

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА
ПРИВАТНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД «КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ»
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ВІДДІЛ КНУКІМ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. ІВАНА ФРАНКА
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. С.А. МАКАРЕНКА
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМ. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ (КИЇВ)

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

21 квітня 2022 року

Тези доповідей

КИЇВ 2022

УДК 792+81'37“20”
С928

*Друкується за рішенням Головної вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтв
(Протокол № 13 від 18 березня 2022 р.)*

Сценічне мистецтво: сучасна лексика та формотворчі процеси : тези доповідей Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 21 квітня, 2022 р. / М-во освіти і науки України; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв; Каф. режисури і майстер. актора та ін. – Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2022. 86 с.

Збірник містить наукові тези Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сценічне мистецтво: сучасна лексика та формотворчі процеси», яка відбулася 21 квітня 2022 р. у КНУКіМ. Матеріали здебільшого презентують наукові та науково-методичні напрацювання співробітників і магістрантів кафедри режисури та майстерності актора, які можуть зацікавити і бути корисними широкому колу фахівців у галузі сценічного мистецтва, викладачам, аспірантам та студентам профільних навчальних закладів.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1. ПОНЯТІЙНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО АКТОРСТВА ТА РЕЖИСУРИ

<i>Винар О. Б.</i>	Ритміко-інтонаційні властивості сценічного мовлення в контексті створення актором художнього образу	6
<i>Гринишина М. О., Панасюк В. Ю.</i>	Шляхи формування сучасного театрального лексикону	10
<i>Нечипоренко В. М.</i>	Проблематика акторської імпровізації у просторі сучасного театрального мистецтва	13
<i>Пацунов В. П.</i>	Дефініція «художній образ» в контексті сценічного мистецтва: авторський погляд	16
<i>Сорока І. І.</i>	«А. П. Чехов у художньому театрі» і підтекст	20
<i>Стрельчук В. О., Боклан М. В.</i>	Проблема метафізичних сутностей людського буття в режисурі постмодерністського театру	23
<i>Ступка О. Б., Цивата Ю. В.</i>	Поняття «метатеатр» у сучасній науковій рефлексії	26
<i>Татаренко М. Г., Сеїтаблаєв А. Ш., Скрипник Є. В.</i>	Режисерський акцент як короткочасний, дискретний засіб побудови глядацького сприйняття	29

СЕКЦІЯ 2. ТРАНСФОРМАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА РУБЕЖУ СТОЛІТЬ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО КРЕАТИВУ

<i>Абрамович О. О., Шевченко С. С.</i>	Проблематика мистецької взаємодії сценічного та аудіовізуального в сучасному серіальному продукті	34
--	---	----

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

<i>Бабченко Я. Ю., Матушко О. А., Колпащикова А. Г.</i>	Фестивальний рух як каталізатор сучасних тенденцій розвитку сценічного мистецтва	37
<i>Бойко Т. А., Льченко П. І.</i>	Українська сценічна класика: сучасні репрезентації	40
<i>Гусакова Н. М., Девізорів М. В.</i>	Становлення та розвиток художньо-постановочних принципів Данила Лідера	46
<i>Зуєв С.</i>	Тінь Дж. Кейджа в опері П. Етвеша «Три сестри»	49
<i>Іващенко І. В., Позняк А. В.</i>	Поетика театральної режисури Г. Дорана	53
<i>Ланчак Я. М.</i>	Розвиток імерсивного театру в Україні: естетика комунікації	57
<i>Сорока М. В.</i>	Творчість В. Винниченка в контексті драматургії модернізму	61
<i>Сухомлин Г. Ю., Чепура К. П., Вітовська І.</i>	Драматична поема Лесі Українки «Бояриня» як універсальний драматичний твір, що актуалізує нову сучасність	65
<i>Хвостова Т. В.</i>	Режисерські пошуки та здобутки С. Данченка в контексті впливу на творчий шлях Б. Ступки	68

СЕКЦІЯ 3. НОВІТНІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ ТА ПРАКТИКИ СВІТОВОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Цімох Н. І., Чорна К. В.</i>	Формування навичок сценічного мовлення під час роботи над роллю	73
-------------------------------------	---	----

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

<i>Штефюк В. Д., Горянський В. В.</i>	Акторський тренінг як ефективна форма підготовки сучасного актора	76
<i>Юдова-Романова К. В.</i>	Інтеграція ігрових елементів у неігровий освітній контекст	80

СЕКЦІЯ 1

ПОНЯТІЙНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО АКТОРСТВА ТА РЕЖИСУРИ

*Винар О. Б.,
асистент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

РИТМІКО-ІНТОНАЦІЙНІ ВЛАСТИВОСІ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ АКТОРОМ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Виразність сценічного образу є головним предметом уваги, задумів та прагнень актора і одночасно критерієм його професійної майстерності. Створення актором оригінального та колоритного образу зумовлює творчий пошук засобів виразності, в тому числі в галузі голосу і мови.

Відповідно одним із важливих завдань сучасного мистецтвознавства є дослідження функціонування сценічного мовлення з залученням соціолінгвістичних параметрів різних рівнів мовленнєвої системи, зокрема і на рівні вимови, оскільки інтонація та її елементи відіграють значну роль в створенні актором сценічного образу.

Головним засобом забарвлення будь-якого слова або поєднання слів у реченні є інтонація – зміна сили, висоти голосу, відносної тривалості окремих звуків, а також тембру голосу; засіб передачі комунікативного сенсу та емоційно експресивних відтінків мовлення. На думку дослідників, інтонація включає в себе такі компоненти, як тон голосу, тембр, сила звучання голосу, мелодика, паузи, мовленнєвий логічний наголос та темп мови, а її акустичні особливості залежать від чистоти та амплітуди коливання голосових зв'язок, від ступеня м'язової напруги органів мовлення, від емоційного тону та різноманітної швидкості зміни артикуляцій [1, с. 137].

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Існують два види інтонації: питальна інтонація (проявляється в підвищенні голосу та ударному голосному останнього слова синтагми) та інтонація закінченості (значне пониження голосу на ударному складі слова, за умови досить високого мелодичного рівня початку синтагми і пониження голосу зі збільшенням звучання голосного на завершення).

За допомогою інтонації актор передає сенс думки персонажу та емоційно-експресивний зміст, засобами якого відбувається естетичний вплив на глядача.

Дослідники акцентують наявність чотирьох функцій інтонації: інтелектуальної, волюнтативної, емотивної та образотворчої, в контексті сценічного мовлення вони використовуються актором для того, щоб виразити різні аспекти загального змісту, що з'являються в процесі мислення. Їхньою основою є вольові процеси, де знаходить відображення емоційний стан персонажу, а причиною — уява або специфіка сприйняття. А. Овчиннікова зазначає відмінність функції та звучання елементів, що складають інтонацію, – зміни у силі (утворює логічний наголос та інтонаційну паузу), частоті основного тону (утворює мелодію та її діапазонну висоту), тривалості (утворює емпатичну довготу та інтонаційний темп) та спектрі (утворює інтонаційний тембр) [3, с. 54].

Основною складовою інтонації є *мелодика*, що гарантує підвищення і пониження тону голосу. Відмінності висоти звуків характеризуються різноманітною швидкістю коливання голосових зв'язок, що означає, що частота коливань залежить від швидкості повітряного потоку, ступеня пружності голосових складок, ширини голосової щілини, маси віброуючої частини складок. Саме мелодика, яка поділяється на три види (розповідна, що вирізняється пониженням голосу на останньому ударному складі, питальна, коли голос підвищується на слові, що відображає сенс поставленого питання, оклична, де мовлення супроводжується емоційним прагненням), на відміну від інших компонентів інтонації, визначає комунікативний тип речення: питальне, розповідне, окличне та незавершене оповідання.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Засоби актуалізації сценічного мовлення змінюються під впливом ситуації. Наприклад, експресивна функція інтонації акторського мовлення реалізується за рахунок варіювання протягом усієї вистави тональних, динамічних та темпоральних характеристик.

Спеціалісти з питань сценічного мовлення досліджують інтонацію, зіставляючи повсякденне та акторське мовлення, аналізуючи літературні тексти, створюючи певні інтонаційні моделі в процесі проголошення письмових текстів. На їхню думку, можна виявити закони мови, постійні ознаки інтонацій. Зокрема пауза, межі синтагм, мелодійний контур визначаються пунктуацією, а порядок слів, члени речення вказують на слово, що несе на собі логічний наголос. У працях початку ХХ ст. зустрічаються описи акцентуації, характеристики темпу та паузи, закони мелодики. Наприклад, Р. Бенедиксом було запропоновано термін «важіль тону», що включає в себе висоту тону, тривалість, тембр та темп [2, с. 234].

Тембр являє собою забарвленість голосу, що виражає модально-емоційне ставлення. Він артикулярно-акустичне забарвлює мовлення персонажа, створює його колорит. Цей компонент інтонації має індивідуальні особливості, що варіюються залежно від емоційного стану і часу доби, відтак, є важливим аспектом характерності персонажу.

Різні ознаки тону здатні передати узагальнено-типові характеристики персонажу, створюючи такі соціальні тони, як командирський, гордовитий, кокетливий, повчальний, улесливий тощо. Ефектним прийомом для розкриття образу персонажу-начальника, наприклад, є використання багаторазової зміни тону в діалозі з персонажами, які представляють різні соціальні групи.

Правильні темп і ритм сценічного мовлення персонажу сприяють фокусуванню уваги актора на об'єкті, а також, через емоційну пам'ять, допомагають відтворенню складної палітри переживань – самопочуття персонажу. Кожен темпоритм уособлює певний архетип, натомість, неправильно підібраний темпоритм, за К. Станіславським, породжує виключне невірне переживання

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

[4, с. 147] — він є певним кодом, тобто імпульсом, спрямованим у підсвідомість і здатним активізувати конкретну емоційну сферу.

Ритм сценічної мови доцільно розглядати як процесуальну властивість мовленнєвих порухів із відповідними паузами та акцентами. В основу ритму сценічної мови закладено внутрішню організацію образу, що аналізується виконавцем і становить базовий компонент його дій. Ритмічна організація сценічного мовлення взаємопов'язана зі змістом мовлення, вона допомагає глядачу зосередити увагу на найбільш важливій інформації.

Невід'ємним компонентом інтонації є паузи — беззвучний інтонаційний засіб, що є зупинкою і перервою у звучанні, потрібних для розмежування тематично закінчених уривків, наприклад, синтаксичних періодів та речень. Правильне використання пауз не лише забезпечує хорошу техніку сценічного мовлення, а й є умовою розуміння тексту.

Професійно точне, відповідне створюваному образу, вірне використання ритміко-інтонаційних складових сценічного мовлення, узалежнено від жанру та стилістики вистави, психофізичних особливостей та соціального стану персонажу, надзавдання ролі та словесної дії, становить один із могутніх засобів впливу на глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мананкова О.И. *Технология формирования интонационной стороны речи у детей дошкольного возраста с речевыми патологиями* : учебное пособие. Новосибирск : НГПУ, 2012. 154 с.
2. Надеина Т. М. *Просодическая организация речи как фактор речевого воздействия* : дис. д-ра филолог. наук. Москва, 2005. 428 с.
3. Овчиннікова А. Виразність і логіка мовлення в системі К. С. Станіславського. *Правове життя сучасної України* : у 3 т. : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Одеса, 15 трав. 2020 р.) / відп. ред. М. Р. Аракелян. Одеса : Гельветика, 2020. С. 52-55.
4. Станіславський К. С. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 3. *Работа актера над собой, Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика*. Ред. кол. М. Н. Кедров (глав. ред.) В. Н. Прокофьев; под. текста, вступ. ст. и прим. Г. В. Кристи. Москва: Искусство, 1955. 502 с.

*Гринишина М. О., док. мист.,
проф. з/н., зав. каф. режисури та майстерності актора,
Панасюк В. Ю., док. мист.,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЛЕКСИконУ

Вкрай активні трансформації сфери культури та мистецтва, що ними характеризується початок нинішнього століття, призводять до швидкого старіння вже набутого знання, одночасно спонукаючи до збільшення корпусу актуальних проблем і вимагаючи розширення відповідного науково-теоретичного лексикону.

Наочне домінування цифрових технологій у суспільній та особистій комунікації змушує театр модифікуватися, аби не програти остаточно сучасним високотехнологічним засобам передачі інформації, необмеженої обсягом, часом і простором.

Проте, не слід забувати, що впродовж своєї тривалої історії сценічне мистецтво і так повсякчас користувалося безліччю досягнень у найрізноманітніших наукових галузях — психології, медицині, соціології, історії, математиці, лінгвістиці та різних технічних сферах, що постійно знаходило відображення у театральному словнику.

Тож маємо підставити стверджувати, що нинішня стадія технологічного прогресу сценічного мистецтва, попри очевидну наочну відмінність застосованого ресурсу, не особливо відрізняється від багатьох минулих етапів за присутнім змістом. Саме тому ціла низка термінів, які додалися до традиційних понять на початку минулого століття і пройшли випробовування часом, слушно продовжують уживатися нинішньою театральною критикою та наукою про театр, зокрема його історіографією.

Також у гонитві за технологічними інноваціями сценічному мистецтву не варто забувати про свою освячену історією місію — задовольняючи потреби

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

суспільства у високому мистецтві, тим самим служити духовним, моральним й естетичним орієнтиром соціального поступу. Базисом і прерогативою театру в усі часи залишалося утвердження світоглядних ідеологем, не лише співзвучних тій або іншій епосі, але таких, що мають протетичний сенс, та конструювання моральних колізій людського життя з подальшою презентацією цього комплексу у драматичній дії, розіграній перед публікою.

Це особливо стосується вітчизняного сценічного мистецтва, яке в імперську і згодом у радянську добу залишалося оплотом української мови та культури, засобом збереження української ментальності й духовності, тобто тривання у часі усього комплексу рис національної ідентичності.

Відтак стає зрозумілою і бажаною присутність у теперішньому театральному вокабулярії термінологічного комплексу, який формує уявлення про сценічне мистецтво як довготривалий соціокультурний феномен.

Визначення театру як соціокультурного феномену означає застосування мультисистемного підходу в досліджах його історії та сьогодення, а також — відповідне розуміння сценічного мистецтва як складної багаторівневої комунікативної структури.

Впродовж минулого століття, що, за театральною термінологією, називається *режисерським*, оформилися два різновиди театральної комунікації — внутрішньо і зовнішньо видова, а сценічне мистецтво загалом теперішньою наукою про театр визначається у термінології, що виявляє їхню взаємодію. Внутрішньовидова — це комунікація всередині творчої групи вистави, чия візуально-звукова матерія формується і презентується за режисерською концепцією та за участі акторів, сценографа / художника по костюмах і композитора / автора звукоряду. Зовнішньовидова — це комунікація театру з драматургом / драматичним текстом, з одного та публікою / суспільством з іншого боку.

На початку нинішнього століття у межах заявленої вище наукової тематики знову набули актуальності деякі проблеми, до яких теоретики і практики сценічного

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

мистецтва періодично зверталися з кінця позаминутого століття. Насамперед йдеться про поняття *театральності*, що у науковій і публіцистичній літературі тривалий час означало іманентну якість сценічного мистецтва й використовувалося для узагальненої характеристики його видових ознак. Так, Лесь Курбас, спираючись на визначення «російського театровіда» Ніколая Євреїнова, вважав *театральність* найістотнішою ознакою українського театру.

Натомість нині *театральність* розглядається як феномен культури, що сприяє розумінню особливих принципів взаємодії та співіснування різних художніх і квазіхудожніх феноменів, традиційних жанрів і видів професійного мистецтва та масової і народно-фольклорної культури.

Нагадаймо, що нове трактування поняття театральності, як і новий підхід до його наукового осмислення та вивчення запропонував на початку ХХ століття запропонував згаданий вище Ніколай Євреїнов. Воно знайшло чимало прихильників в європейській культурології, де, власне, виявився найуживанішим його соціокультурний аспект.

Театральність соціуму, суспільної екзистенції нині є центром уваги не лише культурологів, а й філософів, соціологів, соціо-психологів тощо. Від 1960-х рр. стало широковідомим похідне поняття «суспільство вистави», запропоноване Г. Дебором, так би мовити, загальним місцем – твердження Г. Алмера, що «у наш час усе, від політики до поезики, набуло театральності», або пряме ототожнення Ж. Балансьє політичного життя з видовищем.

Проте зазначена вище увага до питань театру початку нашого століття, що значно посилилася у зв'язку з бурхливим розвитком кіно, відео та діжитал-технологій, не могла не торкнутися проблематики *театральності*. Якщо не враховувати чергові заяви про *кінець* театральної епохи та остаточний занепад мистецтва сцени, сучасна наукова рефлексія виокремлює тут три позиції: 1. власне театрознавчу, з якої театральність все ще розглядається як родова ознака сценічного мистецтва; 2. мистецтвознавчу — де театральність вважається якістю художньої

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

комунікації найширшого спектру; 3. культурологічну, що взагалі виводить театральність за межі мистецтва і розглядає її як загальнокультурне явище.

Таким чином, на сьогодні світове сценічне мистецтво перебуває на стадії свого інноваційного оновлення. Водночас пройшли випробовування часом, довівши естетико-художню плідність більшість категорій, понять і методик, що сформувалися в епоху становлення *режисерського* театру. Також продовжується розпочата у другій половині минулого століття експансія театральності як до суміжних мистецьких сфер, так і у позахудожній простір. Усі ці багатовекторні процеси сукупно формують сучасний театральний лексикон.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баканурський А., Корнієнко В. 2009. *Театрально-драматичний словник ХХ століття*. Київ: Знання України.
2. Баканурский А. *Жизнь, игра, театральность*. Одесса: Изд. дом «Негоциант», 2004.
3. Баландье Ж. 2004. *Политическая антропология*. М.: Научный мир.
4. Евреинов Н. 1912. *Театр как таковой*. СПб.
5. Курбас Л. 1988. *Сьогодні українського театру і «Березіль»* / Курбас Л. *Березіль: Из творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 263 – 282.
6. Паві П. *Словник театру*. 2006. Львів: Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка.
7. Guy Debord. 1967. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet Chastel.
8. Dixon S. *Digital Performance*. Cambridge MA: MIT Press, 2007.

*Нечипоренко В. М., народ. артист України,
проф. з/н кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ПРОБЛЕМАТИКА АКТОРСЬКОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Проблема імпровізації тривалий час перебуває в полі зору режисерів, акторів і театральних педагогів, оскільки відображає саму суть акторської творчості, а на

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

сучасному етапі, у контексті тенденцій розвитку театрального мистецтва, є одним із пріоритетних напрямів теоретичного дискурсу.

