

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2019

Том
Vol. **2**

№ **1**

Scientific journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого обговорюються питання науки і практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватись і піддаватись дискусії гіпотези як науково-теоретичного, так і творчо-педагогічного характеру. Такий підхід свідчить, що історія сценічного мистецтва має сучасне значення, що мистецтвознавчим дослідженням потрібна методологія, а театральній критиці та педагогіці – інформаційне поле для дискусій.

У журналі опубліковано матеріали з питань теорії, історії і практики світового та українського сценічного мистецтва.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 56 від 10.05.2019 р.)

Редакційна колегія

Мартінас Петрикас – головний редактор, доктор мистецтвознавства, доцент (Вільнюський університет, Литовська Республіка); **Катерина Юдова-Романова** – заступник головного редактора, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Валерій Пауцнов** – відповідальний секретар, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Алі Аль-Анезі** – доктор філософії у галузі критики та літератури, доцент (Вищий інститут театрального мистецтва, Держава Кувейт); **Фадель Альмувель** – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театрального мистецтва, Держава Кувейт); **Сергій Безклубенко** – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олександр Безручко** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Володимир Бібілейшвілі** – габілітований доктор у галузі мистецтвознавства, професор (Батумський державний університет мистецтв, Республіка Грузія); **Ростислав Бузук** – доктор мистецтвознавства, професор (Білоруський державний університет культури і мистецтв, Республіка Білорусь); **Наталія Владимірова** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Гончарова** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Роман Єсипенко** – доктор історичних наук, професор (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Україна); **Олександр Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Неллі Корнієнко** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Олена Левченко** – доктор філософських наук, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Едіте Лециньска (Тішейзере)** – кандидат мистецтвознавства (Латвійський університет, Латвійська Республіка); **Тереса Мазена** – доктор мистецтвознавства (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Україна); **Х. Б. Патель** – доктор філософії в галузі педагогічних наук, професор (Центральний університет Гуджарата, Республіка Індія); **Аліна Підлипська** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Євген Рой** – доктор історичних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Людмила Романюк** – доктор психології, професор (Львівський державний університет внутрішніх справ, Україна); **Олег Смоляк** – доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Україна); **Річард Смольський** – доктор мистецтвознавства, професор (Білоруська державна академія мистецтв, Республіка Білорусь); **Ігор Юдкін** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

**Найменування органу реєстрації
друкованого видання**

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник/адреса

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23120-12960 Р Серія КВ від 25.01.2018

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв,

вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

вул. Чигоріна, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКІМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

artonscene.knukim.edu.ua

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

+38(050)3812292

Киевский национальный университет культуры и искусств
Вестник Киевского национального университета культуры и искусств.
Серия: Сценическое искусство
Научный журнал

«Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Сценическое искусство» является важным международным форумом, на страницах которого обсуждаются вопросы науки и практики всех видов сценического искусства. Здесь могут выдвигаться и подвергаться дискуссии гипотезы как научно-теоретического, так и творческо-педагогического характера. Такой подход свидетельствует, что история сценического искусства имеет современное значение, что искусствоведческим исследованиям нужна методология, а театральной критике и педагогике – информационное поле для дискуссий.

В журнале публикуются материалы по вопросам теории, истории и практики мирового и украинского сценического искусства.

Рекомендовано к печати Ученым советом Киевского национального университета культуры и искусств (протокол № 56 от 10.05.2019 г.)

Редакционная коллегия

Мартинас Петрикас – главный редактор, доктор искусствоведения, доцент (Вильнюсский университет, Литовская Республика); **Екатерина Юдова-Романова** – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Валерий Пацунов** – ответственный секретарь, заслуженный деятель искусств Украины, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Али Аль-Анези** – доктор философии в области критики и литературы, доцент (Высший институт драматического искусства, Государство Кувейт); **Фадель Альмувель** – доктор философии по педагогическим наукам (Высший институт драматического искусства, Государство Кувейт); **Сергей Безклубенко** – доктор философских наук, профессор, почетный академик Национальной академии искусств Украины (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Александр Безручко** – доктор искусствоведения, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Владимир Бибилейшивили** – habilitированный доктор в области искусствоведения, профессор (Батумский государственный университет искусств, Республика Грузия); **Ростислав Бузук** – доктор искусствоведения, профессор (Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь); **Наталья Владимировна** – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины (Национальная академия искусств Украины, Украина); **Оксана Гарачковская** – доктор филологических наук, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Елена Гончарова** – доктор культурологии, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Роман Есипенко** – доктор исторических наук, профессор (Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Украина); **Александр Клековкин** – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины (Национальная академия искусств Украины, Украина); **Нелли Корниенко** – доктор искусствоведения, профессор, академик Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины (Национальный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Украина); **Елена Левченко** – доктор философских наук, старший научный сотрудник (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Эдите Леицкая (Тишейере)** – кандидат искусствоведения (Латвийский университет, Латвийская Республика); **Тереса Мазена** – доктор искусствоведения (Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко, Украина); **Х. Б. Патель** – доктор философии в области педагогических наук, профессор (Центральный университет Гуджарата, Республика Индия); **Алина Пидлытская** – кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Евгений Рой** – доктор исторических наук, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Людмила Романюк** – доктор психологии, профессор (Львовский государственный университет внутренних дел, Украина); **Олег Смоляк** – доктор искусствоведения, профессор (Тернопольский национальный педагогический университет им. В. Гнатюка, Украина); **Ричард Смольский** – доктор искусствоведения, профессор (Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь); **Игорь Юдкин** – доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, ведущий научный сотрудник (Институт искусствоведения, фольклористики, этнологии им. М. Т. Рылского Национальной академии наук Украины, Украина).

Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

Наименование органа регистрации печатного издания

ISSN

Год основания

Периодичность

Основатель

Адрес редакционной коллегии

Издательство

Сайт

E-mail

Телефон

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации № 23120-12960 Р Серия KB от 25.01.2018

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

2018

2 раза в год

Киевский национальный университет культуры и искусств,

ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133

ул. Чигорина, 14, каб. 29, г. Киев, Украина, 01042

Издательский центр КНУКиМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

artonscene.knukim.edu.ua

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

+38(050)3812292

Kyiv national university of culture and arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series in Stage Art
Scientific journal

"Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage art" is an important international forum; the issues of science and practice of all types of stage art are discussed on its pages. Here one can put forward and discuss the hypothesis of a scientific, theoretical, and creative-pedagogical nature. This approach shows that the stage art history is of a contemporary significance, that methodology is required for art criticism and a theater criticism and pedagogy there is the information field for discussions.

The journal publishes materials on the theory, history and practice of world and Ukrainian stage art.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts.
(protocol number 56 from 10.05.2019)*

Editorial board

Martynas Petrikas – editor-in-chief, Doctor of Art Studies, Associate Professor (Vilnius University, Republic of Lithuania); **Kateryna Iudova-Romanova** – deputy editor-in-chief, PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Valerii Patsunov** – executive secretary, Honored art worker in Ukraine, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Ali Al-Anezi** – PhD in Criticism and Literature, Assistant Professor (Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait); **Fadhel Almuwail** – PhD in Philosophy in the field of Pedagogical sciences, Professor (Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait); **Serhii Bezklubenko** – Doctor of Philosophy, Professor, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Oleksandr Bezruchko** – Doctor of Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Vladimer Bibileishvili** – Doctor Habilitatus in the field of Art Studies, Professor (Batumi Art State University, Republic of Georgia); **Rostislav Buzuk** – Doctor of Art Studies, Professor (Belarusian State University of Culture and Arts, Republic of Belarus); **Nataliia Vladymyrova** – Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Oksana Harachkovska** – Doctor of Philology, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Goncharova** – Doctor of Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Roman Yesypenko** – Doctor of Historical Sciences, Professor (National Academy of Culture and Arts Management, Ukraine); **Oleksandr Klekovkin** – Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored art worker in Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelli Kornienko** – Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts in Ukraine, Honored art worker in Ukraine (National Center for Performing Arts named after Les Kurbas, Ukraine); **Olena Levchenko** – Doctor of Philosophy, Senior Research Fellow (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Edite Lesczinska (Tiszheizer)** – PhD in Art Studies (University of Latvia, Republic of Latvia); **Teresa Mazepa** – Doctor of Art Studies (Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Ukraine); **H. B. Patel** – PhD in Pedagogical Sciences, Professor (Central University of Gujarat, Republic of India); **Alina Pidlypska** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Yevhen Roi** – Doctor of Historical Sciences, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Lyudmyla Romanyuk** – Doctor of Psychology, Professor (Lviv State University of Internal Affairs, Ukraine); **Oleh Smoliak** – Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine); **Richard Smolskii** – Doctor of Art Studies, Professor (Belarusian State Academy of Arts, Republic of Belarus); **Ihor Iudkin** – Doctor of Art Studies, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Principal Research Associate (M. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnography of the Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine).

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

The certificate of Media Outlet State Registration № 23120-12960 P Series KB dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

2018

twice a year

Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhena Konovaletsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

14 Chyhorina St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKiM Publishing Centre, 14 Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine

artonscene.knukim.edu.ua

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

+38(050)3812292

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Халіфа Альхаджрі	Ритуал і драма	8
Сергій Безклубенко	Логіка пізнання («гносеологія») як складова творчого методу	27
Олександр Чепалов	Витоки мистецтва режисури. Із призабутих робіт українських театрознавців	42

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Катерина Юдова-Романова, Вікторія Стрельчук, Юлія Чубукова	Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві	52
Ганна Веселовська	Постколоніальний дискурс в інсценізаціях сучасної української прози театрами України	73

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Ніна Гусакова, Валерія Штефюк	Теоретична модель творчої особистості майбутнього режисера-педагога	86
Наталія Донченко, Ірина Зайцева	Деякі аспекти естетичного виховання майбутніх акторів і режисерів засобами театрального мистецтва (до питання становлення національної еліти)	94

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

<i>Халифа Альхаджри</i>	Ритуал и драма	8
<i>Сергей Безклубенко</i>	Логика познания («гносеология») как составная часть творческого метода	27
<i>Александр Чепалов</i>	Истоки искусства режиссуры. Из призабытых работ украинских театроведов	42

ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

<i>Екатерина Юдова-Романова, Виктория Стрельчук, Юлия Чубукова</i>	Режиссерские инновации в использовании технических средств и технологий в сценическом искусстве	52
<i>Анна Веселовская</i>	Постколониальный дискурс в инсценизациях современной украинской прозы театрами Украины	73

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

<i>Нина Гусакова, Валерия Штефюк</i>	Теоретическая модель творческой личности будущего режиссера-педагога	86
<i>Наталья Донченко, Ирина Зайцева</i>	Некоторые аспекты эстетического воспитания будущих актеров и режиссеров средствами театрального искусства (к вопросу становления национальной элиты)	94

