіїв мови. Звідси нагальна потреба відповідності мови ЗМІ літературним нормам, оскільки саме ЗМІ вважаються (вільним або мимовільним) розповсюджувачем ненормативної мови, негативно впливаючи на мовні смаки читача/слухача/глядача. Оскільки недбале оформлення тексту знижує рівень довіри до нього вдумливого, освіченого читача і руйнує комунікативний зв'язок між автором і читачем/слухачем/глядачем, на який розраховує автор, ЗМІ повинні не просто гармонізувати мовне спілкування в ЗМІ, а нести відповідальність перед суспільством за чистоту і правильність вживання української мови. Натомість спостерігається ситуація порушення журналістами і ведучими сполучуваності слів у реченні, неправильне утворення граматичних форм, помилковий вибір слів, вживання лексем у невластивому їм значенні, велика кількість варваризмів і стилістичних запозичень тощо. Тележурналісти порушують елементарні правила вимови звуків, звукосполучень, граматичні та лексичні норми, неправильно наголошують слова, також їм часто бракує ораторської майстерності. Подібна мовна недбалість призвела до збідніння мовної культури, до безкарного використання в публічних промовах лайливої, нецензурної, повсякденної лексики. Це стає нормою мовної поведінки.

Варто визнати, що на розвиток мови впливають не лише ЗМІ, а й різні соціокультурні чинники, такі, як: міжмовні контакти, мовна політика, розвиток економіки, науки, культури, соціальні катаклізми. По суті, зміни, що відбулися в кінці XX – на початку XXI ст. в українській мові, це відображення нестабільності в нашій країні, що проявляється в докорінній перебудові влади, економіки, світогляду, в протистоянні оцінок, поглядів, способу життя людей, зміні ціннісних пріоритетів тощо. Сучасний медійний дискурс позначений тенденціями демократизації та інтелектуалізації, пов'язаними з перетвореннями в суспільному житті. Так, демократизація призвела до зміцнення позицій розмовної мови, посилення складової вербальної комунікації, а це увиразнило процеси розхитування літературної норми української мови. Більше того, для кінця XX ст. була характерна активна жаргонізація, викликана відсутністю

спеціальної освіти у нових журналістів, а також тим, що вони помилково розуміли сутність демократизації мови. Прямий ефір і відсутність цензури звільнили усне мовлення від раніше прийнятих правил, що призвело до зниження рівня культури медійної мови, до її орієнтації на розмовну мову і просторіччя і навіть поширення ненормативної лексики в різних соціальних групах населення, чому сприяли і ЗМІ. Між тим, наслідком демократизації мови стало й повернення в ужиток офіційного усного мовлення (в радянський період озвучувалась тільки письмова); можливість вираження альтернативних думок різними мовними способами; відмова від радянського офіціозу та формування різних ідіостилів журналістів і медійних видань. По суті, відбулася лібералізація мови, мовних норм у пресі, виникнення принципово інших стилістичних стандартів у нових мас-медіа. Таким чином, злиття книжності і розмовності, розмивання в текстах ЗМІ меж офіційного і неофіційного, суспільного телебачення і побутового спілкування можна пояснити прагненням журналістів реалізувати основну мету сучасних ЗМІ – наближеність до адресата. Доречно відзначити, що вживання жаргонізмів – не завжди зло. Жаргонізми є відображенням певної спеціалізації тексту, при цьому їх використання завжди відображає мовну культуру, лексичний такт і майстерність автора. Інколи жаргонізми – це необхідна умова комунікації професіоналів.

Тенденція до інтелектуалізації пов'язана з необхідністю при сприйнятті тексту користуватися спеціальними знаннями, а також з ускладненням смислу, що вимагає додаткових зусиль читача при сприйнятті та інтерпретації тексту, зміст якого включає смисли, не виведені з семантики складових його одиниць. «У газетних публікаціях автор не просто передає певну мовленнєву інформацію, але головним чином оцінює її, формулює проблеми, з нею пов'язані, прогнозує розвиток подій і пропонує найбільш вдалі, з його точки зору, шляхи вирішення заявленої проблеми. Ці завдання вимагають від автора і читача здійснення складних розумових дій. Це вкотре підтверджує тезу про те, що мова не лише передає інформацію, а й впливає на особистість, формує її,

змінює картину світу, і, відповідно, опосередковано змінює й суспільне життя. Тим самим мову слід розглядати не просто як лінгвістичну категорію, а як соціокультурну.

Отож, складність сучасної мовної ситуації – в її багатовимірності. У загальних мовних процесах беруть участь не лише «старі» чинники, такі, як взаємодія функціональних стилів, розмовна мова, яка протиставляється книжковій, просторіччя, діалекти, які практично втратили значення, жаргони, а й нові, наприклад інтернет, роль якого дедалі зростає. У цих умовах мова ЗМІ відіграє роль об'єднавчого чинника, своєрідного полігону, на якому випробовується взаємодія найрізноманітніших засобів. Будучи за своєю природою дуже проникною, масова комунікація включає в себе все, що має суспільне значення. Таким чином, мову ЗМІ (масової комунікації) можна визначити як широку функціонально-стильову єдність, в межах якої об'єднуються мовні засоби різних функціональних стилів (насамперед газетно-публіцистичного), а також нелітературних засобів (просторіччя, жаргони). Критерієм включення слугують якості мовної одиниці – експресивність, що має оціночний характер, зручність (стислість) номінації та ін. Слід підкреслити, що ці критерії є широкими і гнучкими, що відповідає сутності масової комунікації, яка охоплює практично всі сфери життя суспільства.

Отож, мова ЗМІ, що охоплює доволі широку тематику, що включає і культуру, робить свій внесок у ці процеси, суттєво впливаючи на літературну мову, а через неї і на культуру. Мова ЗМІ збагачує літературну мову, насичуючи її оціночними оборотами, формуючи відточену мову, розвиваючи прийоми і методи дискусії і полеміки. Відтак, місія журналіста – позитивно впливати на масову аудиторію, коригувати її мотивацію, поведінку, світогляд. Мова ЗМІ має бути взірцевою щодо грамотного використання мовного етикету, правильного слововживання, багатства словника, експресивного словотворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кривенко Б.В. Язык массовой коммуникации: лексико-семиотический аспект. Воронеж, 1993. 136 с.
2. Солганик Г. Я. О структуре и важнейших параметрах публицистической речи (языка СМИ) // Язык современной публицистики. Москва, 2005. С. 13–30.

РОЗДІЛ 5

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

**Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, професор
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Хвостова Таїсія В'ячеславівна,
магістр сценічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв**

МИСТЕЦТВО АКТОРСЬКОЇ ГРИ БОГДАНА СТУПКИ

Неабиякої актуальності серед вітчизняних науковців набуває здійснення теоретичного аналізу вітчизняного театрального мистецтва та дослідження творчої діяльності провідних театральних діячів з метою визначення провідних тенденцій сучасного сценічного простору і перспектив подальшого розвитку національного театру, виявлення нагальних проблем українського театру та окреслення шляхів їх вирішення.

Творча діяльність відомого актора сучасності Б. Ступки (1941–2012) здійснила безпосередній вплив на формування та розвиток українського театрального мистецтва. Його мистецькі здобутки займають значне місце в сучасному національному театральному процесі, оскільки відображають суттєві пошуки та досягнення провідних вітчизняних діячів сценічного мистецтва ХХ ст.

Незважаючи на наявність значної кількості наукових праць, критично-аналітичних статей та нарисів у публіцистичних виданнях, присвячених вивченню та аналізу різноманітних аспектів українського театрального мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., феномен акторської майстерності Б. Ступки досі не отримав належного висвітлення. Комплексного мистецтвознавчого дослідження сценічної творчості Б. Ступки проведено не

було – лише деякі аспекти творчої діяльності майстра знайшли відображення у науковому доробку українських вчених.

Специфіку сценічної творчості Б. Ступки неможливо визначити та охарактеризувати поза межами українського театрального простору, ізольовано від особливостей розвитку вітчизняного театру другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Сценічна творчість актора позиціонується як процес створення сценічного образу – різновиду художнього образу, що тісно пов'язаний з іншими категоріями естетики, зокрема категоріями прекрасного (пластично-виразного), трагічного, піднесеного, комічного, традиції та новаторства та ін.

У контексті дослідження специфіки сценічної творчості Б. Ступки необхідно важливу увагу приділити його методам роботи над створенням дійової особи образу ролі та відповідної артистичної техніки.

Критики відзначали гру Б. Ступки як «портретну», наголошуючи на тому, що актор надзвичайно винахідливий, спостережливий, з необмеженою фантазією, «портретист дуже тонкого, а іноді, коли цього допускає драматургічний матеріал, вражаюче живописного стилю» [3, 46].

Б. Ступка активно використовував різноманітні засоби зовнішньої акторської виразності, знаходячи відповідну характеру, темпераменту та психофізичному стану свого персонажа пластику – ходу, рухи, жести та ін. Наприклад, у виставі «Дядя Ваня» А. Чехова, за режисерським задумом, взаємодія дійової особи Войницького, у виконанні Б. Ступки, з іншими персонажами залежала від найтонших взаємозв'язків між виразом обличчя, жестами та інтонаціями, тому міміка, жестикуляція та мова використовувались актором, як передача певних значень, прихованих намірів та емоцій.

Проте найбільш вдало актор використовував «найбагатший вимір експресивності» - обличчя. Міміка актора, як універсальний засіб вираження емоцій, задана найскладнішими анатомо-фізіологічними особливостями, була максимально виразна.

У творчості Б. Ступки кожен елемент міміки позиціонується як матеріалізовані думки персонажу. Експресію обличчя актор надзвичайно майстерно застосовував для підкреслення вербальних елементів, акцентуванні на певній психологічній реакції його персонажу на різноманітні стимули, в процесі передачі повідомлення партнерам по сцені та/або глядачу поглядом.

Варто зауважити, що обличчя актора, як тілесний, природний феномен людини, втілює не лише зовнішні, але й внутрішні душевно-духовні характеристики. На думку дослідників, обличчя людини може ставати маскою, що передбачає в соціальному просторі при виконанні актором соціальних ролей. У цьому контексті, контексті соціальної взаємодії, маска обличчя це одна з можливих, найбільш значущих для даної ролі характерних рис індивіда. Як засіб художньої виразності маска має донести до глядача найбільш суттєві особистісні характеристики персонажа [6, 11].