За К. Станіславським, істинне акторське мистецтво завжди передбачає наявність імпровізації – провідний театральний режисер і педагог стверджував, що у випадку, коли дії актора в ролі істинні, продуктивні й доцільні, якщо вони абсолютно щирі і виконуються з повною безпосередністю, то вони не можуть точно повторюватися у кожній виставі і, відповідно, містять в собі імпровізацію [1, с. 188].

На думку Л. Локфорд та Р. Пеліас, моменти імпровізації пов'язані з безперервним процесом переговорів та координації, за допомогою позиціонування і зміни положення виконавців та їх персонажів. Тобто, пристосовуючись до обставин, які виникають, виконавці закликані бути осмисленими комунікаторами, які можуть спиратися на власні когнітивні, афективні та інтуїтивні здібності, щоб влаштувати деталізовану взаємодію, створювати персонажів та встановлювати стосунки [2, с. 438]. Встановлюючи комунікативний зв'язок, вони мусять слухати один одного та відповідним чином коригувати власне мислення і поведінку, спонтанно включати нову інформацію, одночасно слідкуючи за створенням зв'язного наративу.

Дослідники визначають п'ять різноманітних типів знання, які виконавці використовують в імпровізації: спілкування (комунікація), грайливість, седиментація, чуттєвість та вразливість. На думку Л. Локфорд та Р. Пеліас, знання виникає як із тіла, так і з розуму, і ця структура розглядає імпровізацію як естетичний акт – дослідники називають цей процес тілесною поетизацією [2, с. 438].

В контексті акторської імпровізації поняття комунікації має вирішальне значення для побудови сцени.

Водночас грайливість безпосередньо пов'язана з поняттям акторської майстерності. Так, наприклад, грайливість виконавця залежить від його здібності опрацьовувати величезні обсяги мови, оскільки, навіть коли вибір вже зроблено, вони знають, що це не єдиний доступний вибір. Водночас в імпровізація також має межі, до яких актор повинен бути максимально чутливим. Отже актор мусять

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

дотримуватися лінгвістичних правил, визнавати театральні умовності і грати у запропонованих обставинах.

Таке трактування грайливості нагадує визначення ролі І. Цимерманом, яке він описує як «вільний простір руху з більш жорсткою структурою» [4, с. 155].

Імпровізація, характеризуючись свободою і спонтанністю, спирається на несвідоме – це добровільне і суб'єктивне самовираження актора за відсутності моделі, адже актор може використовувати різноманітні нові жести та слова.

Стосовно імпровізації існує лише мета, але не існує чітко визначеної відповіді – лише осмисливши це, актор зможе звільнитися і, діючи інстинктивно, не обмежуючись правилами, розкрити власну творчу індивідуальність, пізнати свої недоліки і переваги, відчувати впевненість у собі.

Водночас імпровізація в театральному мистецтві спирається на ряд правил і формальних систем, що сприяють структуруванню гри між акторами. Ці правила сприяють творчості, спілкуванню та грі на сцені, а не обмежують її. Питання, пов'язані з седиментацією, можуть допомогти виявити, якою мірою поведінка виконавця і персонажа співпадають.

На думку дослідників, це важливе питання, оскільки необхідно підтримувати тонкий баланс між розробкою персонажа з відмінним набором поведінки та особистісних рис, а також розробкою персонажа, який посприє можливість виразити себе в постановці [3, с. 258].

Сучасна парадигма театрального мистецтва проявляє неочевидний акцент на ігрове дослідження, замість драматичного виконання. Одним із наслідків цього є те, що акторській майстерності в контексті імпровізаційного виконання приділяється значна увага.

Імпровізація пробуджує уяву актора, є каталізатором його творчого мислення, і шляхом довільного внутрішнього пробудження «включає» тіло та мовлення, з метою вираження тої чи іншої емоції.

У цьому контексті зростає важливість опанування майбутнім актором вміння діяти на сцені органічно, згідно зі специфікою розвитку сценічної дії, яка виправдана

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

мотивом і бажанням і має містити в собі спонтанні, природні емоції, реакції та оцінки того, що відбувається відповідно до розвитку тої чи іншої сцени. Лише високий рівень свободи допоможе в процесі пошуку нових відтінків у палітрі виражальних засобів під час сценічного повтору і дії в тих самих запропонованих обставинах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Станиславский К. С. *Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика*. Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2009. 478 с.
2. Lockford, L., Pelias, R.J. Bodily Poeticizing in Theatrical Improvisation: A Typology of Performative Knowledge. *Theatre Topics*. 2004. Issue 14. pp. 431–443.
3. Tanenbaum J., Tanenbaum K. *Improvisation and Performance as Models for Interacting with Stories*. In U. Spierling and N. Szilas (Eds.): ICIDS, 2008. pp. 253-260.
4. Zimmerman, E. *Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline*. In: Wardrip-Fruin, N., Harrigan, P. (eds.) *First Person: New Media as Performance, Story, and Game*. MIT Press, Cambridge, 2004. vol. 1, pp. 154–164.

*Пацунов В. П., засл. діяч мист. України,
професор кафедри режисури і майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ДЕФІНІЦІЯ «ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ» В КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: АВТОРСЬКИЙ ПОГЛЯД

*«У світі є лише один вид мистецтва — це поезія,
всі інші є мистецтвом настільки, наскільки
в них є поезія, в тому числі й вірші».*
Костянтин Паустовський

Художник намалював ведмедів у лісі. Дивовижна схожість! Вражаючий ефект присутності! Аж до запахів лісу. Ну, звичайно, це І. Шишкін. Таке життєподібне мистецтво назвемо *горизонтальним*. Воно відтворює неперепаровані форми життя.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Ми бачимо розіп'ятого Ісуса Христа, що летить над планетою. Фантастично! Так не буває! Яка «неправда»! Але це «неправда» Сальвадора Далі, який пропонує поетичну правду планетарного впливу християнства на духовний світ людства. Таке мистецтво неправдиве за ознаками життя, однак правдиве за філософією життя. Назвемо його *вертикальним*.

Ми чуємо фольклорну музику свого народу. Знайома з дитинства кожна інтонація! Це наші почуття, наші емоції в свята та будні, у хвилини радості та суму. Як правдоподібно!

Але є й інша, неземна музика. Згадаймо «*Lacrimosa*» Моцарта («*Requiem*»). Грандіозна хвиля скорботи і надії, суму та любові немов відриває нас від землі. Вона дарує нам глибоке та вичерпне потрясіння.

Вертикальне мистецтво не відтворює звичних форм життя. І ми вдячні йому за це, бо ми не бажаємо схожості. Ми прагнемо вимислу.

Однак вертикальний вектор театрального процесу ні за яких умов не виключає реальне життя як предмет сценічного дослідження, а, навпаки, передбачає земне коріння сценічного образу, як джерело живлення, без якого злет неможливий. Бо *вертикаль* — це перш за все злет *вглиб*.

Адже велика Правда проростає з малої. І лише гармонія всіх правд усіх компонентів видовища забезпечить ту мистецьку єдність, про яку Рільке в одному з листів про творчість Сезанна сказав: «*Здається, що кожна точка картини знає про всі інші*» [1, с. 236].

Варто наголосити, що на практиці навряд чи існують у хімічно чистому вигляді *вертикальне* та *горизонтальне* мистецтво. Ці полярні вектори перебувають у стані постійної дифузії. В усіх випадках вживання автором цих термінів мається на увазі лише векторна домінанта твору.

То в чому ж полягає сутність сценічної образності?

Передусім, необхідно визнати, що театральна практика багата на плутанину у вживанні професійної термінології. Стало, приміром, нормою відносити до

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

категорії образу всю, без винятку, продукцію сценічної творчості. Зіграв актор когось і якось, значить, створив «образ»; збудував художник селянську хату на сцені, значить, створив «образ» села. Та й режисер доречно й недоречно розкидається все тими ж «образами», коли у нього на сцені суцільне «без-образіє».

І напрошується природне запитання – «Чи не є всілякі теоретичні догми, дефініції, поняття та терміни забавою лише схоластів? Практикам вони навіщо?»

З цього приводу режисер М. Акімов іронізує: *«Чітко сформульовані закони естетики допоможуть народитись великим творам мистецтва, яких ми чекаємо з таким нетерпінням. Треба лише пам'ятати, що ці великі твори мистецтва зможуть внести поправки в наші формулювання законів естетики і їх знову доведеться переглядати. Той, хто образиться, нехай ображається на діалектику...»* [2, с. 321].

Отже, так чи інакше, але з художнім образом в контексті сценічного мистецтва нам все одно доведеться розібратись, бо він є наріжним каменем сучасного театру.

З усіх нашарувань навколо поняття «художній образ» автор радив би служителям сцени виокремити насамперед його найпершу ознаку – *асоціативність*. Без асоціативності про образ годі й говорити. Згадаймо Вс. Меєргольда: *«Шукайте асоціативних ходів! Працюйте асоціативними ходами! До розуміння величезної сили образних асоціацій в театрі я ще лише наблизився. Тут непочатий край можливостей»* [3, с. 230]. Меєргольду можна вірити – він життя поклав на вівтар образного театру.

Отже, *асоціативність* є найпершою і неодмінною ознакою сценічного образу. І чим багатшу асоціацію викликає твір у споживача, тим глибшим є образ, а, отже, більш хвилюючим є акт ототожнення глядача з творцем.

Другою визначальною ознакою художнього образу є його *поліфонічність*. Мається на увазі і багатозначність, і багатовимірність, і інтегральність образу.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

І, нарешті, третьою неодмінною ознакою художнього образу є його здатність викликати у реципієнта *емоційно-естетичну насолоду*, дарувати йому радість естетичного прозріння, щастя пробудження в ньому творця.

Безумовно, перелік ознак і властивостей художнього образу можна було б продовжити, але саме за вищезазначеними ознаками він розпізнається безпомилково.

Залишається визначити, яку саме дійсність відтворює, а радше, перетворює мистецтво. Якщо лише *реальну*, то куди ж тоді подітися *сюрреалізму* з його сновидіннями? А *фантастиці*? А *казці*?

Виходячи з вищенаведеного, можна сформулювати наступну дефініцію: Художній образ є формою асоціативного перетворення реальної, ірреальної та уявної дійсності шляхом створення естетично впливових художніх об'єктів.

А до чого тут «впливових»? Якщо об'єкт не має ніякого впливу на реципієнта через відсутність смислу або енергетики, то чи можна його сприймати як художній образ? Тому вплив також є елементом, що ідентифікує художній образ.

А чи можливий контакт між сценою та глядацькою залю без образної лексики, без мови метафор, символів, алегорій, гіпербол та інших сценічних тропів? Безумовно, можливий, але в цьому випадку ми матимемо справу з іншим мистецтвом – *горизонтальним*.

А щодо сценічних тропів, то вони є східцями трапу, якими глядач здійснюється на височінь пізнання радості творчого лету. І висота цього лету забезпечується глибиною театральної вертикалі, власне, силою художнього образу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ворпеведе М. *Огюст Роден. Письма. Стихи*. Москва: Искусство, 1971.
2. Акимов Н. *Не только о театре*. Ленинград-Москва : Искусство 1966.
3. Гладков А. К. Мейерхольд говорит // *Новый мир*. 1961. № 8.

*Сорока І. І., канд. мист., ст. викладач
кафедри режисури та майстерності актора,
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

«А. П. ЧЕХОВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕАТРІ» І ПІДТЕКСТ

Досліджуючи розуміння й тлумачення мовленнєвого явища «підтекст», ми ставимо собі за мету розглянути ті друковані праці К. С. Станіславського, що дотичні до нашої теми. Дійшли до тому п'ятого, книги першої: «Статті. Промови. Спогади. Художні записи». Тут нам цікавий розділ: «А. П. Чехов у Художньому театрі». Вважається, що з постановок чеховських п'єс почалася розробка Станіславським поняття підтексту. До того ж, автор підсумовує, що виклав результат свого «досвіду та практичної роботи» й люб'язно віддає «свою працю на суд фахівців. Нехай роблять із цією книгою що хочуть і вірять тому, що вона написана обдуманно та щиро. Ні переконувати у своїй правоті, ні заперечувати я не буду» [2, с. 414]. Сам Станіславський дозволив розібратися у тому, що нас цікавить, ще й не став переконувати й заперечувати.

Нас цікавить підтекст і все, що з ним пов'язано. Але, як не дивно, в розділі «А. П. Чехов у Художньому театрі» жодного разу не зустрічаємо слова «підтекст».

Тричі, дотично, автор говорить: «Треба грати не слова ролі, а ті *почуття та думки*, які невидимо приховані за словами. Біда, коли заучені слова випереджають думку. Біда, коли виклад думок випереджає розвиток того почуття, яке породжує саму думку, того почуття, яке є сутністю чи коренем думки» (*тут і далі у цитатах курсив наш – І.С.*) [2, с. 411].

Все у викладі Станіславського зводиться до почуття. Класик стверджує, що актору не слід грати слова ролі, а тільки почуття і думки, які приховані за словами; до того ж, гру почуття він ставить попереду думки, коли відомо, що грати почуття не можна. І, звичайно, біда коли виголошуються заучені слова без донесення думки; біда коли думка виголошується без її попереднього чуттєвого сприйняття,

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

проживання. Та, чи почуття породжує думку? Чи є почуття сутністю, коренем думки?

Звичайно ж ні. Грати думку у Станіславського означає чуттєво проживати зміст слів, оформлених в думку. Ми ж вважаємо, що доносити думку, це доносити смисл слів, смисл думки з її чуттєво-смісловим проживанням.

В другому випадку, говорячи про чеховську драматургію: «за кожним його словом тяглася ціла гама різнобічних *настроїв* та *думок*, які він *замовчував*, але які самі собою народжувалися в *голові*» [2, с. 106]. Знову за словами, під текстом – гамма настроїв-почуттів, але вже є «приховані» думки, які автор замовчує, та вони все ж постають в голові. Стосовно читача все зрозуміло, а що повинен робити з цим актор? Грати гамму настроїв і думки, але вони заховані, і усвідомлені тільки подумки? Ось в таких випадках непрямого тексту і застосовується актором «прийом підтекст». Суть цього прийому в донесенні усвідомлених прихованих за текстом думок автора – смислу мовлення. У прямому тексті коренем думки є її зміст, в непрямому – смисл, і завжди, в обох випадках сутність висловлювання в його доцільності – меті промовляння. Почуття це – **як** сказано, смисл – **про що** сказано. Почуття потрібно не грати, а проживати, натомість думки, їх смисл – доносити.

В останньому випадку класик зізнається:

«В мене не було жодної вистави, незважаючи на те, що п'єса гралася сотні разів, щоб я не робив нових відкриттів у давно знайомому тексті та в не раз пережитих *почуттях* ролі. Глибина чеховських творів для вдумливого та чуйного актора невичерпна» [2, с. 106-107]. Було б корисно, щоб митець розгорнув свою думку і уточнив, **що** було безпосередньо **нового** ним відкритого у знайомому тексті. Зміст слів розуміється одразу, а от смисл треба відкривати. Та автор жодного разу не застосовує слово «смисл». У Станіславського вдумливий актор – це здатний чуйно проживати. Наш вдумливий актор здатний доносити приховані смисли.

Акцентуючи увагу на грі почуттів, які породжують думки, Станіславський цим віддаляється від донесення суті думки, її смислу і розуміння підтексту як

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

«підводної течії» **смислу висловлювання**; у нього підводна течія — це почуття, «не явне, а внутрішньо відчуте “життя людського духу”» ролі, «яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з магічних та інших “якби”, з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, із внутрішніх дій, з об'єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та ін., ін., ін. Це те, що примушує говорити ці слова» [1, с. 65]. З процитованого визначення Станіславським поняття «підтекст» розуміємо: примушує говорити слова — внутрішньо відчуте «життя людського духу» ролі, тобто почуття; внутрішні лінії вимислів та запропонованих обставин проявляються тільки через почуття; внутрішні дії – емоційні, знову ж – почуття. Всі ці різноманітні «сплетені» лінії породжують все те саме – почуття, переживання.

«Як тільки всю лінію підтексту пронизає *почуття*, як підводна течія, створюється наскрізна дія п'єси і ролі. Вона виконується не тільки через фізичний рух, а й через промовляння: можна діяти не тільки тілом, а й звуком, словами. Те, що в сфері дії називають наскрізною дією, в сфері мовлення ми називаємо підтекстом» [Там само], — тобто виявом внутрішнього стану, виявом почуття. Далі також: «Чи потрібно пояснювати, що слово, не насичене зсередини і взяте окремо, саме по собі, є простим звуком» [Там само]. Слово у Станіславського — простий звук, якщо воно не насичене з середини емоцією, почуттям, переживанням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Искусство режиссуры. XX век.* Сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 768 с.
2. Станіславський К. С. *Зібрання творів: у 9 т. Т. 5. Кн. 1. Статті. Промови. Спогади. Художні записи.* Москва: Мистецтво, 1993. 630 с.

*Стрельчук В. О., канд. пед. наук,
професор кафедри мистецтв
Київського університету культури,
Боклан М. В., народ. артист України,
професор з/н кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ПРОБЛЕМА МЕТАФІЗИЧНИХ СУТНОСТЕЙ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ В РЕЖИСУРІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕАТРУ

Політичні, економічні та соціальні фактори, розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та багато інших об'єктивних і суб'єктивних факторів, що зумовлюють своєрідність соціокультурної атмосфери перших двох десятиліть ХХІ ст., отримали вираження в художній свідомості. З одного боку, відбувається безпосереднє взаємопроникнення технічної, філософської та художньої думки, оскільки видатні відкриття в галузі інтерактивних технологій трансформували уявлення місця людини у Всесвіті, а з іншого – світ, як і століття тому, розглядається у взаємозв'язку структурних спільностей, що включають багаторівневі стосунки людини зі Всесвітом.

В сучасну постмодерністську добу очевидною є глобальна криза основоположних буттєвих і ціннісних параметрів людського існування, що опинилося під загрозою розпаду та зникнення. На думку дослідників, найважливішою умовою вкорінення сучасної людини у свою сутність є цілісне поєднання традиційних, фундаментальних основ буття з духовно-моральними особливостями сучасної людини [2, с. 19].