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Khalifah Alhajri</i>	Ritual and drama	8
<i>Serhii Bezklubenko</i>	Logic of knowledge ("gonoseology") as a constituent of the creative method	27
<i>Oleksandr Chepalov</i>	Origins of art director. From the previous works of Ukrainian theatrics	42

PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Kateryna Iudova-Romanova, Viktoriia Strelchuk, Yuliia Chubukova</i>	Directorial innovations in the use of technical means and technologies in scenic arts	52
<i>Hanna Veselovska</i>	A postcolonial discourse in theatrical interpretations of the contemporary Ukrainian prose	73

THEATER PEDAGOGY

<i>Nina Husakova, Valeriia Shtefiuk</i>	The theoretical model of the creative personality of the future director-teacher	86
<i>Nataliia Donchenko, Iryna Zaitseva</i>	Some aspects of future actors aesthetic education and registers by means of theater art (to the issue of becoming national elite)	94

DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170745
UDC 792:28-265.6

RITUAL AND DRAMA

Khalifah Alhajri

*PhD in Fine Arts, Assistant Professor; e-mail: khalifa70@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2149-0080
The Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait City, Kuwait*

Abstract

The purpose of the article is to study the nature of the ritual relationship and theater on the example of the Muslim ceremonial theatrical performance of the Ta'ziah – the Shi'i passion play. The chosen problem caused the broad context of the study. In particular, the author draws attention to the peculiarities of the combination of ritual and theater in ancient Greece, as well as in the European and American culture of the twentieth century. In addition, the specificity of ritual and theater connections in other cultures, including Chinese and Japanese, is monitored. Considering the ancient ritual action in terms of theatricality and perception of the seen, the researcher turns to the artistic practice of the American avant-garde theater of the 1960's and 70's. Particular attention is paid to the influence of the Muslim ritual theater on the European theatrical culture of the twentieth century: the famous director Peter Brook's impression from the revival of the ceremony in Iran in the 1970's. At the same time, the author insists that Ta'ziah is practically impossible to adequately perceive outside the social, cultural and religious context. One of the reasons for this is that viewers become part of the action as well as performers, while a detached skeptical public cannot take part in the action which is deprived of faith. Focusing on contemporary non-religious tendencies in European and American theaters, the researcher comes to the thought of the German theater critic Ericks Fischer-Licht, who views non-rationality in the context of contemporary performative culture. In this regard, he resorted to the general characteristics of performative, outlining the ideas of Antonina Arto, Jerzy Grotowski, Peter Brooke and others. **The research methodology** is mainly based on the comparative method, which involves comparing the archaic rituals of different cultures from the ancient to the Far Eastern, as well as the features of the combination of ritual and theater in these events. An important theoretical basis for the study was the work of the performance theorist Richard Schechner and his mentor Anthropologist Victor Turner. In addition to cultural anthropology, the researcher uses the theoretical works of contemporary European theater critics, in particular Ericks Fischer-Lichte advocating the exclusive influence on the spectator of the ritual performance of the Ta'ziah. **The novelty of the work.** For the first time in a complex way involving a broad context, using a comparative approach, based on cultural anthropology and based on the study of art, the connections of ritual and theater have been investigated on the example of the Muslim ceremonial theatrical performance of the Ta'ziah. **Conclusions.** We have shown that ritual and theatre are not identical, though they may be similar.

Keywords: ritual; theater; ritual drama; Arabic world; Muslim religion; performative culture

Relevance of research topic

The *ta'ziah*, which will be discussed in this article, is the Passion Play performed annually by Shi'ite Muslims, notably in Iran and Syria. It is the only significant theatrical manifestation in the Islamic world that came into being before European influence

began to stimulate the pioneers of modern Arabic drama. This tragic drama, which is at once a religious ritual and a dramatic performance, recounts the martyrdom of Hussein, son of Ali the fourth Caliph of Islam and the Prophet's son-in-law. Although intensely controversial because Sunni Muslims do not accept the Shi'ite veneration of Hussein, the *ta'ziyah* can be regarded as in some ways an indication of one possible direction an authentically Islamic theatre could take. Certainly it cannot be emulated because of the unique circumstances surrounding its inception and development, but since it is beyond doubt the most important example of a native drama uninfluenced by Western models, it cannot be ignored.

Analysis of the previous researches and research methods

The problem of links between theatre and ritual was best characterized in the research works by Eric Csapo, Christopher Innes, Erika Fischer-Lichte, Margaret Miller. Also any discussion about Islamic theatre must involve a discussion of the nature of Islamic culture, and it is obvious that, depending on the viewpoint adopted, the term "Islamic" has had, and can have, a wide variety of distinct though related meanings. This is too vast a subject to be thoroughly explored in this study, but it will be argued later that a theatre that can legitimately be described as Islamic as well as Arab is possible, and might even become popular. Many aspects of Islamic culture – or, rather, Arab culture – may be brought within the realm of the theatrical arts, including folk tales, and the daily life of Arab people. More specifically Islamic subjects might include clashes of religious opinion and their social effects and, more esoterically, the drama of the Soul's relationship with God. To give one example, Attar's *Conference of the Birds*, a celebrated Sufi text, has been given a theatrical presentation albeit by a European director, Peter Brook.