Найбільш могутнім засобом акторської виразності Б. Ступки були очі, що відображали внутрішню енергію його персонажа. Актор створював органічну маску за допомогою власних м'язів обличчя. Прагнучи до психологічної індивідуалізації ролі, він використовував насичені емоційними переживаннями персонажа, погляди як найбільш повноцінний виражальний засіб для розкриття внутрішніх рис героя.

Богдан Ступка активно застосовував різноманітні жести як засоби зовнішньої акторської виразності для передачі певного обсягу інформації, що виражена актором в конкретно-пластичній формі. Він створював жести не лише руками, а й засобами інших частин тіла чи усього тіла; в органічному поєднанні з вербальними засобами виразності (зі словом та інтонацією) створені актором жести, як найбільш значущі компоненти пластичної партитури ролі, розкривали власні образно-виражальні можливості.

Значущим елементом творчого почерку актора Б. Ступки були рухи як індивідуалізовані деталі, що характеризували образ певного персонажу в цілому і надавали йому яскраво вираженого знакового характеру (наприклад, зміна ходи персонажу в постановці «Дядя Ваня» декодувалася глядачем як

зміна внутрішнього стану Войницького; особливості ходи Тевеля характеризували його соціальний статус, темперамент, вік та стан здоров'я) або набували метафоричного значення, що розкривали глибинні аспекти його психологічної реакції на певні події чи ситуації (наприклад, коли Микола Задорожний занурював руки в холодну воду, прийшовши з морозу).

В процесі розкриття образу персонажу Б. Ступка також використовував пози як конвенційні знаки, в яких перед статичним станом міміку, жести та рухи поєднано відповідним сценічній дії чином.

Створені актором персонажі вирізнялися детальністю, достовірністю, а процес їх втілення – гостротою, вражаючою віртуозною органікою, вмінням увійти в емоцію героя. Специфікою акторської майстерності Б. Ступки було вміння грати все очима, тривалими паузами, інтонаційними натяками, багатозначним мовчанням.

Плідною та унікальною акторською роботою Б. Ступки, його кульмінаційним піком акторської творчості було створення образу ролі персонажа Тев'є-Тевеля за мотивами збірки оповідань Шолом-Алейхема «Тев'є-Молочар» (постановка С. Данченка, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка). Особливістю роботи над дієвим персонажем образу Тев'є-Тевеля є створення ролі Б. Ступкою не через нюанси певної характерності та інтонації мовлення, а через пластику, що розкриває оригінальну святковість та гротесковість.

Отже, особливими, оригінальними, специфічними рисами творчості Б. Ступки було – дотримання ключових критеріїв естетичної цінності постановки; глибинне проникнення в психологію персонажа та її повноцінне розкриття; філософський підхід до осмислення літературного першоджерела; вірна природа почуттів та способу існування персонажа; наділення персонажа жорстко організованою пластикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акимов Э. Б. Король Лир. Пам'ять образу // ANGLISTICA. Сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании и России. Москва – Тамбов 2001. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/akimov-korol-lir.htm> (дата звернення : жовтень 2020).
2. 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).
3. Гаевский В. Голос Чехова // Театр. 1980. № 10. С. 42–44.
4. Гаевский В. Разговоры с небом // Московский наблюдатель. 1992. № 11/12. С. 8.
5. Єрмакова Н. Шолом-Алейхем «Тев'є-молочник», Г. Горін (за Шолом-Алейхемом) «Тев'є-Тевель» // Український театр XX століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. О. Гринишиної; ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 478–493.
6. Козлова П. Ю. Лицо человека : опыт философско-культурологического анализа : автореферат дис. канд. философских наук : 09.00.13 / Ростовский государственный университет. Ростов-на-Дону, 2003. 24 с.

**Солов'яненко Анатолій Анатолійович,
народний артист України, кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

ВИДАТНИЙ ТВОРЧИЙ ДОРОБОК РЕЖИСЕРА ІРИНИ МОЛОСТОВОЇ – ПОСТАНОВКА ОПЕРИ «КАТЕРИНА ІЗМАЙЛОВА» Д. ШОСТАКОВИЧА

Визнання у вітчизняному і світовому театральному мистецтві високої професійної майстерності І. Молостової свідчать її постановки на сценах оперних театрах світу.

Творчі надбання Ірина Молостової, потрібно зазначити, як яскраву видовищність сценічної дії, виразну і детальну розробку характеристик персонажів.

Ірина Молостова тісно співпрацювала з Дмитром Шостаковичем. Вони вели досить широке листування щодо режисерської експлікації майбутньої опери «Катерина Ізмайлова» на київській сцені. Композитор вважав інтерпретацію режисера Молостової найкращою з усіх, що бачив досі. Із трьох київських постановочних версій твору розглянемо першу.

Опера «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича відзначається величезним масштабом художньо-образного узагальнення, потужним гуманістичним пафосом, глибоко новаторською музичною мовою, оригінальністю ідейно-психологічної концепції. Протягом багатьох десятиліть у цьому творі знаходять усе нові й нові яскраві риси, надають нового змісту, здавалося б, усталеним постановочним концепціям, по-іншому вирішують образи дійових осіб – адже матеріал кожного, по-справжньому класичного твору, тим і відзначається, що кожне покоління артистів знаходить у ньому щось нове і цікаве.

Роботу над постановкою «Катерини Ізмайлової» колектив Київської опери розпочав невдовзі після звершення нової редакції опери композитором (1963). Зіставлення двох авторських редакцій опери (1932, 1963), що суттєво відрізнялися між собою, дало можливість зрозуміти еволюційні зміни в становленні стилю композитора та його розуміння задуму твору. Насамперед, інтонаційна будова вокальних партій в другій редакції стає більш співрозмірною із виражальними можливостями людського голосу. Зазнало змін і розуміння головного образу опери – Катерини, який у новій редакції набрав більш ліричного забарвлення.

Опера «Катерина Ізмайлова» була поставлена диригентом, народним артистом СРСР К. Симеоновим та режисером І. Молостовою за участі художників Д. Боровського, В. Клементьєва. Прем'єра відбулася 24 березня 1965 року.

Варто зазначити, що Д. Шостакович брав безпосередню активну участь у роботі над виставою на всіх етапах постановочного процесу – від добору постановників та виконавців до вироблення сценографічної концепції. На прем'єрі виставу чекав справжній тріумф. Як зазначала критика, «постановник вистави І. Молостова – режисер, безсумнівно, обдарований, мислячий дуже самобутньо і сміливо. Її сценічне бачення ситуацій завжди цікаве і непередбачуване. У виставі чимало епізодів, що говорять про дуже вірне сценічне чуття режисера, знання ним природи театру, його законів, вміння гостро побудувати мізансцену, вихід, паузи, фінали» [4].

Головним постановочним принципом, якого дотримувалася в роботі над виставою Ірина Молостова, стало протиставлення головної героїні її людоненависницькому оточенню, тобто принцип драматургічного контрасту.

Про оригінальність та непересічність творчого стилю І. Молостової свідчить, наприклад, мізансценічне вирішення монологу Катерини «Якось я крізь віконце побачила». До не менш вдалих знахідок постановника належить відоме «обігрування» ліжка в спальні Катерини (фінал 3 картини, 5 картина); світлошумові ефекти в сцені марення Катерини; пластичне оформлення монологу Бориса Тимофійовича (4 картина) тощо.

В тісній співпраці з режисером, матеріалізуючи її бачення оформлення «Катерини Ізмайлової», художники Д. Боровський та В. Клемент'єв створили узагальнений сценографічний образ «темного царства» - своєрідного візуального лейтмотиву вистави [3].

В режисерській інтерпретації І. Молостової характеристики героїв створюються через вокальне інтонування, тобто образність розкривається засобами музики, зокрема співу.

На власній практиці підтверджуючи істину, що в мистецтві немає дрібниць, Ірина Молостова приділяла надзвичайно серйозну увагу саме вокальній інтонації як засобу створення правдивого художнього образу. В гігантському комплексі словесних, дієвих, інтонаційних, пластичних та інших компонентів вистави кожен штрих та вдалий технічний прийом

підпорядковувався головній меті – якнайповнішому розкриттю змісту драми. З цією метою вона особисто, не покладаючись на концертмейстерів та репетиторів, відпрацьовувала з акторами вокальні сцени, прагнучи надати їм цілісності, «єдиного пориву».

Сюжет опери І. Молостова спробувала водночас осмислити з погляду на естетику російського фольклору, в якому поняття про добро і зло різко розмежовані, а кожен вчинок людини негайно отримує моральну оцінку. Тому психологічний малюк набув у спектаклі контрастного та стилізованого характеру.

Прагнення режисера укрупнити, виділити деякі психологічні мотиви дії позначилося й на підкреслено «огрублених» манері освітлення. Світлові відблиски раптово виринають окремі фігури персонажів, немов бажаючи підглянути їхні таємні бажання. Цей прийом дозволив розсіяти висвітлення видовища в загальних планах. Таким чином І. Молостова гранично загострила сприйняття глядачами трагедії Катерини, оголивши за удаваною спрощеністю ураган людських пристрастей.

Лібрето, музика, сценографія, пластика мізансцени – все перехрещується, зіставляється, взаємодіє. Одне глядацьке враження нейтралізується іншим, вступає з ним у драматичне протиріччя. Музичний потік чутливо реагує на кожен сюжетний поворот, оцінює, коментує його, дозволяє вловити різні моральні рівні людських потреб, що зіштовхуються в драмі. Такою постала перед глядачами опера Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» в постановці І. Молостової. Особисте режисерське ставлення до сценічного дійства незмінно присутнє в спектаклі. Воно відображається в ретельному доборі деталей, у експресії мізансцен, сценографії, освітленні та інших компонентів сценічної дії.