Сучасний стан постмодерністського театру пов'язаний із практикою так званих «нетрадиційних» постановок, які найчастіше означаються термінами «сучасна театральна режисура», «сучасна режисерська вистава» і зустрічаються як у професійному, так і у науковому дискурсі у розумінні постмодерністської репрезентації літературного твору в сучасному театрі.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

До негативних рис постмодерністського театру можна віднести зміщення акцентів з духовності на тілесність, скорочення духовно-екзистенційного простору, посилення концепції споживання, відсутність метафізичної та духовно-культурної вертикалі, втрата екзистенційного характеру творчості тощо.

Дослідники наголошують, що постмодернізм – етичний феномен, етичний знак нової реальності, яка багато в чому втратила традиційні моральні цінності, оскільки розрив світу та людини, що компенсувався у постмодернізмі нескінченною семантичною грою, є моральною трагедією сучасності. Відповідно постмодерністська ситуація характеризується в термінах розриву, що проявився практично на усіх рівнях буття (з історією, з культурною традицією, з середовищем існування, з Богом, світом, іншими людьми та самим собою) [2, с. 20]. У цьому контексті режисери постмодерністської орієнтації, незважаючи на їхнє заперечення об'єктивних вищих цінностей традиційної метафізики, репрезентують глядачу щось значне у моральному сенсі, посилаючи глядачу власні екзистенційні меседжі, що містять непізнані, специфічні, закодовані аспекти естетичного характеру.

Характерною тенденцією постдраматичного театру другого десятиліття ХХІ ст. є деструкція традиційних духовно-моральних і метафізичних сенсів людського буття і дослідження людини в контексті більш проблемної і драматичної ситуації в етичному сенсі – трагічного переживання, втечі від себе та власного існування. Це є беззаперечним свідченням того, що ідеальний духовно-моральний початок в постмодерністському театрі не втрачено. Прикладом збереження в ньому прагнення людини до відкритості буття є репрезентація у постановках глибини та трагізму переживання самотності, страху, нудьги, безвиході; постійні спроби режисерів здійснити екзистенційний прорив сучасного героя за межі об'єктивованої постмодерністської структури.

Людина осягає власну окремішність через модуси екзистенції. Екзистенціали виражають модуси буття світу в його нерозривному зв'язку з буттям людської свідомості, або модуси людського існування в його злитті з життєвим світом [1, с. 420].

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Прагнення до осмислення специфіки сучасності посприяло поглибленню в режисерській діяльності філософської проблематики – першочерговими стають «споконвічні» питання, відбувається інтенсивний пошук сутнісних початків людського буття.

Поетика вистав сучасних театральних режисерів невід’ємно пов’язана з напрямками творчих пошуків та особливостями формування їх художньої системи. Відповідно необхідним стає звернення до поняття метафізичного театру. Метафізична символіка декораційного оформлення і філософська концепція вистави, свідомо закладені в стилістику вистав, відображають світогляд митця, спрямований до пізнання незмінної основи загальнолюдських сутностей буття.

Прагнення пізнати природу людини крізь призму постмодерністського театру зумовлено тим, що краще уявлення про неї може сформуватися лише засобами відтворення образу сучасної людини на сцені. У цьому контексті сучасний режисерський театр є унікальним експериментальним майданчиком постмодерністського світогляду, оскільки перед очима глядачів знаходяться люди, які грають інших людей, і саме гра надає можливості аналізувати закономірності життя в сучасному суспільстві, співвідносно до неї. Відповідно можемо говорити про театральну режисуру постмодерністського театру як про особливий тип метафізичного (граничного) знання, специфічною рисою якого є синтетизм як поєднання раціонально-теоретичного та ціннісне-емоційного осягнення людського буття.

При цьому екзистенційний спадок філософської думки може бути активно задіяний театальною режисурою постмодерністського театру зокрема і сучасним театральним мистецтвом загалом та посприяти формуванню нової парадигми духовно-морального існування людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гайденок П.П. *Екзистенціал. Екзистенціалізм* / Новая философская энциклопедия: в 4 т. Ред. В.С. Стёпин. Т. 4. Москва : Мысль, 2001. С. 420-421.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

2. Новикова Е. С. *Экзистенциалы человеческого бытия как предмет этического анализа*: автореф. дис. ... канд. философских наук : 09.00.05. Тульский государственный педагогический университет им. Л. М. Толстого. Тула, 2007. 23 с.

*Ступка О. Б., народ. артист України, професор з/н
кафедри режисури та майстерності актора,
Цивата Ю. В., асистент
кафедри режисури та майстерності актора,
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ПОНЯТТЯ «МЕТАТЕАТР» У СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ

Проблематика дефініції терміну «метатеатр», а також його корелятивів, таких як «метадрама», «метаритуал» та «метахоретика», привертає активну увагу театрознавців з 60-х рр. ХХ ст.

Поступове введення в науковий обіг сучасного театрознавства означених термінів зумовлено підвищенням дослідницького інтересу до проблем театрального мистецтва, що вирішуються засобами самого театру, який демонструє дуальність мистецтва максимально загострено та наочно, роблячи його унікальним «мистецтвом про мистецтво» [3, с. 29].

Водночас на сучасному етапі формування наукової парадигми про метатеатр знаходиться на початковому етапі, обсяг поняття «метатеатр» невизначено, а в наукових публікаціях вітчизняних та закордонних дослідників його представлено з суттєвими відмінностями.

Термін «метатеатр» був запропонований Л. Абелем у 1963 р. для означення багатьох понять, наприклад, п'єси, що усвідомлює свій статус як у театрі, так і у художній літературі; гра, що звертається сама до себе та відображає власну природу як ігрового мистецтва; втручання і присутність автора; самореференція

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

і гра з реквізитом, костюмами, масками і театральною фікцією; театр як життя («*theatrum mundi*»); відсилання до акторської майстерності, драматичної композиції, театру і видовищності; посилення на абстрактні елементи сюжету, що вважаються важливими для жанру, такі як пролог або перипетії; відношення до специфіки того, що складає драму; уявлення про театр як про сон і сновидіння; гра в грі; наявність обрядів у виставі; включення імпровізації; руйнування ілюзії; брехтівське поняття «епічного театру» з його ефектами «відсторонення» або «відчуження» і свідомим порушенням вигадки; безпосереднє звернення до глядача і залучення його через пролом «четвертої стіни» засобами активної реакції [4, с. 32]. Відповідно до його визначення «світ – сцена, життя – сон» [4, с. 83], метатеатр, за Л. Абелем, розглядається як сучасний третій жанр окрім трагедії та комедії, що виникає в добу Відродження, і протиставляється класичному — міметичному, катарсичному — аристотелівському театру. Він наголошує на тому, що драматична глибина та емоційна залученість, що призводять до катарсису, повинні бути врятовані від сучасних відхилів, пов'язаних із філософськими та теоретичними ідеями. Незважаючи на те, що Л. Абель зосередив увагу на сучасному для нього театрі, зокрема на театрі Л. Піранделло, Б. Брехта та Є. Йонеско, дослідники наголошують на тому, що його концепція також пов'язана з постмодерністськими інтересами і тенденціями постдраматичного театру, в якому метатеатральні прийоми підривають драматичні та міметичні форми. На думку Т. Росенмейера, термін Л. Абеля охоплює одразу занадто багато особливостей театру і вживає занадто широкі порівняння, відповідно він є загальним терміном з обмеженою герменевтичною цінністю [7, с. 90].

Е. Бірл припускає, що використання прийменника «мета» В. Абелем було зумовлено враженнями теоретика від метамови Р. Барта, зокрема таксономією функцій мови Р. Якобсона, яку він назвав метамовою у науковій статті 1958 р. [5, с. 118]. На думку дослідника, метатеатр означає, що театр вводить критичний і самосвідомий додатковий рівень, який викликає інтерес до театрального процесу,

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

висвітлює механізми і засоби: «він функціонує так само, як і всі значення прийменника мета: воно приходить разом із театральною подією, розширює погляд за межі і викликає критичний погляд на сцену» [5, с. 118].

На думку У. Еггінтона, метатеатральність конструктивна у будь-якій формі театру, що включає в себе відображення, подвоєння та осмислення нового статусу [6, с. 67].

На думку О. Макарова, метатеатр є ауторефлексивним у розумінні театру як соціального інституту, що має ознаки конвенційного простору та елементів театралізації буденного, які стають предметом зображення в творі [1, с. 163].

На думку Е. Бірла, метатеатр, або театр, який створює театр, «не руйнує ілюзію всієї п'єси, деконструюючи її текстуру і форму. Навпаки, він посилює дію та загальний колорит» [5, с. 109]. Такий підхід приводить дослідника до нового визначення метатеатру як тотального театру.

О. Політико наголошує, що метатеатр входить в якості одного з рівнів у сформовану до даного моменту класифікацію метадраматичних прийомів [2, с. 172].

Метатеатральними елементами, що є структурними принципами та функціями метадами і реалізуються на практиці за допомогою прийомів різних видів та рівнів, дослідники називають: використання декорацій, що підкреслюють театральну умовність дії; прологи, епілоги, репліки «в бік», безпосереднє звернення до глядача, «колективну мову», використання масок для означення стійких соціальних типів, метадраматичні жестові повтори [2, с. 171].

Отже, метатеатр, як жива театралізація та саморефлексія, що підкреслює та затверджує його статус, посилює театральний досвід в різноманітних дзеркальних ефектах.

Постановки метатеатру сприяють аналізу глядачем стосунків між текстом і зображенням, між реальністю та постановкою (або ілюзією), між режисером, його мистецтвом і глядачем.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Макаров А. В. Метатеатр под знаком Чехова (на матеріалі пьес В. Леванова, О. Богаєва, А. Марданя) // *Вестник балтийского федерального университета им. И. Канта*. 2013. Вып. 8. С. 162-168.
2. Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // *Вестник Пермского университета*. 2010. Вып. 5(11). С. 165-174.
3. Прозорова Н. И. *Философия театра*. Санкт-Петербург, 2012. 221 с.
4. Abel L. *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York, 2003. 250 p.
5. Bierl A. *New Thoughts on Metatheatre in Attic Drama: Self-Referentiality, Ritual and Performativity as Total Theatre*. In: *Theatre and Metatheatre. Definitions, Problems, Limits*. ed. Elodie Paillard und Silvia Milanezi. Berlin-Boston: De Gruyter 2021. pp. 107-129.
6. Egginton W. *How the World Became a Stage. Presence. Theatricality and the Question of Modernity*. Albany (NY), 2003. 208 p.
7. Rosenmeyer T. G. *Metatheater: An Essay on Overload*. In: *Arion* 10. pp. 87–119.

*Татаренко М. Г., канд. пед. наук,
доцент кафедри режисури та майстерності актора,
Сеїтаблаєв А. Ш., старший викладач
кафедри режисури та майстерності актора,
Скрипник Є. В., асистент
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

РЕЖИСЕРСЬКИЙ АКЦЕНТ ЯК КОРОТКОЧАСНИЙ, ДИСКРЕТНИЙ ЗАСІБ ПОБУДОВИ ГЛЯДАЦЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ

Режисура – це професійна діяльність у сфері сценічного мистецтва, чиєю родовою ознакою є дієве-видовищна природа мислення та відображення дійсності засобами театральної майстерності почасти на літературній основі. Головним завданням режисерської діяльності є проектування – формування на основі

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

творчого аналізу художнього твору прогнозованого задуму майбутньої вистави. Режисерський задум вистави безпосередньо складається з декількох етапів діяльності режисера, і однією з ключових операцій професійної майстерності є режисерський акцент – знайдення способів виділення, підкреслення окремих моментів подієвого ряду з метою посилення їхньої ідейної, тематичної та сюжетно-фабульної змістовності. «У відповідності до задуму, до ідеї п'єси, до загального спрямування вистави режисер розставляє акценти, виділяє те, що він вважає важливим, виходячи з задуму, ідеї, сюжету <...> Акцентування здійснюється режисером засобами, які він обирає сам. Тут велику роль відіграє мізансцена, освітлення, колір, музика, іноді костюм і всілякі інші пристосування з арсеналу театру та <...> режисерської фантазії» [4, с. 119-120].

Кожен драматичний твір може трактуватися режисером по-різному, згідно його авторської інтерпретації, і кожен режисер, залежно від власного задуму, буде намагатися зосередити увагу глядача на тому, що він вважає найбільш знаковим, і наголошувати, посилювати в своїй виставі ті або інші думки, окремі місця дії, конфліктні ситуації, окремих персонажів. Таким чином, режисерський акцент у сценічному творі може бути спрямований на будь що, заради виділення головного, донесення до глядача певного ідейного змісту, наскрізної дії вистави та її образного рішення. «Щоб допомогти персонажу у його блуканнях хащами дії, рекомендується знайти будь-який предмет, який би слугував йому опорою. Під час розмови з Агрипиною Нерон раптово починає грати своїм плащем. Плащ для нього – опора, його спасіння, а також засіб вираження своїх почуттів. Правильно обрати в тій або іншій сцені предмет, характерний для персонажа, – значить оголосити його поведінку в кожний конкретний момент дійово вагомою» [1, с. 69].

У творчій практиці для встановлення режисерського акценту використовуються різноманітні засоби сценічної виразності. Так, вже в самому тексті драматичного твору режисер може зацентувати необхідне завдяки певним скороченням, зміні композиції, місця та часу дії, кількості дійових осіб.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

В акторському мистецтві режисерський акцент може бути здійснений через розподіл ролей, сценічне мовлення (повтори, паузи, динаміку тощо), мізансцену (введення крупним планом, повторні жести, раптова зупинка дії – стоп-кадр, пластична метафора тощо), введення додаткових вчинків певних дійових осіб. Акцентування передбачає образний пошук та внутрішнє мотивування вчинків дійових осіб, визначає емоційну реакцію персонажів, розкриває зерно ролі, її другий план та кінцеве завдання сценічного образу. «Мова театру багата і різноманітна. Гра і перевтілення, з яких складається будь-яка вистава, поставлена в будь-якому стилі, надають безкраї можливості для проявлення артистом особистості. Трюк створює ударний акцент у виставі, він знаходиться мовби на самому кінчику, на самому стрижні кожної драматургічної лінії. Трюк завжди сприймається глядачем як знахідка» [5, с. 66].

Вибір постановником режисерського акценту, його зміст та реалізація залежать від:

- мети, що ставить перед собою режисер, тобто заради чого буде застосований той чи інший засіб акцентуації;
- предмету, що акцентується, тобто що саме буде підлягати певному наголошенню;
- стилю та жанру п'єси і вистави;
- напрямку театру, його естетичної платформи.

Режисерська практика у своїй палітрі має чимало видів режисерських акцентів, проте, в теоретичних працях цей вид сценічної творчості ще не знайшов певної класифікації. На нашу думку можна запропонувати два принципи класифікації режисерських акцентів: за предметом акцентуації та за засобами сценічної виразності. За предметом акцентуації – сюжетні, смислові, персонажні; за засобами сценічної виразності – акторська гра, сценографія, музика, хореографія або їх сполучення. Тому режисерські акценти за засобами виразності можна розподілити на монокомпонентні та полікомпонентні. Монокомпонентні – це ті, які

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

режисер вибирає для акценту одного чи декількох виражальних засобів, але тільки одного компоненту: світло та колір, динаміка звучання та ритм, жест і слово тощо. Полікомпонентні – це ті, коли режисер застосовує водночас виражальні засоби різних компонентів: крупний план, світло і музичний акорд; масовка, музика, шумові ефекти, апарт тощо. «<...> головне на сцені – слово, бо через слово ми розуміємо смислову сторону твору. Але коли мова йде про сценічну виразність, не можна покладатися тільки на слово. В емоційно-образній побудові вистави слово – лише один з виражальних компонентів, але не єдиний. Ігноруючи це, ми вб'ємо видовищну природу театру <...> пластична і звукова виразність вистави мають у задумі і режисерському рішенні першочергове і вирішальне значення» [6, с. 208].

У тій чи іншій виставі, залежно від задуму режисера, акценти можуть застосовуватися одноразово або багаторазово. При багаторазовому застосуванні акценту форма його побудови може залишатися незмінною (статична форма), чи змінюватися (динамічна форма). Якщо акцент має динамічну форму, то він може видозмінюватися у виставі за наступними типами розвитку:

- посилення, коли зміст акценту посилюється за рахунок поступового збільшення засобів виразності одного або декількох компонентів;
- послаблення, коли зміст акценту послаблюється за рахунок поступового зменшення засобів виразності одного або декількох компонентів;
- змішаний, посилення-послаблення, або послаблення-посилення, коли зміст акценту змінюється за рахунок або поступового збільшення, а потім зменшення засобів виразності, або навпаки.

Співвідношення режисерського акценту зі сценічною дією може бути різне. Він може співпадати з певною дією акторів, випереджати її, завершувати. «В музичних інтерпретаціях класики Товстоногова наявність двох текстів виявляється чітко і послідовно. На відміну від літературного, сценічний текст вистави зафіксований у музично-пластичній партитурі дії. Два тексти (два сюжети) в різних виставах режисера знаходяться в різних співвідношеннях. Але у всіх

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

випадках їх сусідство поглиблює емоційне напруження постановки, збагачує глядацьке сприйняття твору» [3, с. 72].

Сучасна практика сценічної творчості режисерів щоденно народжує безліч нових варіантів акцентів, різноманітних за змістом, формою та класифікаційним орієнтиром. Але на практиці принципи акцентуації сценічної дії – тотожність і контраст – мають два протилежні значення. Тотожність – за своїм змістом та емоційним настроєм співпадає з характером сценічної дії, а контраст має протилежне вираження дії.

Акторське мистецтво не одне століття було володарем театрального кону, але у ХХ столітті поступилося лідерством мистецтву режисури, його багатограним масштабним засобам візуалізації та ідейно-тематичної виразності. «За останні роки невимовно збагатилася палітра режисера. Активно формуючи сценічну обстановку та атмосферу дії, переміщуючи тимчасові та просторові плани, монтуючи та зіставляючи сценічні шматки, режисер отримав свої, особливі засоби висловлювання, ніби незалежні від актора» [2, с. 115].

Отже, режисерська діяльність передбачає регламентовану поетапність, планову системність творчого процесу створення сценічної форми фінальним акордом якої є розстановка режисерських акцентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барро, Жан-Луи. *Размышления о театре*. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1963. 334 с.
2. Владимиров С. В. *Драма, режиссер, спектакль*. Ленинград : Искусство, 1976. 224 с.
3. Звёздочкин В. Пластика актера в музыкально-драматическом спектакле // *Актер. Персонаж. Роль. Образ*. Сб. науч. трудов. Ленинград: ЛПИТМиК, 1986. 170 с. С. 64-90.
4. 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.
5. Розовский М. Г. *Режиссер зрелища*. Москва : Сов. Россия, 1973. 112 с.
6. Товстоногов Г. А. *Зеркало сцены* : Кн. 1. О профессии режиссера. Сост. Ю. С. Рыбаков; предисл. К. Рудницкого. Ленинград: Искусство, 1980. 303 с.