The purpose of the article

This article will consider the possibilities of a theatre that could be said to be Islamic – in a broad sense – as well as Arabic. In order to understand certain aspects of serious Arabic theatre, especially the phenomenon of the *ta'ziyah* or Shi'ite Passion Play, an understanding of the nature of the relationship between ritual and theatre is important. Also, since many of the influential pioneers of theatre in the last century saw Ancient Greek theatre (among others) as in some ways a model for their own practice, it is necessary to consider the nature of theatre (specifically Tragedy) in Greece, and particularly the effects of late nineteenth and early twentieth-century theories on these pioneers. The article also discusses the attempts of the performers, especially in the USA, to create forms of "ritual theatre" within the context of an oppositional and transgressive avant-garde, since it is important to understand how the notion of an avant-garde has influenced the development of the great variety of experimental theatre now being practised not only in the West, but at prestigious festivals throughout the Arab world, despite assertions on all sides that the avant-garde is dead.

A renewal of the theatre is long overdue in the Arab world. Serious theatre scarcely exists outside institutes of theatrical arts and has been in decline since the late 1970s

for a variety of reasons. This is partly due to the lack of an Arabic or Islamic theatre tradition. In the Arab world theatre has never enjoyed the high status given to poetry and, later, to the novel. In the late 1960s and early 1970s, however, it was seen by some practitioners and critics as having the potential to become a powerful force for social change after the disaster of the Six-Day War against Israel, but this promise was not fulfilled. Never as popular as cinema or, later, television drama, theatre is now largely but by no means exclusively a matter of spectacular commercial entertainment. The dramatic tradition imported from the West, particularly the ideas, styles and modes of such very different playwrights as Ionesco, Sartre and Brecht, while it stimulated and diverted a relatively small intellectual elite, did not appeal to the majority of Muslims. Attempts were made to adapt these modes for Arab audiences, but without lasting success.

Apart from the *ta'ziyah* there is virtually nothing that can be called drama in the Western sense before the advent of a European- influenced theatre in the mid-nineteenth century, but since many critics have denied the status of drama to the *ta'ziyah*, seeing it instead as a religious ritual, it seems useful to consider here the relationship between ritual and theatre, which is a controversial one. And while the *ta'ziyah* is not central to Islam, and is religious rather than sacred, as the Iranian scholar Seyyed Hossein Nasr asserts, it' points to the nexus between Islamic spirituality and Islamic art (1987, p.10).

The main material presentation

10

While the origins of the European dramatic tradition may be found in the rites of the ancient Greeks, it does not follow that the theatre itself involves ritual except according to a very loose definition. While it is difficult, if not impossible, to define "ritual" with a formulation that is universally acceptable a rite may be defined strictly as "a formal procedure or act in a religious or other solemn observance" (Shorter Oxford English Dictionary, 1973, p.1837). To say that theatre is, or should be, a phenomenon of this kind is to distort the meaning of the word "rite" or to entertain unrealistic hopes, if the intention is to unite performers and audience, though a sacred art, in a closer apprehension of the divine. Theatre of this kind cannot simply be willed into being, although a "religious" theatre that draws on the faith of a community of believers is possible today, as can be seen in the *ta'ziyah* of the Shi'a Muslims. Sacred rites can be intensely theatrical, however, and this observation may have encouraged certain practitioners to seek to make of the theatrical experience a kind of religious or even sacred rite. Some critics and scholars, too, have attempted to equate theatre with religion, although such attempts are often founded on questionable assumptions. A rite requires a space in which to be performed. There can be no ritual without communal participation, whether of a small elite of initiates or the adult population of a city. Ritual spaces depend on contexts, cultures, and locations. Perhaps what these spaces have in common is that they are realms of power. The gathering of believers leads to a community sharing an event that often brings together art, architecture and people.

Jamsheed Chosky connects ritual spaces to individual desires and collective interpretations of communally held conceptions of and attitudes towards life and

death: "Notions of ritual space, and patterns of behaviour within such spaces, seem to be intrinsic to individual aspiration and collective resolution as sectarian groups organize means of rationalizing life and death. Ritual spaces are assembled so believers may be conditioned to comprehend a religious belief" (Malekpour, 2004, p.21). They are designated as "pure, holy, and sacred" and thus are intended to promote a sense of order. The world as imagined and the world as it exists may be bridged by the ritual space and the symbols contained within it; the ritual allows the human and the divine to meet. Chosky also regards ritual spaces as a means towards the accomplishment of an event of significance for the community. To phrase it another way, ritual spaces serve as locales of forced dynamics in which spatial cues trigger a series of concepts and events directed at the hope of achieving an aspired goal (Malekpour, 2004, p.22).

By performing in the ritual space, believers learn "how to deal, accept, and move with the unknown" (Deslauriers, 1992, p.192). Rituals allow them to enact and experience sacred knowledge. A large aspect of this enactment is not merely the remembrance of the sacred but also how the "personal, communal, and spiritual intentions and purposes and their sacred connection are reaffirmed". One relives the revered and participates within the divine narratives. Crucial to rituals is how the person communicates and unites with others' intentions and affirms community; thus ritual spaces connect people and establish relationships, roles and positions. Through ritual, unity among believers is attained (Deslauriers, 1992, p.192).