Така контрапунктична побудова дії в спектаклі, без сумніву, теж навіяна фольклорною традицією. Суть її в тім, що, про які б похмурі події не оповідалося в тексті лібрето, музика Д. Шостаковича надає йому трохи відстороненої від колізій сюжету стриманості, тяжіння аж до нескінченності. Здається, вона може продовжуватися без кінця, і не обмежена рамками одного

лише сюжету. Це мелодія-роздум про те, що було, і про те, що буде. З розв'язкою напруженого сюжету залишаються не розв'язаними глибинні протиріччя буття.

Розробляючи партитуру спектаклю, І. Молостова «відштовхувалася» саме від цієї традиції втілення в музиці вічної думи про життя, гуманістичної спрямованості, надії, з якою живе людина, духу відомого чеховського зауваження «від сумної пісні потягнуло вільним життям». Мрія про щастя, про волю – у історично сформованому потязі людини до нескінченного вдосконалення життя за законами справедливості та моралі. Пошук правди, сподівання на можливість створення ідеальних в етичному сенсі образів загалом є надзвичайно характерними для вітчизняної мистецької традиції від її фольклорних витоків до класичних звершень, у тому числі творчості І. Молостової.

У «Катерині Ізмайловій» - у контрастах кольорів, пластиці мізансцен, багатстві музичних форм – домінує своєрідна пронизливість та філософія інтонаційної мови. Всією естетикою спектаклю І. Молостова утверджувала прагнення до правди як основний закон життя.

У тому, як режисер І. Молостова спільно з диригентом, хормейстером, сценографом та іншими учасниками постановки творила виставу, простежувалася відданість принципам і категоріям класичної психологічної драми. Проте, в постановці було відзначено й низку чудових виконавських досягнень.

«У драматичному театрі темпоритм вистави визначають постановник та актори. В опері його ж диктує автор, важливо правильно розкрити і відтворити в спектаклі музичну драматургію партитури. <...> Крім знання музичного матеріалу оперному режисерові потрібне вміння побачити в персонажах вистави живих людей з індивідуальними характерами, з їх особистими переживаннями, болями й радощами» - стверджувала Ірина Олександрівна [2].

Не наслідуючи режисерських рішень попередніх постановок, зокрема, Великого театру та театру ім. К Станіславського та В. Немировича-Данченка, І.

Молостова знайшла власне музично-сценічне трактування партитури, з метою переконливого розкриття складних образів, виявлення психологічного вмотивування дій героїв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Катерина Ізмайлова» на київській сцені //Київські зорі, 1965, 25 березня.
2. Архів Солов'яненка А. А.
3. Немченко, Ю. Премьеры, год 1965 //Комсомольское знамя, 1965, 8 июля.
4. Ярустовский, Б. Опера сегодня //Советская музыка. 1965. № 4. С. 33-42.

**Підлипська Аліна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв**

ЕСТЕТИЧНІ ТА СОЦІОЛОГІЧНІ ВЕКТОРИ БАЛЕТНОЇ КРИТИКИ 1920-Х РР. В СРСР

До початку 30-х рр. ХХ століття критика балетного театру (разом з театральною, музичною та ін.) знаходилась в ситуації пошуку власних методів щодо художньо-критичної діяльності стосовно «радянського» мистецтва. Серед критиків балету помітне місце посідав О. Гвоздєв, який регулярно виступав у друкованій пресі з публікаціями, присвяченими балету, був автором статті «Балет» у першому виданні «Великої Радянської енциклопедії», редактором першого російського перекладу 1927 р. «Листів про танець та балет» Ж.-Ж. Новерра [5], але не спеціалізувався лише на балеті, а був апологетом драматичного театру.

За спогадами С. Мокульського, О. Гвоздєв «завжди стверджував, що історик театру повинен бути театральним критиком і брати участь в будівництві соціалістичної театральної культури. Сам він подавав в цьому приклад своїм учням і товаришам: в залишеному ним великій літературній

спадщині близько половини праць складають газетні і журнальні статті на актуальні питання театральної сучасності, в тому числі рецензії на вистави різних жанрів (драма, опера, балет, оперета, естрада, цирк і т. д.). Він був театральним критиком – вимогливим, суворим, глибоко принциповим і авторитетним» [6, 382–383].

Серед наукових праць, присвячених О. Гвоздєву, помітне місце посідають статті О. Соколова-Камінського, в яких зроблено спробу виявити роль Гвоздєва у становленні радянського балетознавства. «Це, безсумнівно, один із стовпів, особливого, не схожого ні на що феномена радянської балетної критики, що народжувався в 1920-ті роки, і, ширше, думки про балет» [8, 91]. О. Соколов-Камінський констатує, що саме О. Гвоздєв ввів до тематичного кола театрознавчих розробок Інституту історії мистецтв (Ленінград), заснованому В. Зубовим, проблеми балетного театру, також приділяв танцю особливу увагу в контексті розгляду драматичного театру в ситуації кризи слова та втрати довіри до нього [9]. Відмічає вплив О. Гвоздєва на становлення Ю. Слонімського – одного з перших в СРСР блискучих балетознавців [8, 97].

У ситуації боротьби з класичним танцем як пережитком буржуазного минулого у 20-х рр. ХХ ст. в СРСР, заперечення розвитку балетного театру в умовах пролетарської держави, критика О. Гвоздєв, за справедливим ствердженням С. Мокульського, «об'єктивно була спрямована проти вельми поширеного в ті роки неправильного підходу до класичної спадщини, що заважало її справжньому глибокому освоєнню» [6, 396]. У статті «Пробудження “Сплячої красуні”» (1924 р.), критикуючи ситуацію зі стандартним набором назв балетів минулого у репертуарі сучасного театру («Дон Кіхота», «Корсар», «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик», «Раймонда», «Марна пересторога», «Коппелія», «Петрушка», «Жар-птиця»), О. Гвоздєв не закликає відмовитись від «самостійно виробленої, усталеної танцювальної мови» [3, 189], а привертає увагу до невідповідності балетного театру запитам сучасного масового глядача, проблеми перетворення балетів на музейні експонати. Оновлення, на думку критика, може йти лише за творчої ініціативи з

середовища артистів, а не бути нав'язаним згори. О. Гвоздєв вважає, що балетмейстерські експерименти себе не виправдали, і розраховувати можна лише на студійну діяльність балетної молоді, адже «молодий колектив, сповнений блискучих можливостей», і подолати перешкоди можна «через колективне творче напруження молодих сил» [3, 191]. У балетному театрі СРСР середини 20-х рр. засновник ленінградської театрознавчої школи бачить проблему надання свободи молоді, яку виховують у смиренні перед традиціями минулого, її необізнаності у нових театральних та музичних течіях, відсутності можливостей самодіяльної студійної творчості.

О. Гвоздєв підтримує розвиток власне танцювальних виразних засобів, розуміючи специфіку класичного танцю та його потенціал як основного виразного засобу балетного мистецтва, виступає за «чистий танець». «Червоний вихор» В. Дешєвова-Ф. Лопухова (1924 р.) О. Гвоздєв вважає авантюрою, капітулюванням «класики перед Далькрозом» (прибічником ритмопластичного руху), що збіднює технічні можливості академічного балету [4, 200–201].

Акцентуючи на самоцінності та самодостатності хореографічного мистецтва слід згадати відомий вислів В. Шкловського, своєрідну квітесенцію формалізму – «мистецтво завжди не напис, а візерунок» [цит. за 7]. Критика мистецтва «як візерунка» передбачає знання специфіки цього виду художньої діяльності, пошуку адекватних формулювань для його аналізу та оцінки.

Продовжуючи підтримку «чистого танцю», послуговуючись методом розкриття індивідуальних особливостей виконавської майстерності балерин, О. Гвоздєв у статті на честь п'ятнадцятиріччя артистичної діяльності Є. Гердт «Мистецтво чистого танцю» (1924 р.), відмічає особливості її творчої індивідуальності, що розкриваються у традиційний спосіб: «У Гердт... все замкнено в танці, і тільки в танці.... чудово те, що, користуючись абсолютною, чистою мовою танцювальних форм, Гердт досягає скрізь і всюди виразності. У чистоті технічного виконання бурхливих, швидких темпів... оголюється потужний танцювальний темперамент, не зовнішній, природний, а створений на основі істинної майстерності, як органічний підсумок перевтілення в

танцювальну стихію. Виняткова м'якість рухів, абсолютно вільна від найменших відтінків солодкуватості, дозволяє артистці розгорнути тонко нюансовану гаму ліричних настроїв... а закінчена чіткість пластичних поз виробляє матеріал, з якого твориться сувора виразність і вагомість цілісного образу» [1, 196]. Поетичний метафорично-асоціативний аналіз реалізує одну з основних вимог до критики – підбір своєрідних засобів для характеристики хореографічного мистецтва, створений ніби за настановами В. Шкловського.

Окрім того, що О. Гвоздєв виступає за збереження та розвиток класичного танцю, він усвідомлює важливість чистоти стилю та технічної досконалості, що уможлиблюється бездоганною майстерністю виконання [1, 197]. О. Гвоздєв досить критично ставиться до естради, акцентуючи увагу на її еклектичності та згубному впливі на балетних артистів, наводячи приклад Вікторини Кригер [4, 199].

О. Гвоздєв поступово відмовляється від формалістичних ідей, звинувачуючи балет «Крижана діва» у постановці Ф. Лопухова на музику Е. Грига (1927 р.) у суто формальному поєднанні рухів («гола форма, хоча і оновлена прийомами акробатики»), що він визнає вадою «старого» балету, висуває вимоги змістовності, емоційної виразності, драматизму [4, 209–2010].

В середині 1927 року О. Гвоздєв, у відповідності до зміни державних ідеологічних настанов і початком боротьби з «буржуазним формалізмом» змінює риторiku і звинувачує Ф. Лопухова у боязні усвідомити класову природу балету, в розвитку «чистого танцю», у використанні пантоміми без відходу з платформи класичного танцю, в цілому – у замкненості в колі «безпредметних формальних шукань», що, за думкою театрознавця, «втратило свою життєздатність» [4, 212]. І якщо 1924 року він побоювався далькрозівського впливу на балетний театр, то тепер визнає позитивним розвиток акробатичного танцю як метод «вигнання прийомів класичної естетики» та «зближення із сучасною фізкультурою» [4, 212].