СЕКЦІЯ 2

ТРАНСФОРМАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА РУБЕЖУ СТОЛІТЬ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО КРЕАТИВУ

*Абрамович О. О., канд. пед. наук, доцент
кафедри режисури та майстерності актора,
Шевченко С. С., магістрант
кафедри режисури та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ПРОБЛЕМАТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ СЦЕНІЧНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО В СУЧАСНОМУ СЕРІАЛЬНОМУ ПРОДУКТІ

Станом на початок третього десятиліття ХХІ ст. серіальна продукція активно інкорпорована у простір екранної культури, займаючи пріоритетні місця у рейтингах і, відповідно домінантні положення у мережах мовлення телеканалів.

На сучасному телебаченні представлено кілька типів художньої продукції серійного характеру, що відрізняються технологією виробництва, специфікою тексту, мови та інших параметрів – телевізійні серіали, серії, багатосерійні художні фільми.

Серіал – це історія, що розповідається серійно – кожна серія оформлена як самостійна одиниця великої історії з власним продовженням. Групи героїв, які з’являються від тижня до тижня, дозволяють транслювати історію, як низку пригод, що відбуваються паралельно з багатьма варіаціями, оскільки кожен герой відпрацьовує кілька напрямів. Дія складається, зазвичай, з десяти-п’ятнадцяти серій, кожна з яких є трансляцією кількох дій з кількома групами героїв [1, с. 4].

Дослідники пропонують розрізняти два напрями серіалів: серіали-сезонники, які тримаються на екранах роками, та міні-серіали, які складаються з 4-х–16-ти

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

серій. Ці два типи серіальних моделей орієнтовані на принципово відмінні дискурсивні практики, виражені в особливих комунікативних формах [2, с. 10].

Як екранна форма телевізійний серіал існує з початку 60-х рр. ХХ ст. і активно розвивається як у конкурентному середовищі західної масової культури, так і на фундаменті традицій вітчизняної кінодраматургії в Україні. Наразі спостерігаємо динамічне зростання затребуваності серіалу в багатоканальному та інтерактивному середовищі поширення екранного продукту у мережах цифрового телебачення та мережі Інтернет.

Поширення цієї телевізійної форми як феномену екранної культури актуалізує необхідність комплексного дослідження та поглибленого осмислення різноманітних аспектів проблематики. Зокрема актуальним питанням сучасного мистецтвознавства є специфіка мистецької взаємодії сценічного та аудіо-візуального мистецтва в сучасному серіальному продукті.

Як свідчить практика, кожен новий етап розвитку аудіовізуальної творчості породжує нові ідеї, що вимагають нової технології їх втілення, поява інноваційних технічних засобів, в свою чергу, вимагає від творців екранних творів нових творчих процесів.

Протягом останніх кількох десятиліть якість кольорових кіноплівок та електронного запису суттєво змінилася – технології удосконалюються щорічно, і якість екранного зображення та звуку все більше наближується до візуального та аудіального сприйняття людиною реальності. Найзначніші зміни відбулися у галузі аудіовізуальних технологій на телебаченні, що викликало позитивні і негативні тенденції у процесі створення серіальної продукції.

Виробництво телевізійного аудіовізуального продукту, зокрема серіалів, як і будь-якого продукту масової культури, невідворотно пов'язане зі спрощенням технології виробництва, і, як наслідок, зі зниженням рівня професіоналізму та естетичних критеріїв. На думку сучасних дослідників, у продуктах «масової культури» взагалі складно виявити наявність естетичної інформації, принаймні,

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

ненаративні засоби екранної виразності (використання різноманітної оптики, руху камери, освітлення, звукових характеристик), за виключенням акторського виконання, застосовуються в них надзвичайно делікатно [3, с. 35].

Серіальна продукція як частина екранної масової культури здебільшого заміщує емоційно-естетичну насолоду примітивним задоволенням, звільняючи глядача від сильних та глибинних переживань та інтелектуального напруження. Відповідно, оскільки для широкої аудиторії телебачення в цілому та серіали зокрема є наразі основним джерелом інформації, в тому числі естетичного характеру, відсутність позитивних змін сучасного естетичного рівня теле-репертуару, зокрема такого, що вимагає активної емоційної та інтелектуальної співучасті, призведе до знищення екранного мистецтва як такого.

Аналізуючи різноманітні способи творчого використання оптичних засобів та середовищ, В. Познін наголошує, що використання нестандартної оптики, прийомів зйомки, відмінних від можливостей людського зору, сприяє «відстороненню» об'єктів зйомки та їхній естетизації. На думку науковця, творче використання можливостей знімальної техніки, що трансформує звичні нам просторові співвідношення та часові параметри засобами зміни точки зйомки, швидкості та характеру руху об'єктів, лінійної, оптичної та динамічної перспектив, також відкривають нові сторони явища або об'єкту, роблять його виразним і невідворотно привносять у зображення інформацію естетичного характеру [3, с. 32].

Отже, специфіка взаємодії сценічного та аудіовізуального мистецтва в контексті підвищення рівня естетизації сучасної серіальної продукції, полягає в творчому використанні різноманітних технічних засобів та специфічних екранних засобів виразності, пов'язаних з суто технічними параметрами в органічній взаємодії з високохудожнім акторським виконанням. Саме такий підхід, на нашу думку, посприяє естетизації зображення та звуку з метою створення виразного аудіовізуального образу.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зайцева С. А. *Жанр телевизионного сериала как культурный текст* : автореф. дис. канд. философских наук : 24.00.01 / Российский институт культурологии министерства культуры РФ. Москва, 2001. 25 с.
2. Пархоменко Я. А. Сериальная культура в контексте эстетических и функциональных ориентиров современности. *Телекинет*. 2018. № 3(40). С. 6–12.
3. Познин В.Ф. *Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты* : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2009. 46 с.

*Бабченко Я. Ю., канд. пед. наук, доцент
кафедри режисури та майстерності актора,
Матушко О. А., викладач
кафедри режисури та майстерності актора,
Колпащикова А. Г., асистент
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК КАТАЛІЗАТОР СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Термін «фестиваль» походить від англ. *festive* – веселий, піднесений, що розуміється як святковий, видовищний огляд новітніх подій у мистецтві, зокрема в кінематографі, літературі, театрі тощо. Фестиваль передбачає змагання творчих колективів, їх презентацію й легітимацію, розвиток від аматорського до професійного рівня діяльності.

Так, театральні фестивалі є актуальним засобом урізноманітнення реальності *festive*. Фестиваль як частка театрального процесу – це ефективна форма, покликана узагальнювати багатогранний досвід вітчизняного театрального життя в контексті різноманітних культурних традицій світу. Фестиваль є каталізатором сучасних

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

тенденцій розвитку театрального мистецтва, що сприяє обміну мистецькою інформацією та подальшому розвитку театру. «Як відомо, театральна практика включає в себе широкий спектр художньо-рефлексивної діяльності: театральне мистецтво, театралізовані вистави, видовищно-ігрові форми соціальної активності, метатеатральні компоненти художньої культури. Як активний творчий феномен духовної культури, театральна практика володіє величезними можливостями культуротворчості, здатністю здійснювати програмований зворотний вплив на життєвий, цивілізаційний процес» [1, с. 6].

У процесі аналізу еволюції фестивального руху виявлено, що різні театральні форми, подеколи відмінні, подеколи протилежні за програмними установками, однаково набули високого художнього рейтингу, були визнані перспективними театральною спільнотою. Більшість дослідників розрізняють поняття фестивалю і творчого конкурсу. Саме агональність (агон – від давньогр. *Αγων* – боротьба, конкуренція), тобто акторські змагання, становить сутність фестивалів, надаючи їм певної своєрідності як культурно-мистецьким явищам [3].

Головна мета фестивалю – представити творчі досягнення, здобутки сучасного театру, надати молодим майстрам сцени можливості для творчого самовияву і самоствердження. Однак, не зважаючи на значний вплив українських міжнародних фестивалів на сучасне театральне життя, їх значення залишається недооціненим.

Кожен із театральних фестивалів, які донині тривають в Україні, є лише частиною світового фестивального руху, існуючого задля перманентної модернізації й реформування театральної сфери, а також для неформального спілкування її представників. «Починаючи з 90-х років ХХ ст. Україна почала розширювати міжнародні зв'язки. Творчий обмін досвідом та надбаннями з країнами Європи змінив історико-культурну панораму України та зумовив появу фестивалю – як нової традиції, – організація яких, залучила широку аудиторію

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

суспільства та сформувала новий етап культурного життя країни, нову модель споживання мистецтва» [4, с. 185].

В Україні кількість фестивалів часом може поставити під питання їхню мету, навіть правомірність їхнього проведення. Чим більше фестивалів зазначено в календарі, тим менш переконливими є їхні культурні, соціальні й освітні цілі. Деякі фестивалі не мають чіткої й переконливої мистецької концепції – вони радше пасують до індустрії розваг або туризму, стають однією з рекламних стратегій корпоративного спонсорства. Ось чому сьогодні необхідно уявляти реальне місце того чи іншого фестивалю у соціокультурному контексті, зважати на культурні, освітні й економічні пріоритети, визначаючи мету і завдання проведення фестивалю, його реальні можливості й результати. «Сьогодні театральне мистецтво не тільки зобов'язане задовольнити безліч різноманітних духовних потреб народу, а й все ж таки виховувати його естетично, морально. Фестивальний рух є вимогою й сучасного театального виробництва: різке омолодження всього театального мистецтва, розвиток сценічної техніки та технології режисерської й акторської творчості» [2, с.110].

Фестивальний рух в Україні має міцні засади, він спрямований зокрема на відродження поетики авангардного театру, у чому переконує досвід молодіжних театрів ХХІ століття. Значна кількість аматорських колективів щороку бере участь в театральних фестивалях різного рівня.

Сьогодні актуальним є питання щодо успадкування стратегій розвитку різних театральних систем, у чій межі театральні фестивалі можуть надавати приклад розвитку найрізноманітніших сценічних технологій ігрової презентації інформації (аудіальних, екранних тощо). Вони відточуються у змагальному процесі, під час презентації сценічних інновацій та художніх пріоритетів. Водночас в одному просторі об'єднуються дія і подія, і перша актуалізується як здійснення певного сюжету, наративу, а друга набуває рис суто сценічного, образно визначеного феномену.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Фестивалізація як арт-реальність надає мистецтву несподівану свободу образних інсталяцій, святковість, змагальність. Фестивалі, насамперед театральні, є розгорнутою структурою образної презентації сценічного дискурсу, починаючи з лялькового театру до театру драматичного. Фестиваль як подія відбувається у широкому просторі ігрової реальності: в ландшафті, рейв-сценах, академічних театральних установах тощо. У сценічних вимірах презентації інформації є пріоритетним не лише єднання традиційних і нетрадиційних вимірів, а й вибір між світовими, обумовленими пресингом глобалізаційних процесів, і локальними формами фестивалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Два почесні дипломи привіз «Дивень» з міжнародного фестивалю «Подільська лялька-2009».* URL: http://ye.ua/news/news_2476.html (дата звернення 29 січня 2022)
2. Доманська О. *Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик* : дис. на здобуття канд. культурології. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2012. 203 с.
3. Донченко Н.П. *Сучасні міжнародні театральні фестивалі в Україні*: навч. метод. мат-ли. Київ, 2008. 118 с.
4. *Сценічне мистецтво: досвід, освіта, майстерність*: кол. мон. Ред. Н. П. Донченко. Київ: КНУКіМ, 2021. 228 с.

*Бойко Т. А., канд. мист., доцент
кафедри режисури та майстерності актора,
Ільченко П. І., засл. діяч мистецтв України, професор
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
Київ, Україна*

УКРАЇНСЬКА СЦЕНІЧНА КЛАСИКА: СУЧАСНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Сценічна класика — фундаментальний наратив театального мистецтва України. Цим терміном можна позначити *творчий симбіоз п'єс та вистав* у рамках

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

багатьох режисерських прочитань та сценографічних рішень. Далеко не всі твори вітчизняної драматургії набули статусу сценічної класики. Є багато таких, що прозвучали гучно лише свого часу й не мали подальшого сценічного життя й образно-сміслового розгортання. Ті ж п'єси, що зажили “вічним життям”, здебільшого, містять у собі загальнолюдські філософські питання або питома національні архетипові модулі або паралелі зі світовими “мандрівними” сюжетами. Відповідно, “*класикою*” ми називаємо і п'єси, які мають тривалу сценічну історію, і знакові вистави, що мали потужний соціокультурний резонанс.

Відтак, у ретроспективі вітчизняної історії театру питання актуальності класичної української драматургії перманентно стоїть на порядку денному. У сюжетних колізіях п'єс І. Котляревського, Івана Карпенка-Карого, М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, М. Куліша та прозових творів В. Стефаника, М. Коцюбинського, І. Нечуя-Левицького й інших режисери зазвичай віддзеркалюють реалії актуального історичного часу. Тож у жорнах національної класики перемелюються як традиційні підходи, так і модернові спроби, залишаючи у міхах історії яскраві фрагменти мистецьких процесів.

На сучасному етапі неможливо уявити без “Наталки Полтавки”, “Лимерівни” чи “Хазяїна” — українських корифеїв, без “Чорної Пантери та Білого Медвіда”, “Пошились у дурні” чи “Маклени Граси” — курбасівців, без “Гріха”, “Мартина Борулі”, “Фараонів” — франківців, без “Украденого щастя” — С. Данченка, А. Канцедайла, І. Волицьку та ін., без “Безталанної” — В. Скляренка, Д. Богомазова, А. Білоуса та ін. Цей перелік відповідно до багатьох схем й параметрів можна моделювати безкінечно. Адже національна сценічна класика вмонтована у пам'ять сучасників у вигляді художніх концептів чи світоглядних інтенцій, які, своєю чергою, розгортають калейдоскопи образів в очах цілих поколінь. Приміром, важко знайти людину, навіть серед молоді, яка б миттєво не уявила славетного Миколу Яковченка при згадці Пацюка з художнього фільму “Вечори на хуторі біля Диканьки” (1961), якому занурені у сметану вареники самі до рота стрибали.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

І власне, з таких невеличких художньо оздоблених пазлів у глядачів складається власна картина минулого, формуються міфологеми українського театру, який в основі своїй спирається на етнографічні й фольклорні коди, мелодраматизм акторського виконання, кордоцентризм людського буття.

За доби незалежності України сформувалася своєрідна *парадигма української сценічної класики*, увиразнена, з одного боку, модерновим осучасненням, різноманітним жанровим синтезом, як-от “блукання”, “процесії”, “реінкарнації” тощо, з іншого — як “шароварно”-штучним, так і колоритним художньо-збалансованим традиційним форматом творчого вияву.

У межах сучасної мистецької ситуації ця парадигма істотно змінюється. На це впливають багато факторів, серед яких ротація творчих поколінь, креативність мислення молодих митців, тенденція до швидкого процесу творення вистав і, на жаль, світова навала глобалізації, що спричинює все більшу відірваність від національного коріння. Крім того, до царини театру доволі активно залучаються новації цифрової доби з її “образотворчими дивами” й технологічними можливостями, що дозволяють по-новому моделювати сценографічно-просторові координати.

Постановки української класики користуються значним попитом серед глядачів. У різноманітті режисерських підходів відбито як традиційні моделі відтворення образно-просторової лексики, так і доволі модерні прецеденти переосмислення текстів та їх візуальної презентації. Цей процес простежується у багатьох *репрезентативних* постановках класики. Приміром, вистави традиційного формату можна побачити у “сценічних втіленнях митців-франківців. Емоційно соковиті, візуально барвисті, «класичні» втілення «Наталки-Полтавки» (2005, реж. О. Ануров) та «Кайдашевої сім'ї» (2007, реж. П. Ільченко) багато років поспіль збирають аншлаги серед різновікової аудиторії.” [1, с. 131]. Ці вистави приваблюють глядачів перш за все етнографічним колоритом побутового

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

середовища, виконанням фольклорно-пісенного матеріалу, красою автентичних національних строїв, злагодженістю акторського ансамблю й коректним звучанням авторського тексту.

Серед багатьох втілень останніх десятиліть драми І. Франка “Украдене щастя” найбільш резонансними виявилися вистави камерного формату в режисурі І. Волицької (майстерня “Театр у кошику”, Львів, 1998), А. Білоуса (театр “Сузір’я”, Київ, 2002), І. Уривського (театр “Золоті ворота”, Київ, 2016). У цих інваріантах режисерську увагу сфокусовано лише на взаєминах головних героїв, а самі вистави варто розглядати у руслі модерного прочитання класики. Режисерка І. Волицька, приміром, ”через ресурси грецької трагедії” [4, с. 345] змодельовала аскетичне існування героїв у просторі домотканого полотняного чотирикутника, яким застелено долівку, а напругу всередині любовного трикутника відтворено за допомогою пластичних елементів танку аркану та наспівного речитативу “Пісні про шандаря”, першоджерела Франкової п’єси. Своєю чергою, А. Білоус надав політичного забарвлення “Украденому щастю” й переніс героїв п’єси до періоду репресій кінця 1930-х рр.: Михайло, радянський офіцер, приходять вночі по Миколу, буржуазного націоналіста, аж раптом бачить свою колишню кохану. Підсилюють звучання політичного підтексту тривожні мелодії М. Скорика.

Постановка “Украденого щастя” (театр “Золоті ворота”, Київ, 2016) режисера І. Уривського у жанрі пластичної драми сублімувала у собі все найкраще зі сценічної історії твору. У просторі класичного чорного кабінету, за допомогою трансформації кількох предметів: скрині, прядки, лавок, відер, – режисер розповів щемливу історію, де кожен персонаж спокутує власні гріхи у малюнках пластичних екзерсисів. У цій виставі вдалося поєднати символіку етнографічного колориту, виконавську мелодраматичність, режисерський пієтет до тексту п’єси. Молоді актори (А. Поліщук, Д. Олійник та А. Салата) створили образи пристрасних, зухвалих, мрійливих людей. Михайло та Микола — ровесники. Вони конкурують

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

на рівні, ні в кого не має особливих переваг, а вибір залишається за Анною. Вистава має зворотний відгук саме серед молоді, бо в ній відтворено сучасний погляд на осердя конфлікту твору.