In the Islamic tradition, or rather the tradition of Sufism, which its initiates regard as the heart of Islam, we find the esoteric practice of the *Santa* or spiritual concert, which Nasr explains as follows:

The *Sama* must be performed with a "closed" audience where the members participate in the spiritual ambience created through the power of their own inner forces. To a mere onlooker without faith and spiritual discipline a session of *Sama* would turn into something else: [...] we are faced with an important and basic principle related to the sacred: that is, to understand and fully appreciate the sacred in all its manifestations, including the artistic, man must believe in the sacred and participate in it. Otherwise the sacred hides itself behind an impenetrable veil that the man's carnal soul – the *nafs* of the Sufis – draws around the immortal core of man's being, thus cutting it off from the vision of the sacred. (Nasr, 1987, p.80).

Theatre today, while not a religious ritual (allowing certain exceptions such as the *ta'ziyah*), has features which connect it to ritual. Certainly a theatrical performance may be an event of significance for the community it serves. It may address matters of life and death, but without necessarily seeking to bring about a resolution. It may be a space where intentions are communally affirmed, or it may seek to challenge the audience's assumptions, building and then undermining connections between individuals and the community in order to provoke critical thought, as in Brecht's Epic Theatre¹.

¹ For many of Brecht's statements on the Epic Theatre see John Willet, *Brecht on Theatre* (Great Britain: Methuen Publishing Limited, 2001); see also Peter Brook, *The Empty Space* (London: Penguin Books, 1969), pp. 86-88).

The great variety of possibilities open to the theatre provides opportunities to create a theatre that seeks to reaffirm “personal, communal spiritual intentions and purposes” and even “their sacred connection”, but in present conditions this attempt to return to the roots of the drama will only be successful if all the participants share common beliefs. An Islamic theatre would at least enjoy the advantage of speaking to the audience united by faith, however much their individual experiences and opinions might differ. In this loose sense such a theatre could become a ritual, uniting spectators and actors in celebration of one living experience. The *ta'ziyah* could be a model for this kind of theatre, but as it is a unique phenomenon in the Muslim world, the result of highly specific political, cultural and social conceptions, it cannot be imitated.

As an example of a powerful theatrical experience that not only grips and educates the spectator but also helps unite and sustain the community, however, it may serve as an inspiration to the theatre artist. But it must be emphasised that a “ritual theatre” such as the *ta'ziyah* (whose practitioners certainly do not conceive it in such terms) cannot be created by the will of the artist, but must emerge from, and be developed by, the community. Moreover, it would be impossible to attempt to create a “ritual theatre” of the kind attempted (with a very limited degree of success) by the avant-garde in the USA, because such a theatre, especially one incorporating elements of Islamic ritual, would inevitably be seen as an insult to Islam. Even if this were not the case, ritual theatre of the kind practised in the 1960s and 1970s has been proven to be a dead end, and so this study in no way advocates its revival in the twenty-first century.

Moreover, strictly speaking, theatre and religious ritual are not the same. Where the theatrical phenomenon is strongly ritualistic – or to put it in another way, when the ritual is powerfully dramatic, as in the *ta'ziyah* – there is disagreement about whether it is theatre or ritual. As we shall see later, many scholars and critics deny that the *ta'ziyah* is theatre at all. This controversial state is one reason why the *ta'ziyah* is such an interesting example of tragic drama, but it also helps to explain why it has as yet had little discernible influence on theatre in the Muslim world.

Religious rituals tend to communicate meanings that do not permit individual interpretation beyond an orthodox understanding, but drama is fundamentally characterized by its means of expression, which enable it to communicate to each individual within the audience, and allow the spectators, during their encounter with the play, to create meaning, their own meaning, the meaning of the play had – both intellectual and affective – for each of them.

In East Asian theatre ritual drama or dramatic ritual may be observed in “magical plays” or “shamanic plays”. In these, ritual is presented on stage, and involves the “exorcisation” of evil spirits and demons. In one performance, an actor dressed as a white tiger chases a black-clad “demon” away. The audience must keep its distance and not speak to the white tiger; otherwise they will commit taboo. These performances are clearly considered to be important rituals. As well as driving away demons, they may also lure good fortune; here the power of the dramatic ritual performances brings luck, wealth, and prosperity (Bell, 1997, p.165). Such ritual performances, Bell notes, are always given in temple settings as dances, and in order to “re-enact sacred events” which may vary from the creation of the universe to the movement of ancestors, others

being “narrative tales presented to entertain the gods” and thus involving sacrifices as the bridge between the human and divine worlds (Bell, 1997, p.111). We should note here that the *ta'ziyah* as drama, and the religious practises of which it forms a part, are centred on the self – sacrifice of Hussein as hero and martyr, and call on his devotees to sacrifice themselves in the cause of justice and for the sake of Islam².

Thus, in other cultures, the concepts of ritual and theatre are not as distinctive as in the Western perspective. Bell comments that “If traditional Chinese theatre is full of ritual, it is not surprising to find that traditional Chinese ritual is full of theatre”. (Bell, 1997, p.166). In many traditions, such as these of Chinese theatre, the temple becomes a stage and a ritual precinct in festivals; the stage is even considered “an extension of the temple” and so the actors and other performers see to it that they pay their respects to the deities by dedicating the performances to them: “The whole acting troupe participates in the public offerings that accompany the temple festival”. Before the troupe approach the stage, they stop by a backstage shrine dedicated to their patron deity in order to pay their due respects (Bell, 1997, p.165). It is not rare in Chinese culture to invite acting troupes to Daoist rites of the dead; the actors perform rituals to prevent demons and malevolent spirits from interfering in the journey of the deceased.