Від пропагування піднесеної, «нематеріальної», романтичної природи балетного театру театрознавець доходить заперечення особливої естетики,

називаючи її «нісенітницею», класичний танець – формальним, суто декоративним мистецтвом, а єдину його цінність тепер вбачає у фізкультурній, суто технічній основі, вітає використання акробатики [2, 220–221].

Ще одним маркером, що свідчить про зміну естетичних пріоритетів стали висловлювання щодо артиста балету, який повинен бути актором, занепокоєним «в першу чергу змістом зображуваного їм дії, а не чисто формальними хитрощами» [2, 218].

О. Гвоздев від визнання ролі естетичної критики як важливого складника творчого процесу на початку 20-х рр., дійшов у 1928 році до акцентування уваги на соціологічних аспектах балетної критики: необхідності вивчення нової публіки, урахування її запитів на основі історичного досвіду [2, 216–217].

Отже, перше десятиліття після жовтневого перевороту характеризується строкатістю підходів до оцінки художньо-естетичних перспектив балетного театру. Увиразнення цих процесів спостерігається у художньо-критичній діяльності О. Гвоздева, що від захоплення ідеями формалістів доходить вимог змістовності та доступності широким верствам населення, тим самим відходячи від естетичного вектора балетної критики та доходячи соціологічного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гвоздев А. А. Искусство чистого танца (К юбилею Е. П. Гердт). *Гвоздев А. А. Театральная критика. Сост. и прим. Н. А. Таршис.* Ленинград : Искусство, 1987. С. 195–197.
2. Гвоздев А. А. О реформе балета. *Гвоздев А. А. Театральная критика. Сост. и прим. Н. А. Таршис.* Ленинград : Искусство, 1987. С. 216–225.
3. Гвоздев А. А. Пробуждение «Спящей красавицы». *Гвоздев А. А. Театральная критика. Сост. и прим. Н. А. Таршис.* Ленинград : Искусство, 1987. С. 189–192.
4. Гвоздев А. А. Театральная критика. Сост. и прим. Н. А. Таршис. Ленинград : Искусство, 1987. 279 с.

5. Деген А. Б. Гвоздев Алексей Александрович. *Балет : энциклопедия*. Гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 140.
6. Мокульский С. С. А. А. Гвоздев – историк зарубежного театра. *Мокульский С. С. О театре / сост. Н. Г. Литвиненко, вступит. ст. Л. А. Левбарг и Е. Л. Финкельштейн*. Москва : Искусство, 1963. С. 382–396.
7. Песочинский Н. О Ленинградской театроведческой школе. *Петербургский театральный журнал*. 2004. № 35. <http://ptzh.theatre.ru/2004/35/113/> (дата звернення: 20.03.2020).
8. Соколов-Каминский А. А. А. Гвоздев и начало советского балетоведения. *Временник Зубовского института*. 2019. № 2. С. 91–98.
9. Соколов-Каминский А. А. Колыбель отечественного балетоведения. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2020. № 1(66). С. 60–64.

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

ТЕАТРАЛЬНЕ ПРОДЮСУВАННЯ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Про продюсера в сучасному розуміння цього слова говорити можна тільки після відокремлення обов'язків певної особи, яка займається суто організаційно-фінансовими питаннями випуску і експлуатації театральних постановок, від інших театральних спеціальностей. На перших етапах зародження театального мистецтва театральні професії носять синкретичний характер – актор є і драматургом своїх вистав оскільки імпровізація є основою мистецтва оповідача, і їх режисером, антрепренером, художником-декоратором не забуваючи при цьому про синкретичний характер самого виконавського мистецтва. Драматурги виступали в ролі постановників, композиторів репетиторів.

Початок відліку історії світового театру традиційно прийнято вважати 534 р. до н.е. [4, 14]. Документально підтверджено, що саме на весні цього року на святі Великих Діонісій в Стародавній Греції трагічний поет Феспід здобув перемогу на змаганнях з постановки трагедій. Елементи ж театрального продюсування можна простежити від появи самого театрального мистецтва. Міська влада займаючись організацією вистав і вибираючи драматургів для нових постановок на святах, сплачуючи з казни за роботу акторам та призи, сприяла суспільному визнанню хореїв. Підготовка хорів і виготовлення костюмів здійснювались за їх рахунок. Виступаючи у ролі прообразу сучасних продюсерів вони мали можливість широко прославитись, що відповідало їх соціальним бажанням в умовах рабовласницької демократії [3, 15].

Акторська професія поступово стає досить популярною. Трупи бродячих акторів, які спочатку були тільки афінськими, поступово поширюються по всій Аттиці. Існують окремі відомості, що актори будували тимчасові дерев'яні сцени і виступали на них [3, 40]. До початку 280-х рр. театр став досить прибутковою справою, що спонукало створення професійних угруповань, «коли виконавці, за якихось причин, організувались у професіональні асоціації, відомі під іменем «діонісових майстрів»» [3, 41]. Найбільші з них базувались в Афінах, Істмі, Фівах, Теосі і в Олександрії. Асоціації, що мали значний бюджет, налічували багато виконавців та інших персоналіїв. Оскільки театральна діяльність мала відношення до культу Діоніса, актори (в Греції – гіпокрити) користувались неабиякою повагою в суспільстві – вибирались на вищі державні посади, маючи повну недоторканість, делегувались в якості послів до інших держав, давали вистави на різних народних святах і перед вищими верствами населення.

Продовжуючи розвивати і вдосконалювати організацію давньогрецького театру, масова культура Давнього Риму привнесла свої, властиві тільки їх чинники. В давньому Римі актори називали себе не слугами Діоніса, як в Греції, а параситами («співтрапезниками») Аполлона. В ателанах (Мак, Букон, Пап, Досен) грали актори-аматори на противагу комедії і трагедії. Професійні

труп, що склалися з акторів-чоловіків вільновідпущених або рабів, очолювались хазяїном-антрепренером, що за домовленістю із владою організовував театральну виставу та сам звичайно грав головні ролі. Актора за погану гру могли піддати пороттю, або випадково вбити на сцені [4, 69]. Так трагічний актор Езоп, граючи царя Атрея, в гніві вбив скіпетром раба.

Віддаючи перевагу розвитку більш видовищним і розважальним масовим заходам, таким як бої гладіаторів, цькування тварин, змаганням у цирках, пірісі, навмахіям тощо перед театральними жанрами, римлянами «були організовані цілі касти організаторів масових свят: служителі торжеств шлюбного союзу («весільних спектаклів»), служителі тріумфів, похоронних бенкетів, усіляких ігор» [7, 24]. Такий розподіл нагадує сучасний розподіл продюсерських компаній за сферами діяльності.

Першими римськими продюсерами можна умовно вважати членів колегії квінтдецемвірів – 15 чоловік, головних організаторів священних обрядів і свят, нерідко на чолі із самим імператором, яких обирали для виконання священних обрядів у масштабах усієї держави. Гадаючи за «пророчими книгами», вони на доручення римського сенату мали давати відповідь як в тому чи іншому випадку вшановувати богів, щоб досягти повної безпеки. Відповідь жерців підказувала, що тих чи інших богів потрібно вшанувати певними обрядами, в тому числі й проведенням театально-музичних видовищ [5, 23].

Середньовічне театральне мистецтво вносило свої особливості в розвиток самої його організації. Поряд із професійними акторами – гістріонами (Франція), шпільманами (Німеччина), франтами (Польща), кукерами (Болгарія), скоморохами (Україна, Росія) – розвивається аматорське мистецтво. Учасниками карнавалів і виконавцями середньовічних фарсів стають об'єднання дрібних судейських чиновників, представники міської богемі, освічені молоді люди – школярі, семінаристи, любителі з ремісників, буржуазії (заснували в місті на Луарі «громаду дурнів» [3, 88]). У XV ст. блазнівські товариства повсяджуються по всій Європі. Так в Нідерландах отримали поширення самодіяльні гуртки – риторичні камери. Їх керівники, представники

дрібної буржуазії для розвитку самодіяльного руху і підтримки творчих зв'язків між гуртками в різних містах влаштовували «театральні змагання-олімпіади». З союзів для занять поезією і співом у Німеччині утворились об'єднання мейстерзингерів, які виконували невеликі сатиричні п'єси, які писались членами союзу. У Франції самодіяльні актори з середовища чиновників парламенту об'єдналися у «Базошських клерків». Поряд з ними у Парижі утворюється гурток «Безтурботних хлоп'ят», в Руані – «Братство рогоносців», в Камбії – «Безсоромників», в Діжоні – «Матушки дурості» [7, 34-35]. Багато хто з самодіяльних акторів «дурацьких корпорацій» став професіоналом, наприклад Жан де л'Епсин, прозваний Понтале [4, 94-95].

Умовною датою зародження українського театру прийнято вважати 29 серпня 1619 року, коли в «в містечку Камінці Струмелівій, недалеко від Львова, на ярмарку було виставлено дві українські інтермедії» [1, 3]. Зароджувалось театральне мистецтво в Україні як самодіяльне від обрядів, ігор, пісень, танців, пізніше розвинулось в народній драмі, вертепі і шкільному театрі. Перші професійні актори – скоморохи – згадуються вже на початку XI ст. у Лаврентіївському літописі (1068), вони ж зображені на фресках Софійського собору (1037) [2, 5]. Але скоморохи, щоб вижити в умовах середньовічного міста мали бути не лише розважальниками і виконавцями-майстрами на всі руки, але й організаторами своєї «театральної справи» – продюсерами.

У 40-х роках ХУІІІ ст. на Україні починає набувати поширення театр балагану. Поступово починають з'являтися постійні трупи, які працюють в стаціонарних приміщеннях. Історія зберегла прізвища перших театральних антрепренерів на Україні – «наприкінці ХУІІІ ст. в Харкові штабс-капітан Черкасов мав власний балаган для театру і народних розваг, а іноземець Герман на тому ж майдані збудував балаган для комедій. Такі балагани існували в Ніжині, Ромнах, Єлисаветграді, Києві, Глухові» [6, 57]. Антрепренери вже не мають обов'язково займатись виконавською справою. Їх парафія – керівництво колективом, вибір оптимального репертуару, організація переїздів, залучення глядачів, організація промоушену.