У контексті нового прочитання класики особливе місце займає вистава “Лимерівна” (Театр ім. І. Франка, Київ, 2019), яка здобула шалену прихильність глядачів, найвищі оцінки фахових експертів, переможні місця мистецьких премій тощо. Режисер Уривський за допомогою традиційних засобів виразності (архаїчні символи, зооморфні мотиви, використання автентичних предметів побуту) створив сучасне синтетичне дійство, що “сприймається на запах, на дотик, на форму і рух. У мінімалізмі темного сценічного простору лише снопи з сіном. Сухе неживе домінує не тільки над простором дії, але і над душами певних героїв, стає не просто частиною реквізиту та декорацій, а повноправною дійовою особою вистави.” [3]. Зі снопів сіна змодельовано конструкції декорацій (сценографія П. Богомазова), вони ж мають символічне звучання як шмати соломи, якою напхані тіла й душі персонажів.

Серед репрезентативних постановок сценічної класики останніх років варто згадати вистави за п'єсами Лесі Українки. По-справжньому оригінальне режисерське та сценографічне прочитання “Лісової пісні” (Театр ім. І. Франка, Київ, 2019) запропонував С. Маслобойщиков. Фантазмагоричний світ Лесі Українки презентовано сучасному глядачеві через контамінацією вербальних та стилістичних фрагментів. Архаїчна символіка сполучена у виставі з актуальними питаннями екології природи й людських почуттів. Дерев'яні планшети, тирса, рослинні мотиви костюмів увиразнюють архетипові коди етнокультури українців в межах загальнолюдських категорій Добра й Любові.

У виставі “Камінний господар” (Театр на Подолі, Київ, 2020) відбито креативні режисерські візії І. Уривського: моделювання скульптурної теми образно-предметної лексики для створення постаменту прагматичної Галатеї (Донни Анни — Д. Малахової) руками слабкодухого мрійливого Пігмаліона (Дона

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Жуана — С. Довженка). Аскеза сценічного оформлення тут ніби дисонує з пишною оздобою відомих традиційних постановок, що, на думку М. Гринишиної, несли за собою “консерватизм у зовнішньому малюнку спектаклів” [2, с. 92] та породили “«камінність» романтичного стилю у сценічному відтворенні” [2, с. 94]. Уривський надав нових візуальних абрисів цій драмі, де “камінність” змінено на глевку глину й тягуче вапно, з яких виліплено “жіночу” варіацію давньої легенди як презентацію гнучкості жіночого розуму й єства.

Отже, за влучним визначенням А. Липківської, сучасний театр значною мірою “звільнився від нав’язливого жупелу «ставити так, як написано», натомість, використовуючи текст як злітну смугу” [5, с. 915] нового концептуального поля режисури та специфіки акторського виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко Т., Татаренко М. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. № 44. С. 127–134.
2. Гринишина М. Леся Українка “Камінний господар”. *Український театр ХХ століття* : Антологія вистав. Наук. ред. М. О. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 81–96.
3. Кашперська Д. Опудало свободи. Прем’єра «Лимерівна» Івана Уривського. Національний театр Франка: рецензія. *Proteatr*: інформаційно-мистецький портал. 2019. 06 червня. URL: <https://newsproteatr.blogspot.com/2019/06/> (Дата звернення: 01.02.2022)
4. Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980-1990 роки. *Український театр ХХ століття*. Редкол. Корнієнко Н.М. та ін. Київ, 2003. С. 342–363.
5. Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму “молодого” театру рубежу 1980-х —1990-х — до демократичних цінностей сьогодення. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Гол. наук. ред., упоряд. М. О. Гринишина. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 889 – 934.

*Гусакова Н. М.,
канд. пед. наук, професор з/н
кафедри режисури та майстерності актора,
Девізорів М. В.,
магістр сценічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ПОСТАНОВОЧНИХ ПРИНЦИПІВ ДАНИЛА ЛІДЕРА

Шлях становлення Данила Лідера як творчої особистості, що позначений надзвичайно складними і несприятливими життєвими обставинами (передусім через суспільно-політичні причини), зумовив формування специфічного світобачення та світовідчуття майстра. Неабиякий вплив на формування світогляду майбутнього театрального художника здійснили О. Савінов, Л. Берштейн, І. Бродський, А. Каргер та О. Осмьоркін [3, с. 210].

На думку дослідників, матеріалом, що посприяв формуванню новаторського художнього вирішення «теми високого трагедійного звучання» для Д. Лідера стала постановка вистави «Маскарад» за М. Лермонтовим в 1947 р. разом із відомим учнем Вс. Мейєрхольда В. Люце [3, с. 211]. Зокрема, О. Ковальчук стверджує, що тематика твору надала митцю можливість дослідити проблему конфлікту між суспільством та особистістю, «”кинула” уяву в образний прорив, де відбувся різкий вихід за межі міцно збудованих павільйонних проектів» [5, с. 152].

Д. Лідер в процесі створення сценічної композиції вистав ефективно використовував різноманітні засоби художньої виразності, зокрема, контраст, пропорцію, нюанс, фактуру, колір тощо. У постановці «За тих, хто в морі!» Б. Лавреньова Д. Лідер вирішує сценографію як серію картин, що відтворюючи місто, море та інтер'єри, «змінювали одна одну за допомогою обертового кола» [1, с. 445]. Цікавий задум був схвально прийнятий режисером та керівництвом театру, і митця перевели на вищу посаду художника-постановника.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Отримавши право на самостійну розробку сценографії, Д. Лідер створює декорації до вистав «Незгасиме полум'я» Б. Польового (1948 р.), «Пушкін» А. Глоби (1949 р.), «Мачуха» О. де Бальзака (1951 р.) та ін., загалом понад 40 вистав за сім театральних сезонів, презентуючи монументальні та узагальнені варіанти, надзвичайно далекі від традиційних. У них, за допомогою зміни ракурсів, сценограф надавав режисерам простір для створення мізансценічного малюнку.

Варто зазначити, що в 1940 – 1950-х рр. в сценічному просторі радянського театру переважала реалістична декорація, що втілювала образи природи, архітектурної та матеріально-речової дійсності на основі живописно-об'ємного зображення. Дослідники стверджують, що для даного етапу було характерним використання техніки монументального живопису. Декорації здебільшого виконувалися в одній живописній техніці, з застосуванням масляних та клейових фарб, що зазвичай було пов'язано з обмеженими можливостями у постачанні матеріалу та фактур для розробки декорацій [2, с. 16]. Незважаючи на це, художник використовував усі можливості живописної техніки в поєднанні з дерев'яними конструкціями та іншими найпростішими матеріалами (картон, папір та ін.).

1956 р. режисер М. Акімов у Ленінградському театрі комедії ставить «Як вам це сподобається» У. Шекспіра, запропонувавши Д. Лідеру сформувати ігровий простір вистави. Художник здійснив цей проект за п'ять днів, маючи мінімальний кошторис, оформив виставу за допомогою мішковини (з неї були пошиті задник, половик, по якому розкидане різнокольорове листя, виготовлене з більш дорогого матеріалу, небеса, а також задрапіровані дерева-колони, що, за задумом художника, уособлювали палац та ліс — основні місця дії) та встановив ступінчастий станок-амфітеатр, що півколом оточував сцену; позаду згори спускалися кілька невеличких макетів із фрагментами живописних пейзажів, палаців, акведуків, пасовиськ та скель. Невелика сцена не була пристосована для демонстрації складних сценографічних конструкцій, тому художник, працюючи над декораціями, враховував реальні розміри планшету, адаптуючи його до власного творчого задуму.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Самобутня сценографічна робота Д. Лідера вирізнялася не лише професійним підходом до сценографічного рішення сцени, але й своєрідним технічним рішенням. На думку дослідників, створене художником середовище було надзвичайно чуйним до гри, перевтілення та імпровізації, моментально реагувало на будь-який вплив, а його матеріальність була джерелом істинної енергетики театру [3, с. 215].

Творчий метод Д. Лідера раннього періоду позначений прагненням та першими спробами художника відійти від декорації, яка виникає, «якщо суспільство не стурбоване, на перший план виходить все фальшиве, барочне, солодке, парадне, а проблеми загнані всередину» [4, с. 12], та наблизитися до сценографії, що постає разом із «проблемою зрушення, протесту, соціальних категорій» [Там само]. Майстер прагнув наситити драматичний образ змістовними ремінісценціями, що передбачає віднайдення проблеми, виявлення конфлікту, знаходження форми, фактури та матеріалу для створення багатозначного, незавершеного образу, який відкривається глядачу лише в процесі акторської гри – дієвої режисури вистави.

Дослідження художньо-сценографічної діяльності Д. Лідера, його творчого методу, філософії та естетики є важливою та актуальною темою сучасного мистецтвознавства, оскільки унікальний багатий творчий досвід, накопичений майстром протягом десятиліть роботи в Київському академічному українському драматичному театрі імені Івана Франка (1965–1975 рр. та 1980–1990 рр.), є свідченням важливих глибинних процесів розвитку українського сценографічного і театрального мистецтва. У цих еволюційних процесах другої половини ХХ ст. Д. Лідер займав пріоритетне місце. Величезним потенціалом наділений і теоретичний спадок художника-сценографа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Березкин В. *Искусство сценографии мирового театра*: в 6 т. Том 6. *Сценографы России. Давид Боровский. Даниил Лидер*. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 720 с.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

2. Будникова Л. В. *Сценографія Заполярного драматического театра в контексте художественной культуры второй половины XX – начала XXI вв.* : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2008. 25 с.
3. Головач О. Д. Д. Лідер. Становлення сценографа // *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 22. С. 207–217.
4. *Даниил Лидер: Человек и его пространство*: Из воскресных бесед с Даниилом Даниловичем Лидером, записанных в его белой мастерской в 1994–1999 годах Александром Клековкиным. Киев : «Арт Економи», 2012. 88 с.
5. Ковальчук О. Данило Лідер. Початок малого мікркосму // *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 147–159.

*Зуєв С. П., канд. мист.,
доцент кафедри психології, політології
та соціокультурних технологій
Сумського державного університету,
м. Суми, Україна*

ТІНЬ ДЖ. КЕЙДЖА В ОПЕРІ П. ЕТВЕША «ТРИ СЕСТРИ»

1998 р. в *Opera National de Lyon* відбулася прем'єра опери П. Етвеша «Три сестри» на лібрето самого композитора та К. Хенненберга у постановці режисера У. Амагацу. 2001 р. здійснено відеозапис спектаклю *Théâtre du Châtelet* (Париж, Франція), на основі якого для каналу *Mezzo* підготовлено відеOVERсію з «кінематографічною увертюрою».

Ключовим моментом вистави, що дозволяє встановити інтертекстуальні зв'язки з творчістю Дж. Кейджа, є сцена, в якій Чебутикін дарує на іменини Ірині не самовар (як у тексті А. Чехова), а морську мушлю. Аналізуючи фільм А. Арто та Ж. Дюлак «Мушля і панотець» (1927), М. Ямпольський звертається до дослідження Ж. Шевальє: «Для нас також суттєво, що склад ОМ в індуїстській традиції пов'язаний із центральним мотивом фільму – мушлею. В індійській міфології

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

мушля виробляє першозвук, що панує над світом, містичний ВМ. Устрична мушля асоціюється з вухом, а перлина у ній – зі словом. Відзначаються і випадки, коли мушля в цілому асоціюється зі звуком (першозвуком, який вона зберігає) та словом. В упанішадах мушля – атрибут Вішну – зберігає першоеlementи та паросток світу. Але цей паросток – одночасно є першозвуком ОМ» [4, с. 47]. І справді, отримавши подарунок від Чебутикіна, Ірина із захватом вслухається, пригорнувшись до мушлі, при цьому в оркестрі звучать два дисонансні акорди на загальній динаміці наростання та згасання.

Відомо, що Дж. Кейдж у пошуках нового звукового матеріалу звернувся до експериментів із водою. Результатом стало не лише створення яскравих п'єс «Музика води» (1952), «Прогулянка водою» (1959), «Бухти» (1977), а й використання нового інструменту – мушлі. У п'єсі «Бухти» «вода наливається в морські мушлі до будь-якого рівня. Коли проводиш по мушлі пальцем, вода побулькує, – якщо посилити звук, це чути» [2, с. 126]. Прикметним є той факт, що у п'єсі «Прогулянка водою» композитор використовує чайник. Отже, заміна в оперному спектаклі посудини для води (самовар) на іншу (мушля) може інтерпретуватися як символ традиції, започаткованої Дж. Кейджем у музичній культурі ХХ століття. Одночасно такий хід може розцінюватися як «підношення маестро» від режисера У. Амагацу – хореографа було – і символізувати визнання того внеску, який Дж. Кейдж разом із М. Каннінгемом зробили у розвиток сучасного танцю.

У відеOVERSII опери безпосередньо перед сценічною дією введено кілька початкових кадрів, у яких фігурують знакові для вистави символи. Перший кадр зображує чорні голі гілки дерева на тлі сірого хмарного неба. Одночасно чути перші звуки: каркання ворона на тлі співу птахів і шуму вітру, які створюють відчуття відкритого простору (наприклад, саду чи полонини). Наступний елемент – «проступання» напису (японські вірші хоку) у тому ж кадрі на тлі неба. Звернення до японської поезії та іконографії у «вступі» занурює глядача у японський колорит сценографії спектаклю й одночасно символізує зустріч Заходу та Сходу. У такому

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

контексті захоплення Дж. Кейджа філософією дзен-буддизму та розробка ним принципів «вертикальної» побудови мезовіршів римується з вертикальним читанням ієрогліфів усередині хоку.

Поява хоку в кадрі синхронізована з додаванням ще одного звукового фрагменту, цього разу запозиченого з партитури опери. Два послідовно взяті дисонансні акорди, здавалося б, описують традиційну ситуацію кадансового розв'язання. На це вказує динаміка (перший виконаний на «форте», другий – на «піано»), а також зустрічний півтоновий рух у крайніх голосах фактури. Проте насправді «розв'язання» як щось, що приходить у стійке, «стабільне» співзвуччя, не відбувається. Нона у крайніх голосах змінюється септимою, тобто, верхній і нижній голоси просто міняються місцями, і один дисонанс поступається місцем іншому. Замість асиметричної моделі традиційного розв'язання реалізується симетрична «рівновага дисонансів», яку можна вважати лейтмотивом, звуковим еквівалентом психологічної напруги, що пронизує чеховську драму (цій звуковій «рівновазі» вторить наступне зображення терезів у стані спокою – базової категорії дзен-буддизму).

Появі другого кадру передують повне «засвічування» першого, в результаті чого екран на мить стає абсолютно білим. Тож наступне «проявлення» хаотично розташованих чорних плям у формі еліпсів різних розмірів може інтерпретуватися як нанесення на білий папір точок чорної фарби. Виникає асоціація з технікою алеаторики в живописі та музиці (розбризування фарби на полотно, чорнил на нотний папір), одним з авторів якої в ХХ столітті був Дж. Кейдж.

Поданий у вступі натяком, цей символ у сценографії впродовж вистави конкретизується. Основним елементом будинку трьох сестер є три напівпрозорі ширми у вигляді підвішених перфорованих панелей. На регулярний малюнок перфорації (отвори, що утворюють рівносторонні осередки, наче збільшений міліметровий папір) накладено хаотичні плями зі «вступу», утворюючи строгу систему координат, «сітку-матрицю» та випадково введені дані. Фактично, це

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

зображення нотного запису в техніці алеаторики (нагадує кейджевську композицію «Fontana Mix» 1958 р.) та водночас візуалізація творчого кредо Дж. Кейджа: «Вибирайтеся із клітки, в якій сидите» [2, с. 379]. Співвіднесені з трьома сестрами, три ширми немов візуалізують їхні долі, драматизм яких багато в чому обумовлений зовнішніми, випадковими подіями (розбитий годинник, пожежа, переїзд гарнізону, дуель, Наташа, гості).

Титри супроводжуються зображенням інструментів оркестру та «побутовими» звуками театру перед виставою: кроки, розмови, оркестранти, що розігруються, гомін публіки. Примітно, що у кадрі переважно з'являються шумові інструменти (гонг, вібрафон, тарілки, литаври, ксилофон), а також пюпітри. Це римується з відеорядом фільмів, присвячених Дж. Кейджу. Партитура опери передбачає, що п'ятеро музикантів гратимуть на цілій колекції всіляких тарілок, гонгів та екзотичних інструментів. Серед них, наприклад, південно-американський «дощ»: два бамбукові стебла наповнені хрумким матеріалом, що шурхотить і у такий спосіб відтворює «звукову партитуру» дощу. Є й там зовсім екзотика: «рик лева» [3]. Знаковий момент розбивання Чебутикіним годинника повністю перенесений зі сцени в оркестр: у цей момент оркестрант розбиває порцелянову чашку в спеціальній ванночці з порцеляновими уламками.

Характерною особливістю партитури П. Етвеша є використання свисту у вокальній партії Маші за ремарками А. Чехова: «Тихо насвистує пісню». Цей загалом ілюстративний прийом, посилений зміною послідовності чеховського тексту, перетворюється композитором на потужний засіб наскрізного розвитку. Репліка Ольги «Не свисти, Машо!» з першої сцени чеховської п'єси переміщена у фінал опери. Особливий психологічний ефект досягається тим, що стан Маші після прощання з Вершиніним передається зависанням в оркестрі довгих дзвінких звуків у високому регістрі. Завершення опери низьким унісонним звуком на крещендо та димінундо встановлює паралель зі звуками нервової та кровоносної

СПЕЦІАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

системи людини, які Дж. Кейдж виявив у звукоізолюваній кімнаті Гарвардського університету [1, с. 19].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кейдж Дж. *Тишина: Лекції і статті*. Вологда, 2012. 384 с.
2. Костелянец Р. *Разговори с Кейджем*. Москва: Ад Маргинем-Пресс, 2015. 400 с.
3. Кривицкая Е. Медведя заказывали? В Екатеринбурге поставили оперу «Три сестры». Венгерский композитор Петер Этвёш лично дирижировал российскую премьеру. *Музыкальная жизнь*. URL: <https://muzlifemagazine.ru/medvedya-zakazyvali/>
4. Ямпольский М. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.

*Іващенко І. В., засл. діяч мист. України, доцент
кафедри режисури та майстерності актора,
Позняк А. В., викладач,
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ПОЕТИКА ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ Г. ДОРНА

На сучасному етапі театральна режисура – це галузь безперервного пошуку та експерименту, а розмитість видових кордонів, поява нових гібридних форм, розвиток полістилістики та використання нових технологій в безперервному пошуку синтезу драматичного, перформативного, візуального, музичного і пластичного театру поступово стають її концептуальною особливістю.