The two most celebrated forms of Japanese theatre – No and Kabuki – both originated in shamanic ritual³, (Ortolani, 1990, pp.91-92; p.163-165) but whereas no developed as an aristocratic art that in no way challenged the ethics of fourteenth – century society, Kabuki from the first was a theatre of social outcasts that scandalised the ruling elite of the Tokugawa period (1603–1868). The aim of No, according to its perfecter and chief theoretician, Zeami, (1363–1443) is to create in the audience “an enraptured forgetfulness of itself. The art of the performance will then have the quality of being inexhaustible in its depth and constantly elegant” (Ortolani, 1990, p.112). The Master actor has the spiritual power to place the audience in a state of trance, for his mind has spontaneously “reached unity with *mu* (nothingness) and *Ku* (emptiness)” (Ortolani, 1990, p.133). While the spiritual quality of no, whose shamanic power operates “in the gray area between Shinto and Buddhism” (Ortolani, 1990, p.92) had a considerable influence on Yeats (Innes, 1981, p.7). Kabuki had no influence on the later European or American avant-garde, despite its association with violent contestations of the Tokugawas' Confucian codes and embodiment of protest against the established order (Ortolani, 1990, p.152). Its shamanistic features are evident in the figure of the hito-kami or “man-god” a superhero possessed by a divine power. The audience would throw coins on to the stage when the great actor Danjuro portrayed a divine being, as they believed him to be truly possessed by the spirit of the god (Ortolani, 1990, p.164-165)

² Erika Fischer-Lichte has written a study of ritual and sacrifice in the theatre of the twentieth century which is pertinent to this study but cannot be considered in detail here. See Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (Abingdon & New York: Routledge, 2005).

³ See Benito Ortolani, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (Leiden & New York: E. J. Brill, 1990), pp. 91-92, 163-165.

Having considered briefly the *ta'ziyah*, to which we shall return shortly, and other examples which demonstrate that in certain cultural contexts theatre and religious ritual can be so close as to be indistinguishable, or that theatre can be infused with religious and ritual elements, we shall now turn to discuss the case of ancient Greek tragedy, which has had an enormous influence on European culture and on its theatre, whether "ritual" or not. Hugh Hunt remarks that "Aristotle's explanation of the origins underline the principle that, wherever theatre appears, it does so as a development of a ritual" (Hunt, 1962, p.62). While Tragedy's origins in the Dithyramb were undoubtedly religious, it is doubtful that by the time of the "classical moment" of Tragedy in the fifth century BC witnessing a tragedy was not a "ritual" in the strict sense given above. But it was certainly part of the rites of Dionysus, in which the god was honoured with music, poetry, dance, song, and poetic drama.

In Athens the festival reached its climax with the three-day competition among producers, performers and poets of tragedies. The victor gained instant fame, status and prestige. The audiences would have known the titles in advance, and as Christopher Collard points out, the plot would have been taken from a familiar myth; "but each fresh dramatisation nevertheless invited variations in detail and emphasis, with continuing scope for surprises to both emotions and intellect" (Aeschylus, 2003, p.15).

While the Dionysia was beyond doubt ritual in nature, the celebration being strongly formalised, besides being traditional it was "political" in that it demonstrated the communal values of the *polis*, and through the middle of the fifth century "the Great Dionysia came increasingly to focus and display the ethos of a proudly democratic but frequently selfquestioning city" (Aeschylus, 2003, p.16).

The three great tragic poets of the period – Aeschylus, Sophocles and Euripides – treated myth, politics, and social and moral issues differently, and Tragedy thus was, in this sense, more dynamic than the *ta'ziyah*, which we must nevertheless recognize as tragic drama. Moreover the Dionysia also presented comedy, which was a drama of political satire and travesty. Thus the Greek achievement was richer than the term "ritual theatre" might imply today.

Tragedies became rituals of purification, an attempt to restore order and "communal solidarity" as the audience shares the suffering of the character. Tragedy was indeed a "collective and theatrical experience" which then become present and intervening in the lives of the Ancient Greeks. M.S. Silk further theorizes that the ritual of tragedies "reaches out to the spectators in its inclusiveness" in order that they should take part in the lamentation that the ending inevitably brought about. Silk argues for "a sense of closure" that did not involve an acceptance or a resolution, but audiences were able to feel sympathy for the tragic hero and might be moved to carry on his legacy; (Michael ed., p.157) this tragic effect is also found in the *ta'ziyah*. Thus solidarity was shared among the performers and the spectators as the theatre embraced the audience. At the end of the performance the spectators were enabled to reflect and contemplate on what they had witnessed.

Dionysus was clearly central to the Ancient Greek theatre, but thus centrality has been conceived in different ways during the past century. Ronald Vince cites the theories of Gilbert Murray regarding how the god Dionysus functioned in that theatre and how

his rituals were translated to drama. Murray's argument is that the theatre's origin lay in ritual:

1. Tragedy is in origin a Sacer Ludus, a ritual dance, representing normally the action or the supposed historical cause of some current ritual practice.
2. The dance was originally or centrally that of Dionysus, performed at his feast, in his theatre.
3. Dionysus was the Eniautos-Daimon or vegetation-god, who, like Adonis and Osiris, represented the cyclic death and rebirth of the world, the tribe's lands, and the tribe itself.
4. Tragedy and comedy represent different stages in the life of this vegetation-god or "Year-Spirit"; tragedy leads to his death and threnos (lamentation); comedy to his marriage feast and komos (celebration) (Vince, 1984, p.14; Murray, 1957, p.34).