Наприкінці XVIII на початку XIX ст. з Росії на Україну приходить мода на кріпацький театр. Наслідуючи російських та українських царедворців – Юсупових, Шереметєвих, Розумовських та інших – місцеве панство влаштовує у себе в маєтках оркестри, хори, хореографічні видовища, маскарадні забави у дні різдвяних свят та масляної. «Такі спектаклі відбувалися в театрі Ширая в селі Спиридонова Буда колишнього Новозибівського повіту на Чернігівщині, в маєтку Ільїнського в селі Романове на Волині, у Трощинського в Кибинцях на Полтавщині та ін.». Окрім цього влаштовувались оргії, «де актрис примушували голими виступати перед гостям» [6, 77].

Прибутковими завжди були кріпацькі цирки, які в дні ярмарків ставали доступним і для народу.

Поступово економічна скрута примушує багатьох поміщиків закрити свої театри. Проте дехто перетворює панську забаву у комерційне підприємство, чим і закладають основи майбутнього театрального менеджменту та продюсерства в Україні. Розвиток капіталістичних відносин сприяв зростанню кількості ярмарків, а отже і можливості виступати театральним трупам на них. Виступи кріпацьких театрів стають поширеними, гастрольна діяльність поживається.

Найвідомішими на Україні стали кріпацькі театральні колективи Ільїнського та Ширая. «Кріпацький театр Ширая складався з двохсот артисток і артистів, включаючи музикантів» [6, 78]. Як досвідчені керівники антрепренери навіть відправляли своїх кріпаків здобувати музичну освіту в Італії. Вигідною справою також стає підготовка талановитих хлопчиків для придворних виступів.

В колективах з'являються актори-кріпаки, відпущені на оброк. Антрепренери винаймають до себе акторів кріпацьких театрів. «Кріпацькі театри на Україні, як і в Росії дали початок приватній антрепризі» [6, 77].

Саме кріпацький театр став колискою, де зріс драматургічний талант І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, став місцем перших апробацій для

фундатора теорії сценічного мистецтва життєвої правди і переживання у вітчизняному театрі реформатора сценічного мистецтва М. С. Щепкіна.

Театральне мистецтво розвивається там, де до нього прихильно ставляться представники влади. Так сталося і у випадку з феноменом Полтавського театру. У 1818 р. генерал-губернатор Малоросії М. Г. Рєпнін запросив з Полтави трупі харківського антрепренера І. Штейна, в якій на той час працював М. С. Щепкін. Полтавський період у творчості актора став фундуєм для подальшого розвитку російського та українського театру.

Директором театру було призначено І. П. Котляревського. Піклуючись не тільки про матеріально-побутові проблеми театру (умови проживання акторів, своєчасна заробітна платня), Котляревський долучається й до драматургічної діяльності. Саме для Полтавського театру він пише свою незрівнянну «Наталку Полтавку» і «Москаль-чарівник». Не дивлячись на всі зусилля Котляревського, проіснувавши 3 роки у 1921 році Полтавський театр, не отримавши дієвої допомоги з бюджету міста та від генерал-губернатора, припиняє своє існування [6, 89].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович, Д. Триста років українського театру: 1619-1919. Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. 272 с.
2. Дмитриев, Ю. А., Хайченко, Г. А. История русского и советского театра (от истоков до современности). Москва: Просвещение, 1986. 158 с.
3. Иллюстрированная история мирового театра / пер. А. Можая [и др.] ; ред. Д. Р. Браун. Москва: БММ АО, 1999. 582 с.
4. История зарубежного театра: В 4 т. / Под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Просвещение, 1981. 336 с.
5. Обертинська, А. П. Історія масових свят / Навч. посібник. Київ: НМК ВО, 1992. 128 с.
6. Український драматичний театр: в 2 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1967. 515 с.

7. Чечётин, А. И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория / Учебник для студентов ин-тов культуры. Москва: Просвещение, 1981. 192 с.

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

МАСКА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: НАЦІОНАЛЬНІ ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ПАРАМЕТРИ

Уявлення про маску, як і уявлення про інші феномени культури загалом, зберігаються у культурній пам'яті у вигляді особливим чином організованих форм – фреймів, специфіка яких зумовлена традиціями побутування цих феноменів у культурному минулому. В якості фреймів сценічної маски вирізняються різноманітні національні театри, такі як італійська *commedia dell'arte*, французька ярмаркова комедія, російська комедія Петрушки, ляльковий різдвяний вертеп, в українському, польському та білоруському варіантах; театр тіней «Карагъоз» у грецькому та турецькому варіантах тощо. Кожному з фреймів властиві власні способи передачі інформації та форми театральної комунікації – невербальні й вербальні. Кожної окремої епохи парадигма маски складалася поступово, по мірі актуалізації певних фреймів. Відповідно фрейми античного театру, *commedia dell'arte* та інших знакових театральних традицій систематично переосмислювалися та зазнавали трансформацій. У першій третині XX століття до цього процесу додалися фрейми революційних масових видовищ і агіттеатру, а згодом, фрейми соціальної маски та культу особи.

Маска з давнини була важливим атрибутом обрядових дійств. Згодом у вигляді трагічної й комічної гримас вона стала емблемою театального мистецтва. Семантика слова «маска» вказує на те, що маска функціонально визначається як предмет за допомогою якого виконавець змінює зовнішність і

потрапляє з реального світу до умовних обставин. У виконавській практиці маска увиразнює зміст грецького слова «persōna», і стосується, по-перше, маски, яку використовує актор, по-друге – особистості самого актора, і по-третє – створюваного сценічного характеру. Тобто, говорячи про сценічну гру в масці, можна говорити про маску, актора й персонаж як результат творчої триєдності. Саме тому, при дослідженні природи акторської творчості поняття маски є одним з магістральних. Адже багатофункціональність й універсальність маски повсякчас проявляється у театрі як практичний інструмент при створенні сценічних образів. У першу чергу, маска – це професійне знаряддя виконавця, яке дозволяє йому відшліфувати навички, розвивати природні здібності. Приміром, театральна маска-предмет (накладка на обличчя) дає можливість актору створити узагальнений образ, виразити універсальну емоцію. Емблематика такої маски допомагає розпізнавати певні групи персонажів. Наприклад, саме так було в античному театрі, де маска, яка плаче й маска, яка сміється стали символами трагічних і комічних персонажів. З плином століть гра актора в масці не обмежувалася статичними позами та застиглою гримасою обличчя, бо він почав вивільнюватися з обладунків маски, ставав пластичним і рухливим. Відтак грати в масці вже не означало бути з прикритим обличчям, бо маскою стало все тіло актора. «Типологічне вивчення драматичних дійових осіб показує, що певні фігури відштовхуються від інтуїтивно-міфічного світосприйняття людини і звертаються до універсальних комплексів або універсальної поведінки» [3, 62].

Розгляд окремих явищ театального мистецтва України через архетипні моделі дозволяють ідентифікувати його самобутні особливості та національні естетико-художні параметри. Своєю чергою, при дослідженні архетипних образів українського театру можливо віднайти певні їх інваріанти в історії інших культур та визначити спільні точки дотику. У своєму дослідженні С. Кримський наголошував на актуальності таких підходів: «Розглядаючи архетипи тих чи інших національних культур, ми маємо на увазі не якісь «духовні гени», а певні пресупозиції, тобто тенденції, які в різні епохи

реалізуються образами. Ці образи іноді різняться засобами вираження, але структурно утворюють певні прототиби чи можуть бути реконструйовані як прототиби» [2, 78].

Отже, на сучасному етапі різноманітні інваріанти масок використовують провідні режисери та актори вітчизняної сцени. Разом із тим, маска вкорінювалася в українському театрі поступово, внаслідок багатовікових естетико-художніх трансформацій. З давніх часів, у народних іграх та обрядах, виконавці за допомогою одягу й різноманітних накладок на обличчя перевтілювалися на тварин, птахів, міфологічних істот тощо. Цей процес з часом сублімувався у популярній грі наших пращурів під назвою «Коза». Образ або ж маска Кози, що поставала перед глядачами в календарно-обрядових циклах, мимоволі асоціюється з давньогрецьким прототипом – Козлом (Цапом, Сатиром), чий пісні покладено в основу трагедійного жанру. Виконавці Кози з року в рік розігравали однакову історію врізноманітнюючи сценічні елементи (маска, одяг, пластика тощо), що робило цю забаву цікавою й імпровізаційною.

Одним з ключових явищ вітчизняного маскотворення був і ляльковий театр – Вертеп, перша згадка про який датується 1591 роком. Іван Франко у своїх розвідках простежував виникнення вертепу одночасно з польською шопкою, сполучаючи, таким чином, національні сценічні традиції з процесами європейської культури. Разом з тим, образи вертепних ляльок як зовні, так і за рисами характерів впритул наближені саме до національних типів. Дерев'яні чи глиняні ляльки з комедійних інтермедій, що розігравалися на нижньому поверсі вертепної скрині, на відміну від ляльок різдвяної драми, належали до багатьох сюжетів, змінювалися відповідно до актуальних подій того чи іншого регіону. Найпопулярніші персонажі вертепу: Дід, Баба, Чорт, представники національних меншин: Циган, Москаль, Шинкарка, Лях та звитязний герой козак-Запорожець (чи козак-характерник), також були масками, тобто тими прототипами, що у майбутньому уклали українську драматургію та театральний кін. У праці акторів-вертепників, які, зазвичай, були селянами-аматорами, апробувався прийом триєдності маски, коли актор ототожнював себе

з персонажем, Дідом наприклад, а Діда-персонажа з дерев'яною фігуркою, тобто маскою цієї ляльки.