Однією з важливих проблем сучасної театральної режисури є інтерпретація класичної драматургії в постмодерністському театрі, що зумовлює важливість осмислення спроб радикального переосмислення текстового і сюжетного матеріалу класичної п'єси за рахунок вибудовування інноваційної, оригінальної образності за допомогою нової художньої мови [2, с. 30].

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

На думку дослідників, англійський театр останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. вирізняється спробами прочитати добре відомі трагедії В. Шекспіра як незнайомий текст, що проявляється в нових інтерпретаціях класичних творів і театральної традиції в цілому. О. Рябова наголошує, що через оформлення і деконструкцію канону сценічної постановки та її сприйняття глядачем, відбувається дослідження можливостей театру в сучасності [1, с. 3].

Наприклад, постановки Королівського Шекспірівського театру перших десятиліть ХХІ ст. не обмежуються рамками жанру і включають у власний вимір фізичний театр, хореографію, інсталяцію, візуальне мистецтво. Створення відповідного синтетичного простору дозволяє не лише трактувати, але й переписувати авторський текст, оскільки в процесі інтерпретації режисер створює нові значення, які визначаються його світоглядом, культурою та межами історичного часу, в якому він існує.

Прагнення до новаторського осмислення споконвічних питань отримало яскраве вираження у режисурі художнього керівника Королівського Шекспірівського театру (Royal Shakespeare Company) Г. Дорана, який в процесі авторської інтерпретації класичних шекспірівських сюжетів створив нові театральні форми для втілення складних філософських проблем, відповідно до запитів часу – посилення філософського аспекту ідейного змісту в художній творчості, актуалізація теми пошуків нового світобачення, що великою мірою сприяють аналізу гострих конфліктів та протиріч в галузі суспільного та індивідуального пізнання початку ХХІ ст.

На думку дослідників, постановки Г. Дорана репрезентують інтерпретацію другого типу, в яких «театр йде на конфлікт з текстом, критикує його, демонструє його відносність. У такому випадку візуальна образність не співпадає зі словесною [1, с. 12].

Постановка Г. Дораном однієї з найскладніших трагедій В. Шекспіра «Буря» в 2016 р. засвідчує тяжіння сучасного європейського театру не до вірності першо-

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

джерелу, а до невербального впливу на глядача – позиціюючи найголовнішою складовою успішної вистави не слова, а саму матерію видовища, режисер ставиться до авторського тексту досить творчо. У прагненні відтворити реальність, з якої колись виникла п'єса, Г. Доран певною мірою «переписує текст» «Бурі», змінюючи підтексти, мотивування, обставини місця й часу, водночас наголошуючи на важливості безпосередньо слів найвідомішого англійського драматурга як на великій цінності. За Г. Дораном, зміна тексту в шекспірівських постановках, зумовлена його надзвичайною складністю, є негативною практикою, оскільки саме складні слова створюють колір і світ у п'єсі, а їх заміна на більш прості позбавляє глядача можливості це побачити [3].

Г. Доран органічно поєднує в двох відділеннях вистави елементи циркового видовища (блязень Трінкуло у виконанні С. Тріндера розігрує відомі репризи), психологічного театру (акторський склад створює логічні та багат шарові характери), живого співу (окрім драматичних акторів режисер задіює професійних оперних співачок) та інноваційні мультимедійні технології (карколомні спецефекти і технології), репрезентуючи виставу сучасного театру, художня мова якого може включати найрізноманітніші засоби виразності з метою посилення впливу на глядача.

Особливу увагу викликають цифрові ефекти, створені компанією «The Imaginarium» – вперше в історії театру у постановці п'єси В. Шекспіра було застосовано технології віртуальної реальності, а сама вона стала першою у світі театральною виставою з технологією «захоплення руху».

Досліджуючи перші постановки шекспірівської трагедії, Г. Доран з'ясував, що у виставі 1606 р. були присутні світлові ефекти і надзвичайні механізми, які можуть доставляти колісниці з неба – своєрідні тогочасні мультимедійні технології [Там само]. Відповідно до задуму постановника шекспірівський летючий Аріель (актор М. Куартлі вбраний у спеціальний костюм, прошитий десятками датчиків, які дозволяють створювати і оживляти тривимірну проекцію), який сіє хаос серед

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

екіпажу розбитого корабля, представлений у вигляді 17-ти фунтового аватара – «надскладного лялькового образу», який змінює форму.

Специфіка режисерської інтерпретації Г. Дорана полягає в нетрадиційному трактуванні п'єси – не змінивши жодного слова в авторському тексті, постановник замість історії про благородного мудреця Просперо, який, переживши зраду і злидні, повертає собі велич, дає урок своїм гонителям і влаштовує долю власної доньки, говорить з глядачем про «токсичне» батьківство, професійну деформацію, що відбувається з людьми, наділеними владою.

Незважаючи на надзвичайні інноваційні цифрові технології, вистава є прикладом дивовижного театрального дослідження природи влади в усіх її проявах і того, як влада змінює людину.

Виразна метафорична декорація – остов корабля, що нагадує скелет гігантського кита, викликає асоціації з біблійним сюжетом про Іону (потрапивши у страшну бурю, наслану розгніваним Богом, той опинився у череві кита і зміг вибратися лише після того, як дав клятву вірності) і чітко співпадає з трактуванням сюжету Г. Дораном: Просперо (С. Р. Бін) викликав страшну бурю, яка закинула зрадників (правителів Неаполя і Мілану) на острів, вибратися з якого вони зможуть, лише покаювшись і присягнувши на вірність.

Постановка «Бурі» В. Шекспіра репрезентує унікальний театральний текст, народжений у складній грі сцени з драматичним оригіналом, в результаті якої авторське першоджерело збагачується новими смислами, привнесеними особистістю режисера-інтерпретатора як сучасної людини з власними смаками, культурною пам'яттю та унікальним творчим досвідом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рябова Е. И. *Интерпретация трагедий Шекспира в английском театре последней четверти XX – начала XXI века* : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва: РАТИ, 2011. 23 с.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

2. Nagy A. *Hamlet: the text on which a whole international festival is based*. Hungary. Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience. Zelțiņa G., Reinsone S. (Ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 29-34.
3. Seymour L. The Royal Shakespeare Company Paves Way For Virtual Reality Theater. *Forbes*. 2010. URL: <https://www.forbes.com/sites/leeseymour/2017/01/10/the-royal-shakespeare-company-is-paving-the-way-for-virtual-reality-theater/?sh=14b0bf8234b1> (Дата звернення 1 лютого 2022).

*Ланчак Я. М., асистент
кафедри режисури та майстерності актора,
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

РОЗВИТОК ІМЕРСИВНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ: ЕСТЕТИКА КОМУНІКАЦІЇ

Театральне мистецтво перебуває в постійному пошуку, розвиваючись та вдосконалюючись. Сучасний театр існує в суто техногенному середовищі, а його постдраматична версія, спростовуючи центральну, смислоутворюючу роль актора-виконавця, активно вторгається на різноманітні сцени. Візуальне стає головним способом передачі інформації, відповідним чином трансформуючи логіку сприйняття світу – подібний перехід від вербальної до невербальної культури зумовлює відповідні зміни театру.

Театральне мистецтво початку ХХІ ст. характеризується появою розмаїтих течій і напрямів, генетичним джерелом яких є різні методи художнього зображення, розмивання кордонів між основними театральними напрямками. Саме в таких умовах відбувається розвиток імерсивного театру, який цілком відповідає духу історичної доби і сприяє чуттєвому сприйняттю сучасної реальності.

Імерсивність (від. англ. Immersive – «створення ефекту присутності, занурення») – це спосіб сприйняття, що визначає фактор зміни свідомості,

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

є важливим об'єктом дослідження в сучасному світі. Імерсивний театр – це форма комунікації сучасного театру з глядачем, що робить його близьким соціокультурній діяльності.

Дослідники наголошують на тому, що імерсивний театр не є інноваційним відкриттям нового століття, оскільки більшість театрів в Середньовіччі були імерсивними (прив'язаними до конкретних місць) та інтерактивними. На думку С. Гувер, цей тип театру є водночас і його метою, оскільки твір виконуються для того, щоб його сприйняв глядач [2].

Філософським підґрунтям теоретико-практичного дискурсу імерсивного театру є феноменологія сприйняття М. Мерло-Понті, який наголошує на тому, що «вираження дійсно є частиною досвіду мислення в тому сенсі, що ми уявляємо свою думку через внутрішню або зовнішню мову. Воно дійсно рухається вперед разом із миттю і ніби спалахами, але тоді ми лишаємо його у своїх руках, і через вираження робимо його своїм. Найменування предметів не слідує за впізнаванням, воно саме собою є впізнаванням» [3, с. 206]. Коли глядач в імерсивному театрі бачить себе персонажем, психологічний конструкт цього персонажа стає суб'єктом, якого він бачить, виконавцем в п'єсі. Водночас він переживає п'єсу як її об'єкт, як глядач, який сприймає сценічне дійство. С. Гувер робить акцент на тому випадку, коли глядач «уявляє себе через внутрішню або зовнішню мову», тобто якщо вираження чогось нав'язує йому реальність, то вираження учасника як частини вистави є презентацією персонажа глядачу [2].

Дослідники умовно поділяють імерсивний театр на два види:

- енвайронмент (оточуюче середовище), характерним місцем дії якого є заводи, будівельні майданчики, водоймища, торговельні центри, пам'ятники культури, музеї, а метою – новаторське розкриття сюжету через дослідження простору [1, с. 264];
- вистава-променад (вистава-прогулянка): своєрідна унікальна театральна прогулянка, екскурсія, квест, під час якої глядач постійно переміщується

СПЕЦІАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

заданим маршрутом, а його завданням є розкриття сюжету під час запланованого режисером маршруту.

Характерними ознаками імерсивного театру є:

- стимулювання всіх органів відчуття глядача (на відміну від постановок традиційного театру, в яких залучені зазвичай слух та зір, в постановках імерсивного театру – тактильні відчуття, смак та нюх);
- постановки є художніми інсталяціями;
- імерсивні вистави змушують окремих глядачів відчувати, що вони отримали унікальний особистий досвід;
- наявність аспекту, що підкреслює соціальне засобами ігрової взаємодії або завдань, що зазвичай неможливо пояснити в невеликих групах або сам-на сам;
- актуальність та цікавість історії, що розповідається, для глядача (наявні знання дозволяють глядачу об'єднати розрізнені фрагменти в єдину цілісну історію за допомогою активного розумового аналізу).

Серед найвідоміших вітчизняних імерсивних театрів назвемо київський колектив «Uzagvati», заснований в 2016 р. (режисер П. Бараніченко, співзасновники О. Орловський та О. Стужук), метою якого позиціоновано створення творчих проектів високого емоційного ступеня для надання глядачу можливості кожного разу проживати знову власну історію. Дебютною виставою театру стала постановка-променад «THE TIME», в якій авторами задіяно багато різноманітних локацій (учасники проходять пішки чотири кілометри). Окрім того, в репертуарі — унікальна вистава «MONO», метою якої є надання імерсивного самостійного досвіду. Дія відбувається в одній з трьох локацій на вибір (супермаркет «Сільпо»): глядач 60 хвилин робить покупки за визначеним списком, слухаючи історії через навушники – естетика сприйняття залежить від того, на чому саме зосередить увагу конкретний глядач: чи зануриться він у вічну проблему людського вибору та важких внутрішніх пошуків себе справжнього, чи буде фокусуватися на оточуючих відвідувачах супермаркету та необхідних товарах.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Імерсивна вистава «SVOI» з локаціями на Володимирській гірці та в Маріїнському парку присвячена темі дружби – 12-ть учасників подорожують у світ дитинства, занурившись в історію про дружні стосунки з оточуючими і самим собою. Особливістю вистави є самостійний вибір глядачем персонажа – свого альтер-его, від чого напряму залежить сюжет постановки.

Унікальна естетика імерсивних вистав заснована в першу чергу на обстановці – наприклад, маленька квартира у спектаклі «День/тінь – НЕвистава в квартирі».

Отже основними характеристиками вітчизняного імерсивного театру є фокусування на глядачі як на активному учаснику подій, зміщення акцентів з академічності та традиційності до емоційності та експериментальності.

Приймання вибору, зробленого учасниками, як умови збереження відчуття колективності, необхідного для створення особливої естетики, є складним завданням, оскільки творці вистави мусять визнати, що глядач є одночасно суб'єктом і об'єктом вистави, зрозуміти, що його занурення у дію і участь у ній підкреслюють життєвість вистави. Більш конкретне використання цього інструменту, на нашу думку, посприє розвитку навичок, що відкриють могутній потенціал цієї форми сучасного театру, яким він наділений як такий, що перетворює, інформує та відображає мистецтво.

В театральному просторі України другого – початку третього десятиліття ХХІ ст. імерсивний театр лише починає розвиватися, відповідно аналіз його тенденцій та характерних особливостей дозволяє суттєво доповнити галузь дослідження магістральних напрямів розвитку сучасного українського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Медведенко В.В., Темашова Г. А., Тумашов М. А. Иммерсивное театральное искусство как технология социально-культурной деятельности // *Мир науки, культуры, образования*. 2020. № 4 (83). С. 263-266.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

2. Hoover S. *Spectator-Assisted Aesthetics in Contemporary Theatre*. 2014. URL: https://www.academia.edu/7153844/Spectator_Assisted_Aesthetics_in_Immersive_Theatre?sm=b (дата звернення : 2 лютого 2022).
3. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception: An Introduction*. London: Routledge, 2002. 510 p.

*Сорока М. В., канд. мист., ст. викладач
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ТВОРЧИСТЬ В. ВИННИЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ДРАМАТУРГІЇ МОДЕРНІЗМУ

В український культурно-мистецький процес драматург-модерніст В. Винниченко прийшов як бунтівник проти етнографічно-побутової традиції (вона вже сприймалася як архаїчна) на початку ХХ ст., коли відбувалася глобальна перебудова художніх виражально-зображальних систем, з чітким усвідомленням, що український театр потрібно негайно європеїзувати – збагатити філософською глибиною, надати гостроти морально-етичним колізіям, динамізувати дію, поглибити психологізм. Своєю творчістю драматург відгукнувся на необхідність оновлення репертуару українського театру, чим виводив його зі стану обмеженості та провінційності на широкі шляхи оновлення.

Ю. Смолич так красномовно охарактеризував внесок В. Винниченко в реформаторство українського театру: «Озброєний здоровим глуздом і в'їдливою сатирою реалізм пішов війною на народницьку романтизацію; затріщали основи непорушного традиційного сценічного антуражу, захиталася “біла хата з вишневим садом” і на кін випнувся під різні містянські смаки розмальований міський павільйон. – Місто! Місто! Українське місто! – криком кричить вся драматична

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Винниченкова творчість, просуваючи в театр і через театр це бойове гасло» [8, с. 5]. Ю. Смолич наголошує на тому, що В. Винниченко чи не першим вивів на сцену українську інтелігенцію.

Має рацію і сучасний винниченкознавець С. Михида: письменник «усю свою творчу енергію спрямовував на дослідження проблем свого часу, пов'язаних з появою нових віянь в політиці, естетиці, моралі. Його темперамент сприяв надзвичайно активному впровадженню ідей, що видавалися близькими або потребували експериментальної апробації <...> А оскільки драму вважає літературним родом, що дозволяє прокласти найкоротший шлях до пропаганди тих ідей, то й віддає написанню драматичних творів у цей період чи не найбільше часу» [7].

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, с. 3].

Спостерігаються два мотиви, котрі спрямовували В. Винниченка до написання по-справжньому сценічного драматичного твору: фрейдівське марносластво, яке посідає важливе місце у психоструктурі автора, і бажання підняти українську літературу, а відтак – і театр, на високий європейський рівень. Митець гостро переймався і проблемою постановки своїх драм на сцені, і проблемою «возвеличення українського», про що свідчить його лист до мецената, громадського й культурного діяча Є. Чикаленка від 27 серпня 1908 р.: автор просить знищити ті його твори, котрі не приймають у Росії. «Я не хочу, – наголошує В. Винниченко, – щоб в українській літературі появилось щось моє, чого не схотіли в рос[ійській]

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

літературі. Обидно. Українська література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяще» [6].

В. Винниченко – автор 27 драматичних творів. На сьогодні більшість із них загальнодоступні для українського читача, хоча досі є й такі, що жодного разу в Україні не були опубліковані; деякі драматичні твори, котрі донедавна вважалися загубленими, таки знайшли свого видавця. Вважаємо за потрібне перерахувати всі написані митцем п'єси: «Різними шляхами» (1903), «Дизгармонія» (1906), «Щаблі життя» (1907), «Великий Молох» (1907), «Memento» (1909), «Чужі люди» (1909), «Базар» (1910), «Дорогу красі» (1910), «Брехня» (1910), «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911), «Співочі товариства» (1911), «Натусь» (1912), «Донька жандарма» (1912), «Пісня Ізраїлю» (1912), «Молода кров» (1913), «Мохноноге» (1914), «Пригвожденні» (1915), «Гріх» (1918), «Між двох сил» (1918), «Панна Мара» (1918), «Закон» (1922), «Над» (1923), «Великий секрет» (1929), «Кол-Нідре» (1929), «Пророк» (1930), «Ательє щастя» (незавершена).

Більша частина перерахованих вище п'єс – драми. Деякі дослідники (В. Гуменюк, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко й ін.) стверджують, що саме цей жанр найбільше приваблював В. Винниченка через його складну долю, драматизм його життя. Проте з огляду на мотивацію драматургічних шукань письменника з вищезгаданою думкою можна не погодитися. Митець ставив за мету донесення до читачів / глядачів певних ідеологічних та моральних переконань і щиро сподівався на відповідні результати, виходячи з переконання, що драма й трагедія здатні найглибше вплинути на них і змусити пережити аристотелівський катарсис.

Іноді жанр драматичного твору автор залишає невизначеним, пишучи, наприклад, «п'єса на 4 дії». Такі твори письменника дослідники в більшості відносять до змішаного жанру, що зветься мелодрамою, при цьому переважно додаючи визначення «психологічна». В. Гуменюк відносить деякі п'єси В. Винниченка, зокрема «Дизгармонію» та «Щаблі життя», до жанру

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

«інтелектуальної драми» і наголошує, що В. Винниченко був одним із перших письменників у Європі, хто звернувся до такого жанру [2, с. 4].