As the anthropologists Eric Csapo and Margaret Miller point out, Murray was a member of the co-called Cambridge Ritualists, a diverse group of scholars mainly inspired by the work of Jane Harrison, whose *Themis* (1912) showed her "genius for amalgamating the most disparate currents in the intellectual environment of her day". (Csapo and Miller, 2007, p.25). She combined, among others: Nietzsche, who traced the birth of tragedy to the ritual representation of the "passion" of Dionysus, who was torn apart by the Titans; and Frazer, whose theory of the "dying god" formed part of his ultra-rationalistic anthropology. The Cambridge Ritualists deserve mention not because their notions are still taken seriously by scholars, but because their ideas had an enormous impact on subsequent generations, and particularly on the development of theatre.

It is important to emphasise here that it cannot be assumed that drama developed out of ritual. Contemporary anthropology is, in any case, "much more interested in the theoretical and synchronic relations between ritual and theatre than in any genetic or historical relationship" (Csapo and Miller, 2007, p.1). The Cambridge Ritualists, however, asserted that while ritual was universal, drama appeared to be a uniquely Greek achievement; and indeed "Greece still maintains a privileged position in universal theories of the origin of drama. It is not yet possible to say whether this position is justified" (Csapo and Miller, 2007, p.2).

While the comparative approach of the Cambridge Ritualists was influential among the wider public, it was received coldly by Hellenists, who tended to see the notion of a close connection between ritual and theatre – especially tragedy – as tarnishing their "pride in the unique splendour of the Greek miracle itself" (Csapo and Miller, 2007, p.3). Now, however, scholars have reasserted the ritual character, contents and function of Greek drama, with the result that it looks much less like drama as we know it. "This has implications for the broader exercise of crosscultural comparison, opening the door to a less overtly Hellenocentric and Eurocentric approach to the comparative study of the question of drama's origins". (Csapo and Miller, 2007, p.3). Csapo and Miller go on to articulate a general statement which is extremely useful for our understanding of not only the *ta'ziyah* but also theatre as a cultural phenomenon: There is [...] no longer any question of "quantum leaps" from ritual to drama. The categories of ritual and drama are not so much divided as joined by a continuum, and, indeed, anthropology has generated a third term that marks the middle range of this continuum, namely,

"ritualdrama". It is hard to conceive of ritual without some element of drama or drama without some element of ritual (Csapo and Miller, 2007, p.4).

A detailed examination of the origins of drama in Greece lies beyond the scope of this study, which will therefore not consider the contribution of Aristotle to the debate. A few points can usefully be made here, however. First, it is hard to draw the line between religious and secular in any premodern culture, especially in the case of Greek drama, which was religious insofar as it was based on myth. Second, drama at Athens was participatory; most male citizens participated in the dramatic *choroi* at some time in their life. This "created a bond of community and empathy between audience and the majority of performers" (Csapo and Miller, 2007, p.5). Thus the choral function was both a ritual element within drama and a symbolic extension of the audience within the drama. Third, Greek tragedy seems to have been considered in terms of its "efficacy" and not of its aesthetic value; Aristotle describes the pleasure of drama "either in ritual terms, notoriously as *Katharsis* [...], or it is a cognitive pleasure linked to moral and political education" (Csapo and Miller, 2007, p.7).

Eventually, the fall of Athens would bring about the demise of ritual theatre in Greece. As other city states were building their own theatres and drawing on the culture and tradition of Athens, Athenian theatre was transported outside Greece. The destruction of the civic pride that Athenians held dear also destroyed the faith in their gods, including Dionysus. "Faith in the gods began to give way to scepticism; patriotism and idealism degenerated into materialism" (Hunt, 1962, p.25). This seems that without "faith in the gods" ritual theatre cannot survive or be created. As we noted, Nasr's view is that to fully appreciate the sacred, man must believe in the sacred and participate in it.

By far the most important manifestation of a truly Islamic drama is the *ta'ziyah*, which was the only form of serious drama to have developed in the Islamic world before the advent of a theatre inspired by European models. Therefore we will here merely outline some of the salient features of the *ta'ziyah* as an example of ritual drama or dramatic ritual.

The *ta'ziyah* is a form of ritual theatre stemming from the mid-eighteenth-century fusion of ambulatory and stationary rites that had coexisted for over a thousand years. At first these plays were performed in market places and town squares, later in private houses among other places. Finally special buildings known as *takiyas* or *Husseiniyyas* were constructed for their staging. These buildings may certainly be categorised as "ritual spaces" (Gibb ed., 1960).

The traditional attempt to distance the actors, who are both amateurs and professionals and are all male, even those playing female parts, from their roles in a manner that might, albeit anachronistically, be called Brechtian has been abandoned in many recent productions. Under the influence of styles of acting used in the cinema and television, the actors identify with their roles to such a degree that they become carried away, with potentially explosive results. This danger to the actors comes from the spectators, whose emotional involvement with the drama is extremely intense, especially on the final day of the proceedings, when the events of "*ashura*", the tenth day of the month of Muharram are enacted.

It was on this day in 680 CE that the Prophet's grandson Hussein was martyred by the force of Caliph Yazid at Karbala in present-day Iraq; his suffering and death

are mourned by Shi'ites worldwide. In Persia the rituals of mourning came under royal patronage when Shi'ism was established as the state religion in the sixteenth century under the Safavid dynasty. More recently, after a forty-year period of eclipse during which the *ta'ziyah* survived only in the countryside, the revolutionary authorities in Iran encouraged performances and it is now well established.