Отже, на кону українського театру у процесі формування вертепної парадигми утвердилася особлива модель драматичного персонажа – *народна маска*, яка згодом з царини лялькового театру органічно перемістилася до театру музично-драматичного. По суті, народна маска акумулювала в собі набір типажів з різних верств (козаків, селян, поміщиків тощо), змалювання яких здебільшого мало лірико-драматичний або пародійно-сатиричний характер. У вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі пагони професійного українського театру проростають з практики Полтавського вільного театру та драматургії І. Котляревського й Г. Квітки, в якій, власне, й було вперше змальовано вервечку народних масок. Згодом національний колорит цих масок оспівали в драматургії та сценічних образах Корифеї українського театру. Втім, народні маски поствертепного часу часто-густо мали тотожні риси з образами світової драми. Адже в ареалі європейського театру так само з драматургії як першоджерела поставали архетипи-маски, які з часом культивувалися в акторських традиціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зінов'єва Т. До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2003. Вип. 3. С. 15-23.
2. Кримський С. Архетипи української культури. Вісник Національної академії наук України. 1998. № 7-8. С. 74-87.
3. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 639 с.
4. Эко Умберто. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. Санкт-Петербург : Symposium; Москва : Изд-во РГГУ, 2005. 502 с.

**Нечепоренко Володимир Макарович,
народний артист України, професор кафедри режисури
і майстерності актора Київського національного університету
культури і мистецтв, актор Національного академічного
драматичного театру імені Івана Франка**

ТЕАТРАЛЬНА СПАДЩИНА: ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ АМВРОСІЯ МАКСИМІЛАНОВИЧА БУЧМИ

Українське театральне мистецтво ХХ століття майоріє плеядою видатних майстрів сцени, серед яких почесне місце займає постать видатного актора Амвросія Бучми (1891-1956), який залишив вагомий спадок талановитих професійних надбань майбутнім фахівцям художньо-артистичної діяльності. «Мистецтво актора є мистецтво дії, функція актора – діяння. Отже, актор повинен уміти тримати себе на сцені, мусить знати закони сценічної дії і володіти ними, мусить розуміти, в чому полягає відмінність сценічної поведінки від буденної, життєвої. Крім того від актора вимагається вміння правдивого вияву почуттів на сцені, він мусить володіти почуттям сценічної простоти, бути таким щирим і безпосереднім як і в житті. Ці поради – найголовніше правило, яке відкриває шлях до мистецтва театру. Хто нехтує ним, той ніколи не зможе примусити глядача повірити в те, що він робить на сцені» [1, 68].

Знаковим періодом творчості Амвросія Бучми є його спільна праця з Лесем Курбасом у політичному театрі «Березіль», який створив як експериментальну лабораторію і очолював сам Лесь Курбас. Вершиною творчих досягнень Курбаса стала постановка «Джимі Гігінс» за романом Е. Сінклера (1923 р.), де з неповторною майстерністю зіграв головну роль А. Бучма. Інсценізацію роману Е. Сінклера Курбас здійснив в експресіоністській манері і майже білим віршом. У виставі вдало поєднувався контраст сценічного оформлення, демонстрація кінострічок, що гармонійно складали художньо-образне ціле з публіцистичною і побутовою словесною дією. «На сцені з'являвся головний герой спектаклю – сутулий, з незграбно обвислими руками

важко працюючої людини, одягнений в комбінезон Джимі Гігінс. Амвросій Бучма зіграв його чудово. <...> Емоційне потрясіння, яке народжував спектакль, викликав Бучма - в образі Джимі він вперше відкрився як великий трагічний актор. І при тому, що Курбас знімав все психологічні ударні, вирашні місця, не дозволяв емоціям розгулятися в натуралістичних формах, Бучма все одно вражав» [4, 37]. Треба зазначити, що божевільно-неповторний сміх Бучми пізніше використав О. Довженко у своєму кінофільмі «Арсенал». У 1928 році режисер Г. Тасін зняв фільм «Джимі Гігінс», де головну роль виконав А. Бучма.

У 1924 році Леся Курбас здійснює постановку «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра як трагіфарс – поєднання народного фарсового лубка з гротеском, що викликало небувалу театральну критику серед прихильників театральних експериментів. «В. Василько записав на наступний день після прем'єри: «Фінал п'ятої дії, де Курбас перевернув догори ногами всю трагедію «Макбет». «Чехарда королів» і вінчання їх на царство – це бомба, що розірвалася серед публіки з таким тріском, що і на другий, і на третій день у Києві кричали «гвалт»!» [3, 64]. У виставі «Макбет» Амвросій Бучма зіграв дві ролі і блазня, і єпископа. У мантиї на ходулях, але у гримі блазня він з'являвся на сцені, що викликало бурхливі овації глядацької аудиторії. У фіналі Бучма в ролі єпископа вражав глядача, він виголошував сакраментальну фразу: «Ця влада ще не від бога», коронуючи наступного жадаючого влади і ще один король-вбивця надягав корону, щоб самому стати новою жертвою.

Далі, результатом творчого альянсу Леся Курбаса і Амвросія Бучми, була постановка «Напередодні» за п'єсою О. Поповського, де Бучма створив образ благородного Каляєва з глибоким співчуттям. Актор використовував при створенні характеру образу ролі різнобарвні кольори акторської майстерності – від психологічної конкретності, жанрової соковитості до гротескової маски.

Амвросій Бучма був, як казали тоді, «ідеальним курбасівцем» - справжнім арлекіном – за визначенням самого Леся Курбаса, який вважав його опорою як у творчості та існуванні їх театральної справи. Тут він зіграв свої

знамениті ролі, що стали класикою національного театру: Джимі Гігінс у п'єсі за однойменним романом А. Сінклера, Пузир у «Хазяїні» І. Карпенка-Карого, Лейба в «Гайдамаках» за Т. Шевченком, Задорожний в «Украденому щасті» І. Франка, Блазень у «Макбеті» В. Шекспіра та ін. [2].

У своїй художньо-мистецькій творчості Амвросій Бучма багато уваги приділяв шуканням новітніх методів органічної поведінки артиста в образі ролі, знаходженню не сталих засобів і прийомів техніки акторської гри.

В процесі дискутування серед театральної спільноти щодо творчої спадщини К. С. Станіславського Бучма написав статтю «Актор і образ», в якій зазначив, що «багатство внутрішнього художнього змісту людини-актора, глибина, гострота й сучасність сприйняття ним дійсності – найважливіша з передумов справжньої творчості. Щоб жити для мистецтва і творити для народу, артист повинен щоб то не стало вникати у сенс навколишнього життя, напружувати свій розум, наповнювати його знаннями, яких бракує, переглядати свої погляди. Коли артист не бажає умертвити свою творчість, нехай він не дивиться на життя як обиватель. Обиватель не може бути художником, гідним цього звання. Так писав, думав і жив у мистецтві наш Станіславський» [5, 383].

З 1936 року до останніх днів Амвросій Бучма працював в київському театрі ім. Івана Франка (нині – Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка). Видатними ролями народного артиста України, що стали безперечною скарбницею художньої творчості на театральній сцені франківців – Іван Коломійцев («Останні» М. Горького), Микола Задорожний («Украдене щастя» І. Франка).

Загалом артистичне мистецтво Амвросія Максиміліановича Бучми визначалося глибиною думок, життєвою правдивістю та художньою завершеністю. Його можна вважати майстром реалістичної деталізації, тонкої психологічної розробки характеру образу ролі, показу унікальної гостроти характерних рис персонажа. Всі ці уміння надавали йому досягати у виконавській майстерності великої завершеності органічної переконливості. Артистові вдавалися будь-які характерні ролі – від трагедійної до комічної –

завдяки його особистого індивідуального сполучення великої емоційності і внутрішнього своєрідного драматизму з надзвичайною простотою та правдивою достеменністю зовнішнього прояву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бучма, А. М. З глибин душі. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1959. 187 с.
2. Бучма_Амвросій_Максиміліанович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
3. Кузякина, Н. Б. «Макбет» Шекспира в постановках Леся Курбаса. / В кн.: Пьеса и спектакль: сб. статей. Ленинград, 1978. С. 50-66.
4. Кузякина, Н. Б. Становление украинской советской режиссуры. Учеб. пособие. Ленинград, 1984. 80 с.
5. Про мистецтво театру : збірник / упоряд. В. Довбищенко, Ю. Бобошко; під загал. ред. І. Чабаненка. Київ: Мистецтво, 1954. 514 с.

**Сорока Марина Василівна,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри режисури і майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

НОВАТОРСТВО ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

В. Винниченко чітко усвідомлював двоїсту природу драми, призначеної не тільки для читання і не так для читання, як для сценічного втілення, тому враховував і театрознавчі аспекти. Має рацію А. Гурбанська: письменник «використовував жанр драми як реальний та дієвий засіб зцілення людської душі, наділяв його психотерапевтичний ефектом (за Арістотелем, «катарсис», очищення через співчуття і страх), враховуючи, що реципієнт драматичного твору (у театрі – глядач), хай і підсвідомо, ідентифікує себе з персонажами драми» [1, 60].

Митець чітко усвідомлював тенденції, які поступово видозмінювали український реалізм – знаково перетворювалася увага письменників до внутрішнього єства людини, збагатився психологічний інструментарій творчості, за допомогою якого розкривалися характери героїв. Визначальною рисою стилю В. Винниченка став неореалістичний психологізм. «Я не хочу щоб в українській літературі появилось щось моє, чого не схотіли в рос[ійській] літературі. Обидно. Українська література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяще» [4].

Створені в такому переконанні, його п'єси стали основними в репертуарах стаціонарного українського театру Миколи Садовського, «Молодого театру» Леся Курбаса та драматичного театру імені І. Франка. Вони були популярними не лише в Україні, але й за її межами. Особливим успіхом користувалися вистави за драмами «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Базар», «Брехня» у глядачів Росії (Москва) та західноєвропейських країн – у Німеччині (Берлін), Чехії (Прага), Італії (Рим), Нью-Йорку (США) та ін.

Дослідження морально-психологічних випробовувань людини в боротьбі за утвердження свого «я» визначили широкий тематичний спектр драматургічної творчості письменника – проблеми кохання та спадковості, свідомості й підсвідомості, інстинкту й розуму, стосунків між чоловіком та жінкою, питання моралі й ін. Художнє осмислення цих тем було новаторським в українській літературі початку ХХ ст. Драматургія В. Винниченка з перших творів («Дисгармонія», 1906; «Великий Молох», «Щаблі життя»; 1907) характеризувалася відсутністю шаблонності, гостротою порушених митцем проблем, виразністю психологічних тлумачень, образним мисленням, ознаками неореалізму, символізмом, що давали глядачам змогу проникати в глибини людської підсвідомості.