Письменникові не вистачало драматургічної майстерності. Заважала і традиціоналістська критика, котра не сприймала революційні для української традиції проблеми нової моралі шлюбу, статевих стосунків, спадковості тощо; особливо діставалося йому за безапеляційне утвердження теорії «чесності з собою». Натомість, активно проводилася думка, що драматургія вимагає художніх узагальнень, проєкції загальнолюдських цінностей, різноаспектного проникнення в сутність буття й водночас драматургічної майстерності, уваги до форми, котра великою мірою породжує сценічність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горпенко В. Г. *Аудіовізуальна культура. Витоки екранних мистецтв* : Нариси. Київ : КиМУ, 2002. 173 с.
2. Гундорова Т. *ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
3. 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.
4. Заболотна В. Театральна Україна у полудень віку: український драматичний театр 40-60-х років ХХ століття. *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.
5. Коломієць Р. Г. *Лесь Курбас*. Харків : Фоліо, 2019. 121 с.
6. Лист В. Винниченка до Є. Чикаленка від 27 серпня 1908 р. *Інститут рукописів НБУ ім. В. Вернадського*. Ф. 293. Спр. 73–183.
7. Михида С. П. *Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. Кіровоград : Центр.-Укр. вид-во, 2002. 192 с.
8. Сорока М. В. Багатогранність творчої особистості В. Винниченка, літературна спадщина митця. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 289–297.

*Сухомлин Г. Ю., асистент,
Ченура К. П., асистент,
Вітовська І. Г., засл. артистка України, доцент з/н
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

**ДРАМАТИЧНА ПОЕМА ЛЕСІ УКРАЇНИ «БОЯРИНЯ»
ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТВІР,
АКТУАЛІЗУЮЧИЙ НОВУ СУЧАСНІСТЬ**

Досліджуючи драматургічну спадщину Лесі Українки, складно узагальнити закономірності творчості письменниці, не пропустивши важливих особливостей, що трансформуються, переходячи до кожного наступного твору. Однак драматична поема «Бояриня» є свого роду винятком з правила, адже це єдиний драматичний твір Лесі Українки, події в якому розгортаються спершу в Україні, а потім у Москві; події ж решти творів, попри те, що письменниця в них розкриває гострі актуальні проблеми української сучасності, перенесено в часі і просторі то в Трою («Касандра»), то в Єрусалим («На руїнах»), то в Палестину («Одержима»).

Написана за три дні «Бояриня» була своєрідним протестом письменниці проти подій, що на той час відбувались в Україні і Росії. Прикметно, що за життя Лесі Українки вона так і не була опублікована, а пізніше в Радянському союзі знаходилась під забороною. Як зазначає П. В. Одарченко, «гасло «мистецтво для мистецтва» не існувало для Лесі Українки, вона його рішуче відкидала. Головне призначення поета служити народові, поезія мусить бути зброєю в боротьбі» [1]. І в той час, як в інших драматичних творах письменниця намагається доволі завуальовано провести паралелі з українською проблематикою, в «Боярині» письменниця відверто називає Москву ворогом України і закликає до збройної боротьби проти неї, осуджуючи будь-які спроби мирного врегулювання проблеми.

Події у творі відбуваються в 1670-х роках, у добу «Руїни», саму ж п'єсу Леся Українка пише в 1910 році і легко ототожнює дві історичні епохи, адже на момент

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

написання «Боярині» суспільно-політичні і національні рухи в Російській імперії, як і в Україні, були повністю придушені, український народ (як і в добу «Руїни») опиняється повністю під владою Росії, а українська інтелігенція продовжує шукати беззбройних шляхів виходу з кризи.

«Ганьба вільним поетам, які перед чужинцем дзвенять ланками своїх добровільно накладених кайданів. Неволя ще мерзотніша, коли вона добровільна», – пише Леся Українка у зверненні до французьких поетів, які привітали імператорське російське подружжя у Версалі [2]. На це саме звернення «Ув'язненої», як підписує себе Леся Українка, посилається сучасна письменниця Оксана Забужко, засуджуючи ініціативу французького президента Еммануеля Макрона повернути Росію до «Великої вісімки». О. Забужко наголошує, що французькі політики «ось уже 200 років гаряче люблять російських імператорів» і зазначає, що текст, написаний Лесею Українкою, «зобов'язані вивчити всі українські дипломати» [3].

Ще в далекому 1910 році Леся Українка усвідомила, що Росія ніколи не покине спроб поневолити Україну. Написання «Боярині» стало своєрідною спробою узагальнення єдиного можливого шляху співіснування України і Росії. І як надзвичайно обдарована письменниця – Леся Українка влітає свої ідеї в любовну лінію двох, на перший погляд, звичайних людей, однак, кожен з них, зрештою, в однакових обставинах, обирає кардинально інших шлях.

П. Одарченко, пишучи про цей твір, зазначає, що «в образах минулого України Леся Українка відтворює новітні ідеї, розв'язує найважливіші проблеми своєї сучасності» [1]. Однак попри періодичні згадки історичної епохи, чи навіть прізвищ політичних діячів, авторка основну увагу приділяє вибудовуванню лінії розвитку, а точніше сказати, занепаду, головної героїні Оксани, яка неочікувано для самої себе, не просто не змогла асимілюватись у Москві, а почала усвідомлювати громадсько-політичні процеси і культурну прірву між двома народами. Натомість її чоловік Степан попри усвідомлення неможливості втілення власної місії

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

«помогати хоч здалеку пригнобленим братам» не відчуває такої прив'язаності ні до українського народу, ні до звичаїв, ні ненависті і несприйняття Москви, яка роз'їдає Оксану, щодня наближаючи її загибель [5]. Оксана «стала протагоністкою української рації стану і zarazом речником поглядів самої авторки твору, а Степан став речником опортуністичної настанови», – стверджує Наталія Іщук-Пазуняк [4].

Власне, саме це робить «Бояриню» універсальним сценічним твором, який не втратить своєї актуальності ще найближчі декілька сотень років. Історія кохання Оксани і Степана просто не може закінчитись «хеппі ендом», допоки «великий брат» під боком не припинить свої нападки на Україну, до якої, як ми бачимо у фіналі твору, Оксана має значно сильніші почуття, ніж до свого чоловіка. Леся Українка своїм твором закликає не просто не мати ілюзій щодо Москви, вона займає чітку позицію збройної відсічі ворогу і осуджує всіх, хто уникає такої боротьби. «Пасивність Степана межує зі зрадою», – переконує нас Н. Іщук-Пазуняк [4].

Форма і побудова поеми максимально позбавлена зайвих деталей, що робить твір гнучким до осучаснення чи адаптацій. Між кожною дією минає приблизно однакова кількість часу і з кожним разом акторка, спершу короткими вкрапленнями, а потім цілими сценами, промальовує нам емоційний занепад головної героїні. Спершу одяг, який Оксані здається відверто смішним, потім усвідомлення цілковитої безвольності російських жінок, якою їй тепер належить бути, потім розрив усіх зв'язків з подругами і родиною. Неначе квітка, яку висмикнули із землі, поступово Оксана приходиться до єдиного можливого завершення – смерті, та навіть у момент прощання з життям вона звертається не до чоловіка, не до рідних і близьких, а прощається з останньою можливістю побачити Україну: «Добраніч, сонечко! Ідеш на захід... Ти бачиш Україну – привітай!» [5].

Всевидюще око великої письменниці, що побачило на багато років вперед страшні виклики і загрози, котрі лежатимуть перед українським суспільством незмінно, незважаючи на величезні зусилля цілої плеяди українських культурних і політичних діячів, обрамило в гнучку сценічну форму історію занепаду цілого

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

народу в обличчі дівчини Оксани, яка, незважаючи на сильний дух і гострий розум, не змогла вийти на боротьбу проти ворога, закована путами зобов'язань, шлюбних обітниць, почуттів і обіцянок, і пішла в небуття з останньою передсмертною надією побачити рідну землю.

Леся Українка спробувала відтворити для нас найгірший сценарій «добровільного рабства», що неминуче призведе до втрати рідної землі і власних життів, вписавши це в лаконічні сценічні рамки, щоб з року в рік, допоки проблему не буде вирішено, ми могли в різних формах мистецтва відтворювати давній сюжет, що сліпуче ретранслює сучасність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Українка Леся. *Твори*. Том 1. Лірика. New York, 1953. С. 19-29.
2. Українка Леся. *Зібрання творів*: в 12 т. Т 8. Київ: Наукова Думка, 1977. С. 15-18.
3. «М'ясо по-французьки» // *Обозреватель*. 2019.22.08. <https://news.obozrevatel.com/ukr/politics/myaso-po-frantsuzki-zabuzhko-roznesla-makrona-za-ideyu-pro-rosiyu-v-g8.htm>.
4. Ішук-Пазуняк Н. *Леся Українка. Ідея свободи України у спектрі світової цивілізації*. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2008, С. 374-376.
5. Українка Леся. *Лісова пісня*. Харків: Фоліо, 2008. С. 382-442.

*Хвостова Т. В., асистент
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ ТА ЗДОБУТКИ С. ДАНЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ВПЛИВУ НА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ Б. СТУПКИ

Творча діяльність відомого актора сучасності Б. Ступки (1941–2012 рр.) здійснила безпосередній вплив на формування та розвиток українського театрального мистецтва. Пробуджені Б. Тягном під час навчання в театральній

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

студії любов до гармонії, прагнення до єдності духовного образу та сценічної пластики, натхнення творчим методом Леся Курбаса, посприяли формуванню навичок вживання в різнопланові, характерні та героїчні образи, віднайденою єднальних сполучників між різними поколіннями.

У 1965 р. на посаду чергового режисера в Театр ім. М. Заньковецької приходить С. Данченко – театральний режисер з діяльністю якого була надалі нерозривно пов'язана творчість Б. Ступки. Сам актор у спогадах наголошував, що творчий шлях С. Данченка – особливий шлях українського театру, прирівнюючи його діяльність в 1970–1990-х рр. до рівня діяльності Л. Курбаса в 1920-ті рр. та наголошуючи на тому, що режисер став для нього «провідником у творчості, бачив та розкрив у мені те, що, можливо, я і сам не усвідомлював» [3].

24 грудня 1966 р. відбулася прем'єра вистави «В дорозі» В. Розова, у якій молодий актор, який нещодавно повернувся в трупу театру після проходження служби в армії, виконав складну, велику роль Вови. Ліричний герой Володя Федоров – молодий парубок, який стомився від лекцій про мораль від дорослих і був відправлений батьками до рідного дядька на перевиховання в провінцію.

Варто зазначити, що В. Розов, наділений особливим відчуттям театру, що дозволяло йому описувати героїв свого покоління, досліджував непросте становлення героя-сучасника. П'єса «В дорозі» написана ним у 1962 р. – п'єса про розлучене покоління 60-х рр. ХХ ст., підіймала тему непоступливої юності, що врізається в не менш непоступливий дорослий світ.

У виконанні Б. Ступки Володя сприймався не «незрілим» юнаком, а молодою особистістю, зі сформованою власною думкою, що висловлювалася без остраху, безкомпромісно, гостро та навіть жорстоко. Шлях Володі від столичного, нервового та озлобленого на життя від власної невпевненості недавнього випускника до мужньої, доброї, люблячої, красивої людини, описаний В. Розовим, відповідно режисерському баченню С. Данченка та трактуванню ролі Б. Ступкою набував нового забарвлення. Він позбавлений юначої романтичності та піднесеності –

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

засобами акторської пластики Б. Ступка змальовує власного персонажа надзвичайно антипатично – постійно настороженим, зі злим блиском в очах, з гострими динамічними рухами, створюючи образ молодика, нерви якого надзвичайно напружені – його краще не чіпати, адже реакцією буде відраза та грубість. Складний характер зумовлює постійну різку реакцію Володі та небажання пристосовуватися до обставин, проте робота в трудовому колективі сталеплавильного цеху та підтримка Сіми (Н. Міносян), яка прагне допомогти йому розібратися в складних життєвих ситуаціях, змінюють парубка.

Внутрішні зміни головного героя, його духовне очищення, простежуються завдяки майстерно обраним та використаним засобам зовнішньої виразності актора – динамічній зміні Володиного обличчя, голосу, погляду, ходи та пластики рухів: «поступово його духовне очищення таки відбувається – і світлішає обличчя, настороженість в очах змінюється теплотою, за йоржистістю вгадується прихована легка вразливість і довірливість» [1, с. 56].

Р. Коломієць порівнює Володю Б. Ступки з Гамлетом: «Чом не Гамлет з третього шекспірівського акту, коли обрії пізнання-відкриття суперечностей світу розширювалися й умасштаблювалися до відчуття надмірності й непідйомності вантажу, непосильності завдань, поставлених перед собою?» [2, с. 84]. Проводячи паралель між образами інтелектуалів-бунтівників, вчинки якого – супротив фальші, несправедливості, зрештою стереотипних приписів, за якими він не бажав жити, театрознавець наголошує на спорідненому максималізмі героїв.

На думку тогочасної критики (В. Юрченко), актору вдалося яскраво намалювати надзвичайно складний внутрішній світ персонажу, в якому поєднано чесність, нездатність до підлості, зла та несправедливості з пасивністю зараженої зневірою людини. Вистраждана героєм істина, про те, що «цінність людини визначається тим, що вона вносить у щоденну боротьбу за краще майбутнє народу, країни, людства, а не тими позитивними якостями, які дала їй природа і виховання», стає його твердим переконанням [5, с. 8].

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Б. Янівський, композитор, автор музики до вистави, наголошує, що роль Володі Федорова для Б. Ступки стала своєрідним народженням його як актора-бунтівника, який розвивав від ролі до ролі власну гостру «небайдужість», адже «навіть у тихій «сумирній» ролі відчувалося, що буде вибух!» [2, с. 81].

Театральний критик С. Рябокобиленко також акцентує увагу на багатоплановості, психологічній та фізичній складності ролі Володі (Б. Ступка постійно знаходився на сцені), з якою блискуче впорався молодий актор, особливо виділивши професійність з якою він витримав ритмічний малюнок постановки, чіткість взаємодії з іншими персонажами, влучній акцентуації смислових та емоційних «точок». Проте, набагато більше уваги авторка приділила режисурі С. Данченка, назвавши виставу за В. Розовим його «справжнім дебютом», не зважаючи на те, що до вистави «В дорозі» він здійснив постановки «Перший день свободи» Л. Кручковського (прем'єра 28 травня 1965 р.), «Вдівець» О. Штейна (12 грудня 1965 р.) та «Людина за бортом» А. Школьника (прем'єра 13 квітня 1966 р.) [4]. На її думку, вистава мала значний успіх на обласному рівні та засвідчила утвердження новаторської для сцени Львівського театру ім. М. Заньковецької мистецької стилістики, що не зважаючи на сучасне звучання не суперечила традиціям занківчан.

О. Кулик також наголошує, що специфіка сценічного втілення п'єси «В дорозі» С. Данченком надзвичайно точно відповідала прагненню занківчан до затвердження інноваційних форм, новаторської проблематики в сценічному творі, винайдення особливих пластів в процесі розкриття образу сучасники [1, с. 66].

Вистава «В дорозі» стала початком феномену, означеного дослідниками як «Театр Данченка – Ступки», оскільки відповідно принципу сублімації (у даному контексті сублімація розуміється як захисний механізм психіки, що являє собою усунення внутрішньої напруги за допомогою переспрямування енергії на досягнення творчості), виваженість та специфічна відстороненість режисера від метушливої буденності органічно реалізувалася в холеричному та стрімкому акторі.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кулик О. *Львівський театр імені М. К. Заньковецької*. Київ : Мистецтво 1989. 166 с.
2. Мельниченко В. Ю. *Богдан Ступка : штрихи до портрета*. Київ : Знання України, 2001. 217 с.
3. Ступка Б. Встречи «в дороге». Неоконченный монолог о Сергее Данченко // *ZN.UA*. 2007. 16 марта. URL : https://zn.ua/CULTURE/vstrechi_v_doroge_neokon_chennyu_monolog_o_sergee_danchenko.html (Дата звернення січень 2022).
4. *Хронологія репертуару. Театр імені Марії Заньковецької*. URL : https://www.zankovetska.com.ua/repertoire/archive/timeline_repertoire/ (дата звернення : січень 2022).
5. Юрченко В. Прем'єра... через три роки // *Ленінська молодь*. 1967. 1 січня. С. 8.

СЕКЦІЯ 3

НОВІТНІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ ТА ПРАКТИКИ СВІТОВОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Цімох Н. І., доцент
кафедри тележурналістики
та майстерності актора,
Чорна К. В., канд. мист., доцент з/н
кафедри режисури і майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД РОЛЛЮ

Основними завданнями вивчення дисципліни «Сценічна мова» є оволодіння сценічною мовою як одним із основних професійних засобів виразності актора, усвідомлення ролі сценічної мови в системі виховання майбутнього фахівця театрального мистецтва, оволодіння основами теорії мистецтва сценічної мови і мистецтва художнього слова, ознайомлення з досвідом майстрів сцени в галузі сценічної мови та художнього слова. А також оволодіння технікою сценічної мови як складовою акторської майстерності, опанування закономірностями усного сценічного мовлення, диханням, дикцією, голосом логікою та інтонацією.

Не менш важливим завданням є практичне засвоєння зовнішньої та внутрішньої техніки словесної дії та набуття навичок мовного мистецтва.

На сьогоднішній день в основі методики формування сценічної мови у студентів є технічна сторона, а саме – знання фонетики, правил орфоєпії, техніки постановки голосу, системи вправ для формування правильної вимови тощо. При підготовці студентів до роботи над роллю у виставі, використовують інноваційні методи, прийоми, підходи, враховуючи досвід різних театральних шкіл світу.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Не зважаючи на існування великої кількості різних сучасних театральних методик виховання сценічної мови, в основі лежить спільна методична першооснова вдосконалення мовленнєвої підготовки – система К. Станіславського як наукове обґрунтування виховання актора. Відкриті ним закони сценічного мовлення лежать в основі сучасних вітчизняних та зарубіжних методик формування професійної майстерності актора, допомагаючи йому знаходити правильне рішення у роботі над роллю та стимулюючи його до самостійної творчості. Ці положення лежать в основі методичних розробок з формування сценічної мови А. Гладишевої, Н. Грицан, В. Євдокимової, О. Наконечної, Т. Нечаєнко та інших вітчизняних методистів у галузі культури і мистецтва. Методика формування навичок сценічного мовлення за К. Станіславським передбачає використання різних методів, прийомів і вправ для роботи над постановкою дихання, голосу, дикції. Але живе слово – це не тільки інтонація, жест, манера сценічної поведінки, а й контекстова доцільність думок, які воно уособлює, а також комплексність викладання всіх аспектів сценічної мови та акторської майстерності [4].