Драматургові властиві мистецький і філософський способи осягнення світу, антропоцентричне й екзистенційне сприйняття буття, переживання його як людського «буття-у-світі»: він сповідував постулат про самоцінність людської особистості, її права на індивідуальну неповторність, що

екстраполювалося на українську націю («Бути українцем – це значить бути постійно в стані доказування свого права на існування»), рідний народ та людство в цілому.

Цілком слушно наголошує М. Жулинський, що «драми В. Винниченка відіграли принципово важливу роль у культурному відродженні українського народу. І формою, і змістом вони творили своєрідну, національно новаторську драматургію в річищі новітніх течій європейської драми, яку на той час репрезентували Г. Ібсен, А. Чехов, М. Метерлінк, Г. Гауптман, А. Стріндберг. Талановитий драматург переакцентував тематику своїх п'єс на дослідження людської особистості, на морально-психологічне випробування внутрішніх сил людини у боротьбі за утвердження свого “я”, своїх принципів і досягнень» [2, 488].

Новаторство В. Винниченка в модернізації української драматургії і театру пояснюється насамперед його чутливістю до нових віянь у психології, літературі, театрі. Митець розумів, що соціально-побутова п'єса, яка складала основу українського театру, певною мірою вичерпала себе. Письменник перейняв тенденцію модернізації драми й театру, пов'язану з іменами М. Метерлінка, Г. Ібсена, Л. Андрєєва, Ф. Сологуба, а в українській драматургії насамперед Лесі Українки.

Вихований на кращих зразках сучасної йому європейської літератури (розмаїття тем, конфліктів, образів, способів моделювання сюжетів та ін.) і театального мистецтва, не відкидаючи досвіду своїх попередників, В. Винниченко прагнув до розширення обсервації різних сфер життя та верств суспільства, а відтак – до розширення можливостей реалізму, до неореалізму як синтетичної стильової течії, закоріненої в поєднання документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення в дійсність та ліричну стихію.

В. Винниченко «володів даром органічного підпорядкування художньої структури твору ефективному емоційному “самовираженню” характерів, які в процесі сюжетного дійства розкривають глибинні психоемоційні – на рівні

інтуїтивного, підсвідомого – імпульси-реакції на свої вчинки та вчинки інших» [3, 485]. При цьому він тяжів до експериментального типу творчості (Д. Овсянико-Куликовський розділив художню творчість на «експериментальну» та «спостережницьку»), основою якого є досвід (експериментальний тип творчості дає змогу досить об'єктивно осягати дійсність, на відміну від спостережницького, де важко уникнути упередженості автора).

Розпочавши свою творчість на зламі двох культурно-стильових епох й акумулювавши в ній найприкметніші ознаки перехідного часу, Володимир Винниченко посприяв переорієнтації української драматургії на новітні форми й засоби зображення. Специфіку художнього мислення митця визначили і динамічні літературно-культурні та суспільно-політичні процеси, і спрямування майстрів слова «нової школи» на гуманістичний смисл змалювання характерів через сферу людської душі – духовного й емоційного досвіду героїв.

Отже, у мистецьку культуру Винниченко-модерніст прийшов як бунтар проти етнографічно-побутової традиції: на межі XIX–XX ст., коли відбувалася глобальна перебудова художніх виражально-зображальних систем, вона вже сприймалася як архаїчна. На початку XX ст. Винниченко-драматург усвідомлював, що український театр вельми необхідно, радикально-векторно спрямувати до Європи, збагативши його мистецько-філософською глибиною, надати кульмінаційного збагачення драматичним перепетіям у вирішенні морально-етичних колізій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гурбанська, А. Володимир Винниченко: драматургія – театр – кіно. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 59–64.
2. Жулинський, М. Володимир Винниченко. Історія української літератури XX століття. Київ : Либідь, 1993. Кн. 1. С. 481–502.

3. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. Кн. 1 : 1910–1930-ті роки. Київ : Либідь, 1993. 782 с.
4. Лист В. Винниченка до Є. Чикаленка від 27 серпня 1908 р. Інститут рукописів НБУ ім. В. Вернадського. Ф. 293. Спр. 73–183.

**Пивоварова Катерина Валентинівна,
викладач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Матузко Олександр Аркадійович,
викладач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв**

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ М. МЕРЗЛІКІНА: ВІДКРИТТЯ НОВИХ ГРАНЕЙ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ПРОФЕСІЇ

Режисерська діяльність Миколи Мерзлікіна не викликає сумніву у контексті вивчення історії українського театру радянського та пострадянського періоду і формування української театральної режисерської педагогічної школи. Микола Іванович Мерзлікін – наслідувач традицій курбасівської школи, учень Михайла Верхацького, театральний новатор, режисер-шістдесятник, педагог, актор, Заслужений діяч мистецтв УРСР (1979), Народний артист України (2002), лауреат премії ім. М. Садовського Національної спілки театральних діячів України (1998), лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1999).

Режисерська діяльність М. Мерзлікіна досі залишається однією з найменш вивчених в історії українського театру радянського та пострадянського періоду. Отже, потребує системного вивчення тема основних етапів театральної режисерської творчості Миколи Мерзлікіна. Його творчий шлях був нерівним. Режисеру доводилося працювати у різних театрах і в різних напрямках театральної і видовищної режисури. Уся сума творчих надбань уміло застосовувалася ним у подальших творчих проектах.

Відкриття нових граней режисерської творчості Миколи Мерзлікіна розпочалося з періоду його повернення до Київського ТЮГу. Як зазначає В. Заболотна: «Саме в мерзлікінські часи ТЮГ набирає нових мистецьких і філософських обертонів» [2, 78]. Саме він привів до театру талановиту молодь і зумів розкрити як молодих, так і старших, уже досвідчених акторів. У цей час під патронажем М. Мерзлікіна тут почали працювати молоді талановиті режисери, зокрема, Микола Карасьов [2].

Постановки М. Мерзлікіна викликали бурхливі дискусії і обговорення не тільки в Україні, а й за її межами, коли театр вирушав на гастролі. Однією з найважливіших постановок цього періоду була вистава «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса (1979), яка йшла у театрі 10 років. «Трактований як трагедійний мюзикл, цей спектакль насичений драматургічною музикою, вокалізами, міським мелосом. Вистава є, по суті, філософським шуканням істини, втіленим в образі Бети. Сценічна версія театру оспівує милосердя, чистоту, любов. Вона заперечує марність самопожертви» [1, 211].

З 1985 року Микола Мерзлікін працює головним режисером Державного музичного театру для дітей та юнацтва в Києві. Це, схоже, було новим творчим викликом для режисера. І він невтомно, з учнівським азартом заповзято взявся вивчати нову для себе грань театральної режисури. «Раніше я працював у драматичному театрі – Київському ТЮГові. Звичайно, музика звучала в кожному спектаклі. Але суто музична режисура має свої специфічні особливості, як, власне, і музична драматургія. І я не соромлюсь признатися, що багато з них мені довелося відкривати для себе, освоювати вперше. Постановник опери не може йти тільки за лібрето чи тільки за музикою – тут потрібен своєрідний сплав, художня єдність. Пошуки цієї єдності були радісними, як, взагалі, процес творчого пізнання» [3, 2], – зізнавався він, уже професійно сформований режисер драматичного театру.

У Музичному театрі М. Мерзлікін поставив вистави: «Золотий олень» О. Костіна (1986), «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (1987), «Казка про попа та наймита його Балду» Д. Шостаковича (1989), «Пастка для

Відьми» І. Щербаківа за мотиваи опери К. Стеценка «Івасик-Телесик» (1997), «Ріголетто» Дж. Верді (1999), «Заметіль» Г. Свиридова (2000), «Лісова пісня» за драмою-феєрією Л. Українки на музику М. Скорульського (2001), «Коцій безсмертний» М. Римського-Корсакова (2002). За виставу «Пастка для Відьми» М. Мерзлікіна було відзначено Державною премією ім. Т. Г. Шевченка. Вистава «Коцій безсмертний» була удостоєна «Київської пекторалі».

Слід зазначити, що М. Мерзлікін ніколи не обмежував поле своєї діяльності виключно роботою у театрі. Фактично усе своє життя він займався викладацькою діяльністю. Також він не полишав експериментів у інших напрямках режисерської творчості, в широкому сенсі – видовищної творчості: в постановці концертів, свят, вечорів, моновистав, камерних вистав і вистав для малої сцени.

До участі у своїх експериментах він залучав своїх студентів, однодумців, колег, акторів, художників, композиторів, професійних музикантів, співаків та оперних виконавців. Кожний етап діяльності М. Мерзлікіна супроводжувався черговими шуканнями, переходом на якісно новий рівень творчої режисерської роботи через накопичення досвіду і відкриття нових граней режисерської професії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дашківська, Л. А. Ідейно-естетичні шукання в сучасному українському театрі. Режисура українського театру. Традиції і сучасність: Зб. наук. праць. АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1990. С. 173–244.
2. Микола Мерзлікін: пошук досконалості. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. 218 с.
3. І казковий, і реальний // Театральнo-концертний Київ. 1987. № 6. С. 2 – 4.

**Полякова Тетяна Ігорівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв**

КУЛЬТУРО-ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ПРАВОПРОСВІТНИЦТВА: ПРОБЛЕМИ ПРОЕКТНОГО УПРАВЛІННЯ

Перспективи розвитку проектування та культуротворчої діяльності у галузі культури і мистецтва спільно з очільниками столичної юстиції відкривають горизонти комунікативності, взаємообміну та співпраці, руйнують штампи та шаблони, які використовуються в соціумі щодо кадрів управління нормативно-правових актів, їх заангажованості та консервативності, адже представники даної сфери досить творчі люди, які прагнуть досягнути мистецькі проекти.

Не можна не зазначити прослідковування уже вищезазначених паралелей співпадіння триєднання задуму, підготовки та втілення правопросвітницького проекту через призму сценічного мистецтва. Питанням забезпечення успішного управління культурно-мистецькими проектами присвячено праці українських учених І. Петрової та А. Пилипенка, О. Копієвської, О. Гавелі, І. Безгіна, Є. Кияниці, А. Димнікова, С. Герасимова, Г. Тульчинського, Т. Лохіна та ін.)

Зокрема наша вітчизняна вчена О. Копієвська в своїх працях приділяла велику увагу практичним проектам, зорієнтовану на певну аудиторію, в своїй статті «Особливості реалізації культурних прав і свобод людини в Україні» вчена акцентувала культурно-дозвілєві програми для різних соціально-вікових категорій (діти, підлітки, люди похилого віку, інваліди, представники національних меншин тощо); визнання появи нових категорій у сфері діяльності як туризм (туризм в сучасній культурології розглядається як організоване дозвілля); пропаганда та поліпшення прав митців, творчих працівників та зміцнення їх позицій на внутрішньому і зовнішньому ринках; сприяння культурному і мовному розмаїттю шляхом розвитку комунікаційної мережі, включаючи радіо, телебачення та інформаційні технології, що служать задоволенню культурних потреб населення; заохочувати орієнтацію радіо, телебачення, преси та інших ЗМІ на культурні питання; виділяти більш значні

державні і місцеві фінансові ресурси, заохочувати спонсорську, благодійну допомогу на розвиток культури [3].

Структурними одиницями культурної композиції є етапи, моделювання яких створює варіантність дійства даного проекту «Я маю право», що спрямовую всю свою безпосередню увагу на майбутні покоління, у креативній та доступній формі навчити дітей їхніх базових прав та як ними користуватися. Мова ведеться про дослідження ринку попиту, запитів соціуму та ступеню ризиків реалізації проекту виконавцями як управлінської структури так і діячів культурно-мистецьких шкіл [2].

Українська дослідниця О.Ф. Скакун трактує культурні права, як можливість ціннісного активу та розвитку на національному усвідомлення та світогляду людини, користування духовними досягненнями людства, їх засвоєння, використання та участь у подальшому їх розвитку.

Реалізація проекту залежить від економічної ситуації в регіоні й здебільшого відбувається в умовах невизначеності й ризику. Це викликає необхідність виявляти й ідентифікувати ризики, проводити аналіз і оцінку їх, вибирати методи управління, розробляти й вживати заходи для зниження цих ризиків, контролювати й оцінювати результати впроваджуваних заходів [4].

Це свідчення високого рівню стабілізації культуротворчих-правових відносини між громадянами, їх об'єднанням в єдиному потоці розвитку, а не деградації, адже перед ними постає наочний приклад того, як творча молодь двох різних державних структур (представники управлінської служби та представники мистецької освіти), а в даному випадку матеріал дослідження, в тандемі втілюють творчі проекти для соціуму [1].

Колосальний рівень підготовки, як спеціалістів менеджменту та організації заходів, так і працівників ГТУЮ у м. Києві, слід відзначити на високому професійному рівні, адже починаючи роботу зі сценарної основи, необхідно пам'ятати, що вона потребує, насамперед, досконалої, поглибленої та скрупульозної сценарної розробки, а вже потім, на основі режисерського

здуму — суворого відбору потрібних для даного твору художніх засобів виразності.

По-перше, сценарна драматургія базується на місцевому матеріалі, до кожного того чи іншого заходу слід адаптувати документально-інформаційну базу до визначеної тематики та проблематики та трансформувати в художню форму сценарію. Такий запит потребує комплексних підходів міксування юридичних, мистецьких та освітніх знань та навичок їх реалізації. Вимагається не лише механічний підхід, але й в першу чергу творче бачення культурного формотворення, володіння вмінням поєднувати дві складові.

По-друге, прототипами (дійовими особами) театралізованих заходів повинні бути люди, які живуть поруч із глядачем, проходять той самий шлях життєвих перепитів, як і сам глядач. Герой масового театралізованого свята завжди і реальний, і одночасно специфічного мислення сучасних тенденцій розвитку і в цьому проявляється документальність драматургії і режисури свят. Іншими словами, відбувається фіксація прототипів сучасності. Ще одна особливість драматургії і режисури масових свят полягає в тому, що вона побудована на дії(прояв вчинків) маси людей. Людина в ситуації масового свята повинна бути учасником, а не глядачем, ось чому в сценарії і режисерській розробці необхідно передбачити шляхи її активізації.

По-третє, сценаристу, спочатку в образі представника управлінської діяльності і паралельно в образі діяча культури, варто пам'ятати, що сценарій будь-якого театралізованого заходу створюється на вимогу часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гриценко А.О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ: УЦКД, 2000. 32 с.
2. Дмитрієнко І.В. Первісна українська правова культура: початкові форми художньо-правової свідомості, культури та їх артефактів — першооснови нормативно-правового світоосмислення. Харківський національний

педагогічний університет імені Г.С. Сковороди. Форум права. Київ: 2009. № 2. С.112-119.

3. Копієвська О. Р. Особливості реалізації культурних прав і свобод людини в Україні. 2008. Том 21 (60). № 2. 2008. С. 106-112.
4. Теорія держави і права. Академічний курс: Підручник / За ред. О. В. Зайчука, Н. М. Оніщенко. Київ: Юрінком Інтер, 2006. 89 с.

Ланчак Ярослав Миколайович,
асистент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДУ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Дія сили краси активно використовувалась для зміцнення морального духу молоді на різних етапах історії цивілізації та країни. Вивчення, наприклад, естетичного ідеалу Давньої Греції, який незмінно пов'язаний з поняттям громадянина, виявляє природним незмінне прагнення молодої людини до самовдосконалення, естетичної насолоди красою природи, мистецтвом. Дія сили краси, як стверджують вчені-історики, археологи, етнографи, вперше виявляється тоді, коли первісна людина, здобуваючи тяжкою працею право на існування, відчула себе творцем, що не лише сприймає світ, а й перетворює його.

Творча праця, втілена в її плодах – важливе джерело естетичних цінностей як на світанку людського суспільства, так і протягом усієї його історії. Саме у творчій праці людина засвоїла й такі природні закономірності, як співмірність, ритм, симетрія, доцільність тощо. Естетичне переживання пов'язане з сприйняттям природних закономірностей і зумовлене засвоєнням цих закономірностей у людській практиці.

Історія естетичного виховання розпочинається тоді, коли старше покоління вперше передало набутий естетичний досвід молодому поколінню.

Подібно тому, як в історії естетики виділяють різноманітні форми категоріального синтезу, що виступають як аналоги діалектики внутрішнього й зовнішнього в естетичному феномені та розкривають характер естетичного в предметі, історія естетичного виховання включає багато підходів.

У Давній Греції був накопичений багатий досвід організації естетичного виховання. Вважалось, що до естетичних можна відносити не всі відчуття, сприйняття і уявлення, а лише вищі з них. Основні типи естетичних ставлень людини до дійсності було висловлено у таких категоріях естетики, як прекрасне та потворне, піднесене та низьке, героїчне, трагічне, комічне тощо. Такі категорії естетики, як прекрасне, гармонія, краса тлумачилися як моральні і правові [1].

Мислителі епохи Просвітництва висловили надію на гармонізацію суспільства через освіту людей і поєднали розуміння прекрасного з поняттями «дійсність» і «соціальне середовище». Французькі вчені намагались поєднати естетичні, моральні і суспільні сторони основних ідеалів свого часу. Дені Дідро писав: «Як може інструмент дати справжню гармонію, якщо він розладжений?» [2]. Ж-Ж. Руссо був впевнений, що ідеал прекрасного може бути досягнутим не в суспільстві, а лише в лоні природи [5]. Головна думка естетичної концепції Г. Лессінга в тому, що поняття краси не обмежується лише якістю, а включає і дії, і навіть думки. Він писав, що «краса володіє спільними правилами, які стосуються різних речей: не тільки форм, а й дій та ідей» [4].

В естетичних поглядах І. Канта розвивається проблема естетичного виховання. Він підкреслював особливу роль мистецтва у вихованні людини. На його думку, мистецтво через зм'якшення природного егоїзму людини спроможне наблизити його до гармонійного стану [3]. З естетикою І. Канта пов'язаний естетичний світогляд Ф. Шиллера. Він писав, що мистецтво формує такий естетичний смак, який може впливати на моральність поведінки. Відтак у німецькій класичній філософії мистецтву відводиться головна роль у процесі формування естетичної культури особистості [6]. Отже, історія естетичного

виховання свідчить про наявність різноманітних підходів до його організації і проведення.

В мистецьких навчальних закладах вищої освіти, які успадкували багатовіковий досвід формування естетичного виховання майбутніх фахівців, вперше в історії спостерігається усвідомлене використання визначених засобів, методів, прийомів і форм естетичного виховання в педагогічному процесі.

До нашого часу у вітчизняній педагогіці склалися теоретичні основи і методика естетичного виховання творчої молоді. Без естетичного виховання нині не може бути сформована творча особистість всебічно і гармонійно розвиненого спеціаліста. Естетичне виховання студентів у мистецьких навчальних закладах вищої освіти є цілеспрямованим і планомірним процесом формування естетичних понять, смаків та ідеалів, ставлення до професії митця, до природи і мистецтва, до суспільства і побуту, до спілкування і взаємовідносин за законами краси та емоційно-чуттєвої чуйності на прекрасне і бридке. Майбутній митець має бачити красиве, підвищене, героїчне, прекрасне у житті і праці, вміти зберігати і творити його. Означений процес передбачає набуття студентами естетичних знань і формування в них відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грушевський, М. С. Історія України-Русі: В 11 т. Київ: Наукова думка, 1994. Т.1. До початку XI віка. 684 с.
2. Дидро, Д. Эстетика и литературная критика. Москва : Художественная лит., 1980. 658 с.
3. Кант, И. Критика способности суждения. Москва : Искусство, 1994. 367 с.
4. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Москва: Рипол Классик, 2016. 350 с.
5. Руссо, Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2-х т. Москва: Педагогика, 1981. Т. 1. Эмиль, или о воспитании. 656 с.
6. Шіллер, Ф. Естетика. Київ: Мистецтво, 1974. 360 с.