З-поміж вагомих наукових розробок, спрямованих на вивчення акторського мистецтва та, зокрема, словесної дії, варто також згадати П. Єршова, В. Букатова, Б. Брехта, Л. Виготського та багатьох інших. Скажімо, К. Станіславський завжди спирався на новітні наукові розробки стосовно психіки людини. Сучасні режисери та педагоги, навчаючи студентів особливостям словесної дії у виставі, використовують не тільки досягнення науковців у царині психології, риторики, а й сучасні розробки «новітніх» наук, таких як психолінгвістика, паралінгвістика (фонація, кінесика, проксеміка), біосенсорика, біоенергетика та ін. На думку К. Станіславського, почуттю наказати не можна, його слід досягати іншими шляхами. Наприклад, у результаті виникнення відповідної психологічної ситуації, що сприяє появі емоційного ставлення людини до певних явищ, коли вона переживає це утворене емоційне ставлення [2]. Істотним елементом системи Станіславського є «метод фізичної дії», який полягає в тім, що, виконуючи дії персонажа п'єси справді

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

цілеспрямовано, виконавець забезпечує необхідні умови для виникнення емоцій [1].

Відомо, що інтелектуальним, волонтеративним та емоційним методами впливу людина поступово опановує самотійно й несвідомо, починаючи з дитинства. Проте, вивчаючи акторське мистецтво, студенти повинні розуміти, що при створенні індивідуальної логіки дій образу, актору доводиться, за словами Станіславського, навчатися всьому спочатку [3].

Станіславський стверджував, що будь-яка майстерність, а сценічна особливо, вимагає вироблення відповідної техніки: «Вади, які в житті минають легко, стають помітними перед освітленою рампою і настирливо лізуть в очі глядачам. Це зрозуміло: на сценах людське життя показується у вузькому просторі сценічної рамки. На це життя, втиснуте в театральний портал, дивляться в біноклі, його розглядають, немов мініатюру, в лупу. При цьому від уваги глядачів не вислизнуть жодні деталі, навіть найдрібніші подробиці. Якщо прямі руки, які піднімаються, як шлагбауми, терпимі в житті, то на сцені вони недопустимі. Вони надають здерев'яніння фігурі людини, перетворюючи її на манекен. Здається, що в таких акторів душа схожа на руки – дерев'яна. Якщо до цього додати ще й прямий, як жердина, хребет, то вийде в повному розумінні слова “дуб”, а не людина. Що може проявити таке “дерево”? Які переживання?» [5].

Таким чином, освоївши теоретичну основу сценічного мовлення і мистецтва художнього слова, еволюцію мистецтва сценічного мовлення та творчі доробки вітчизняних та зарубіжних майстрів слова, студент зможе пояснювати і застосовувати поняття й терміни; володіти розмовним стилем, а також бездоганно володіти правилами літературної вимови в сценічному мовленні та природно, емоційно стримано, просто і ясно спілкуватися зі слухачем.

Вивчення засад сценічного мовлення дозволить студентам самотійно проводити тренінг з мовної техніки та орфоепії, виховувати чіткість вимови та правильну артикуляцію кожного звуку, виправляти мовні вади.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Враховуючи вищесказане, можна зробити висновок, що незважаючи на сучасні інноваційні технічні, медіа та візуальні засоби у театрі і кіно, а також їх незаперечний потенціал у репрезентації персонажа, слово залишається чи не найважливішим виявом на сцені акторської майстерності і життєвої правди, якої потребує вимогливий глядач.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бубнова Е. В. Метод физических действий Станиславского и первые упражнения на память физических действий // *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2015. Т. 13. С. 2776 – 2780.
2. Выготский Л. С. *Станиславский К. С. К вопросу о психологии творчества актера* // Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. Москва: Педагогика, 1984. 327 с.
3. Ершов П. М., Букатов В. М. *Технология актерского искусства*. ТОО «Горбунок», 1992. 152 с.
4. Коленко А. В. *Чинники успішного формування навичок сценічного мовлення під час роботи над роллю в класі сценічної мови та акторської майстерності* URL : <https://www.academia.edu/36464568/> (Дата звернення березень 2020).
5. Станиславский К. С. *Работа актера над собой* // Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. Ч. I. Москва, 2015.
6. Козлянинова И. П., Чарели, Э. М. *Тайны нашего голоса*. Екатеринбург: Диамант, 1992.
7. Узнадзе Д. Н. *Общая психология*. Москва, 2004. 413 с.

Штефюк В. Д., викладач
кафедри режисури та майстерності актора,
Горянський В. В., народ. артист України, професор з/н
кафедри режисури та майстерності актора,
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна

АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ ЯК ЕФЕКТИВНА ФОРМА ПІДГОТОВКИ СУЧАСНОГО АКТОРА

Сучасний театр відображає реакцію на виклики глобалізації, уособлюючи місце зустрічі різних культур. Глобальна вища мистецька освіта означає, що

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

більшість майбутніх акторів отримають освіту, сформовану, принаймні частково, відповідно до західної педагогіки та/або західних інституціональних моделей. Відтак, будь-який момент дослідження виховання актора повинен враховувати глобальні, мультикультурні реалії як норму, а не як виключення.

Прагнення до створення універсальної моделі актора – виконавця, актора – творця, актора – особистості, який буде відповідати сучасним європейським стандартам, є одним з ключових питань сучасності, яке потребує вирішення. Також є важливим питання технологій та методик формування універсальної моделі актора.

Шляхи формування методів професійної підготовки актора на основі концепцій тренінгів, зарубіжних та вітчизняних методик є одними з найефективніших у процесі виховання сучасного актора.

Технології акторського тренінгу вважають найбільш ефективними формами навчання завдяки максимальній орієнтованості на розвиток активної творчої особистості. Тому комплексного теоретичного осмислення в мистецтвознавчому дискурсі потребує проблематика сучасного акторського тренінгу:

- дослідження його як синтезу традиційних театральних методів підготовки актора, тілесних і ментальних практик,
- визначення шляхів збагачення української театральної педагогіки методами і методиками провідних європейських та американських акторських тренінгів та технік;
- оновлення та розробка робочих програм з акторського тренінгу;
- розробка факультативу з дисципліни акторський тренінг, для студентів творчих ВНЗ.

Е. Барба визначає, що тренінг є безперервним процесом, нормою та стилем життя актора, способом організації власного існування та власної культури [1, с. 38]. Акторський тренінг у цьому контексті розглядається як головний засіб

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

виховання особистості митця (за К. Станіславським), що сприяє різнобічному розвитку людини, формуванню духовного світу особистості та особливого світогляду, а головне – розвитку акторських здібностей; комплекс вправ спрямований на формування вмінь та навичок одного або кількох елементів зовнішньої та внутрішньої техніки актора, процес набуття та удосконалення навичок [3, с. 15].

Комплексний підхід до дослідження природи акторської творчості, феномен якої полягає в тому, що сам актор, його душа і тіло є водночас творцем і інструментом [4, с. 4], передбачає звернення до наук, які вивчають природу людини, передусім до психології та фізіології, тілесних та ментальних практик, а також традиційних технік національних театрів.

Розробки акторських тренінгів передбачають комплексне та безперервне тренування навичок та умінь актора з обов'язковим включенням елементів техніки на всіх етапах тренінгу. Професія актора – це постійний пошук живого слова, виразної форми, це завжди навчання, запланований експеримент творчого створення ролі та пробудження імпровізаційного самопочуття.

Акторський тренінг допомагає студенту у процесі пізнання та визначення творчих можливостей, у виробленні власних творчих ідей, для реалізації яких важливо усвідомлювати їх новизну і унікальність. Акторський тренінг являє собою систематичний процес, що дисциплінує, групує, направляє та зосереджує студента на розвитку та удосконаленню елементів акторської техніки.

Відповідно, акторський тренінг є фундаментальним процесом у вихованні актора сучасного, актора універсального. І є невід'ємною часткою процесу формування та виявлення індивідуальності актора.

Для сучасного етапу розвитку театральної освіти характерні різноманітні методичні прийоми виховання актора. Професійний актор мусить вільно орієнтуватися в запропонованому режисером малюнку ролі, органічно та миттєво

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

включатись у запропоновані обставини, вибудовувати каскад пристосувань, оцінок, ліній поведінки, сприйняття та оцінки в органічній взаємодії з партнером, що буде виражена в художньо-пластичному малюнку ролі. Цього потребує від актора сучасний ринок праці.

На сьогодні існує багато методів навчання актора – від традиційних, за якими навчалося не одне покоління акторів, до новаторських. Проте, незважаючи на відмінності основних концепцій та методології викладання, всі вони включають людське тіло та людський голос у культурно закодованих засобах виразності.

Для сучасної світової театральної культури характерне посилення інтересу до методик акторського тренінгу, які, незважаючи на їх різноманітність, поєднує не лише ідея значущості методу тренування актора та необхідності розвитку його психофізичного апарату, а й специфічні засади формування тренінгу як унікального методу дослідження, що допомагає досягти гармонійної взаємодії душі та тіла.

Акторський тренінг є однією з найефективніших форм виховання сучасного актора, який відповідатиме нормам та потребам сучасного українського та європейського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбой Ю. М. *Структура действия и современный спектакль*. Ленинград, 1988.
2. Гиппиус С. В. *Гимнастика чувств. Секреты развития психики*. Санкт-Петербург : Прайм – ЕВРОЗНАК, 2003. 351 с.
3. Станиславский К. С. *Работа актора над собой в творческом процессе переживания*. Москва : Искусство, 1989. 511 с.
4. Лисецкий В. Д. *Эволюция представлений об актерском тренинге и дифференцированный подход к его проведению*: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Москва: ГИТИС, 2017. 26 с.

*Юдова-Романова К. В., канд. мист., доцент,
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національно університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна*

ІНТЕГРАЦІЯ ІГРОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ У НЕІГРОВИЙ ОСВІТНІЙ КОНТЕКСТ

Сучасний технічний прогрес створює умови для трансформації методів та підходів до викладання. У процесі підготовки майбутніх фахівців одним із ефективних інструментів підвищення залученості студентів до навчання виступає інтеграція ігрових (гейміфікованих) елементів у неігровий освітній контекст.

Сучасні дослідження нерідко демонструють переваги та перспективність включення гейміфікації – введення елементів гри в освітній процес. У підготовці майбутніх фахівців вона відіграє важливу роль потужного мотиваційного чинника, який сприяє залученості студентів у навчання. Однак паралельно зі спектром позитивних впливів гейміфікації існує ряд моментів, які дозволяють говорити про суперечливий характер залучення ігрових елементів у неігрові форми викладання. Так, вони сприяють формуванню хибних цілей та усвідомленню ігри як ключового аспекту діяльності.

Міжнародні дослідження почасти використовують міждисциплінарні підходи для аналізу гейміфікації, які дозволяють поєднати надбання різних дисциплін для формування загального уявлення про даний процес. У сучасній науковій літературі стрімко розвивається інтерес до впровадження інновацій в освітнє середовище, де процеси гейміфікації посідають важливе місце. Застосування їх елементів стимулює дослідницький інтерес для максимізації результатів навчання. Наукові розробки у даному напрямку прагнуть підкреслити необхідність підтримки балансу між конструктивними традиційними освітніми практиками та модернізованими

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

інвазіями. Гейміфікація може значно підвищити ефективність навчання, але саме короткі ігрові втручання можуть дати позитивний ефект [2].

Гейміфікація у мистецьких практиках – можливість реалізації певних культурних моделей через ігрові форми, симуляція ситуативних сценаріїв та пошук способів вирішення певного конфлікту, який покладено в основу гри. У такий спосіб гейміфікація може позитивно впливати на мотивацію студентів та їх залученість в освітній процес. Створення прототипу певного середовища в навчальному контексті сприяє зануренню в ситуативну симуляцію, що дозволяє сформувати професійну модель поведінки майбутнього фахівця [3]. Використання навчальних ігор має свою специфіку для сфери культури та мистецтва, але така практика видається ефективним підходом, що дає позитивний вплив на результати навчання [1]. Основними перевагами цього підходу є підвищення мотивації у студентів, зацікавленості, продуктивності та актуалізація активної взаємодії, адже комунікативна функція гейміфікації виявляється вкрай важливою в контексті культурної соціалізації студентів. Окрім усього перерахованого, гейміфікація позитивно впливає на засвоєння отриманих знань, формування умінь та навичок, причому цей ефект не залежить суттєво від вікових чи статевих особливостей [5].

Про важливість залучення ігрового процесу до навчання почали говорити ще у XIX ст., але саме в сучасних реаліях – в умовах демократизованої освіти – уможливилось впровадження нових підходів і методів викладання. Гра – це сконструйована уявна модель реального простору, де відбувається відтворення певних онтологічних систем. Вона націлена на імітацію життєвих концептів, виступає своєрідним конструктивним симулякром дійсності. Реалізація гейміфікації в освітньому процесі у сфері культури та мистецтва є важливим аспектом підготовки майбутніх фахівців, адже сприяє активному залученню студентів до освітнього процесу, підвищенню їх мотивації, легшому засвоєнню знань та умінь, виробленню поведінкових моделей у певних ситуаціях тощо. На сутнісних характеристиках гейміфікації як інструменту освітньої діяльності варто зупинитися більш детально.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Дослідники все частіше наголошують на тому, що уявні можливості гейміфікації у різних сферах соціальної діяльності можуть викликати психологічну прихильність [6]. На підсвідомому рівні вище оцінюється здатність суб'єктів діяльності до впровадження інноваційних методів і підходів до праці. Те саме стосується освітньої сфери. Потенційна орієнтація на вищу результативність підкріплюється лабільністю навчальних форм. Таким чином, запровадження гейміфікації у закладах вищої освіти стає важливим елементом в орієнтованості на вибір майбутніх студентів щодо місця, де вони здобуватимуть освіту. Розкриваючи переваги нових викладацьких методик, відбувається зацікавлення абітурієнтів на початковому етапі, коли у прийнятті остаточного рішення відіграють роль усі переваги навчального закладу.

Вже у процесі самого навчання розкривається ряд потенційних можливостей гейміфікації освітнього процесу. Практична гейміфікація заснована на педагогічній психології, що безпосередньо пов'язано з мотивацією, автономією студента, а також когнітивними, соціальними та емоційними аспектами [4]. В контексті ігрового процесу активізується пізнавальна діяльність, залучається соціальна взаємодія та афективний поведінковий компонент. В сукупності ці фактори створюють симуляцію певного середовища з відповідними установками [1].

Яскравим прикладом виступає театральна освіта, де реалізація ситуативних моделей дає змогу оволодіти акторськими навичками. Невід'ємною частиною процесу підготовки майбутніх акторів театру та кіно стає саме гра. Вона дозволяє розвинути уяву, залучивши афективний компонент, втілюючи задані образи. Так, у процесі сюжетно-рольової гейміфікації виявляється здатність студентів до критичного мислення, саморегуляції та самоаналізу, а відтак актуалізується освітньо-пізнавальна діяльність. Додатковими елементами в даному контексті можуть виступати театральні атрибути, як от костюми, реквізит тощо, які додають реалістичності дійству, сприяючи залученості студентів у процес.

Інклюзивний характер гейміфікації неодноразово підтверджували світові кроскультурні дослідження. Вони наголошують, що ігровий елемент стимулює

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

активну участь студентів в освітньому процесі [6]. Цього вдається досягти в умовах інтерактивної взаємодії суб'єктів діяльності. Ігрові концепти направлені на засвоєння знань шляхом практичного їх застосування у згенерованих обставинах. Стимулом до участі студентів у таких діях можуть стати прагнення виграти (якщо це конкурентна гра, спрямована на виявлення лідерських якостей, або реалізацію творчого задуму тощо), отримання винагороди (у вигляді заохочення, визнання або матеріалізованого призу), взяти участь (для соціалізації та вдосконалення комунікативних здібностей) тощо.

Різні види ігор формують їх різну цільову орієнтацію. Умовно всі формати гейміфікації можна поділити на три основні напрямки: теоретично орієнтовані, практичні та креативні.

Отже, гра виступає інструментом засвоєння певних знань, умінь. Відповідно процес гейміфікації може зробити цікавішим етап отримання постійної практики для формування відповідних навичок. Наприклад, елементами гейміфікації можуть виступати різні форми тестувань та опитувань в онлайн-форматі, інтерактивні навчальні матеріали, розвивальні додатки, як, наприклад, застосунки для тренування слуху у музикантів. Окрім аспекту зацікавленості, який надає гейміфікація, вона використовує тактику урізноманітнення освітнього процесу. Використання різних методів і підходів до викладання у гармонійному поєднанні дозволяє створити необхідні умови для оволодіння ключовими компетенціями. Багатофункціональність ігрового освітнього елемента включає його діагностичну, коригуючу, стимулююче-мотиваційну, дидактичну, розвивальну, оціночно-прогностичну функції, які підкріплюють ефективність даного методу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Юдова-Романова К. В. Ділові ігри як метод інтерактивного навчання в процесі підготовки бакалаврів театрального мистецтва: випуск нової постановки. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 198–212.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

2. Bai S., Hew, K. F., Huang, B. Does gamification improve student learning outcome? Evidence from a meta-analysis and synthesis of qualitative data in educational contexts. *Educational Research Review*. 2020. № 30 (100322).
3. Donnermann M., Lein M., Messingschlager T., Riedmann A., Schaper P., Steinhäusser S., Lugin B. Social robots and gamification for technology supported learning: An empirical study on engagement and motivation. *Computers in Human Behavior*. 2021. № 121 (106792).
4. Metwally A. H. S., Nacke L. E., Chang M., Wang Y., Yousef A. M. F. Revealing the hotspots of educational gamification: An umbrella review. *International Journal of Educational Research*. 2021. № 109 (101832).
5. Putz L.-M., Hofbauer F., Treiblmaier H. Can gamification help to improve education? Findings from a longitudinal study. *Computers in Human Behavior*. 2020. № 110 (106392).
6. Xu Jiahong, Du H. S., Shen K. N., Zhang D. How gamification drives consumer citizenship behaviour: The role of perceived gamification affordances. *International Journal of Information Management*. 2022. № 64 (102477).

Наукове видання

**СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО:
СУЧАСНА ЛЕКСИКА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ**

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

21 квітня 2022 року

Тези доповідей

Відповідальний науковий редактор: *Гринишина М. О.*
Комп'ютерна верстка: *Ковбель В. Р.*

Підписано до друку **12.05.2022.**
Формат А4. Друк офсетний.
Наклад 30 прим.
Замовлення № **4637.**

Видавничий центр КНУКіМ
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від 09.10.2014.