The physical form of the *takiya* enhances the dramatic interplay between actors and spectators and makes of the *ta'ziyah* a true manifestation of ritual theatre. This is theatre-in-the-round. The main performing area is a stark, curtain-less raised platform in the centre of a sandy circle; the circle is used to portray battles, journeys and changes of scene. The action sweeps from the central stage into the surrounding audience and back from the periphery, enveloping and drawing in the spectators, who often become active participants in the drama (Gibb ed., 1960, pp.406-407).

The core of the repertory is the plays devoted to the Karbala tragedy. The passage of Hussein from Medina via Mecca to his martyrdom and those of his sons and followers is represented in some ten plays in as many days. This extended period of performance can be compared to the three-day festival of tragic drama experienced by the ancient Athenians, but the experience of the devotees of the Shi'a ritual is perhaps even more intense, since it is charged with extreme emotion which reaches its greatest pitch on the tenth day. The reenactment of Hussein's martyrdom is presented in such a passionate style that even a nonbeliever may be profoundly moved. Peter Brook was one of the more recent western witnesses of the drama, which he saw in 1970. He was greatly impressed by its dramatic qualities and wrote enthusiastically of its virtues (Brook, 1994, p.38).

In order to understand the *ta'ziyah* it is necessary to understand the notion of *al-shahadah* (martyrdom), for it is *al-shahadah* that drives the characters to their tragic destiny. Hussein and his followers went to war knowing that victory was impossible and death was certain. Yet Hussein was shown as consenting to, even welcoming, martyrdom in order to protect the basis of Islam. His death made him a living symbol and role model for those who seek truth and justice in this world. In Iran his name is synonymous with such virtues as a self-sacrifice, purity and justice, and he is regarded as the peerless tragic hero of Shi'a Islam.

Shi'ites consider the *ta'ziyah* to be a "holy theatre" that reflects not only religious but also cultural and political life, especially in Iran (Malekpour, 2004, p.28). Despite Brook's enthusiasm, it is difficult to see how the *ta'ziyah* could be performed without some distortion or loss of significance outside its social, cultural and religious contexts, although this has been attempted, with controversial results. Unlike Greek tragedy, it is unlikely to be able to travel outside the milieu that gives it meaning. Seyyed Hossein Nasr, the eminent Iranian scholar, is adamant that theatre which has a religious meaning relating to sacred truths and events loses its power and significance when taken out of its context. He argues that the *ta'ziyah* can have efficacy and meaning only in the traditional context for which it was meant. The audience is as much a part of the play as the actors, and both participate with all their body and soul in the events of sacred history that are retold on the stage. A sceptical audience, which because of lack of faith cannot participate wholeheartedly in the tragedy of Imam Husayn and his companions,

already destroys through its presence the drama's spiritual climate. [...] destroys that unity between performer and onlooker that belongs to the very essence of the *ta'ziyah*. How much more would this climate be destroyed by directors and actors whose interest in these matters is purely external, people who have sufficiently fallen out of their own tradition to consider it as "interesting" (Nasr, 1987, pp.79-80).

Nasr, who is an authority on the spiritual and religious meanings of Islamic art and especially the art of Persia, is uncompromisingly extreme in his view of the value of tradition, yet in this case his words are powerfully persuasive and seem pertinent to the decline of ancient Greek tragedy. They may also give pause for thought to those who might seek to revive "ritual theatre" according to their own lights in our own time. Such a project is fraught with difficulty, especially when it is based on ways of thinking and feeling which are not easily communicated to an audience used to the conventions of naturalism or who regard such experiences as no more than "interesting".

In the last century many Western theorists and critics, playwrights and directors became dissatisfied with the condition of theatre and sought to revolutionise the naturalistic tradition by abolishing the fourth wall, experimenting with other innovations, or creating a new type of theatre altogether on radically different principles. Some of these innovators sought to recreate a way of performing and receiving that might be called ritual theatre.

Whatever the particular conception, many contended that in the nineteenth century or even long before, with the decline of Greek theatre, something essential and of fundamental value had been lost. Some of these innovators de-emphasised the literary text or abandoned it altogether, viewing the body as the basis of a new language of theatre that could connect directly with the spectator. Some looked to dreams and visions, seeing in them a metaphysical reality transcending logic and reason. Where text was used, it often consisted of poetic utterances and eschewed plot development and characterisation. In all these cases naturalism is abandoned as inimical to the potential of theatre to bring together performers and spectators in a powerful collective experience. Their successors have continued this vision in a variety of ways.

Any discussion of ritual theatre in its recent or current manifestations must acknowledge that the term itself is conceived in such a variety of ways that any positive definition will be almost meaningless. It is easier, looking at the various manifestations of commercial theatre, musicals, spectacles and revivals of the drama of earlier periods, to say what it is not. Nor is it the same as "experimental" theatre, which may contain few elements of ritual or none at all. It should not be confused with the ritual of the theatre, which concerns the particular pleasures, of the mind as well as the emotions, to be gained by witnessing a powerful drama. Hugh Hunt's comment could be applied to an Athenian audience as well as to a modern one: The ritual of the theatre is, then, a meeting-place between our imagination and our reason. Perfect harmony between those two aspects of our minds provides the greatest experience (Hunt, 1962, p.5).

By contrast, some conceive theatre as a "magical ritual" that will have a "healing" and curative effect on the spectator. Theatre as ritual reconnects man with nature, which provides sustenance and replenishment. This view harks back to a time when theatre and ritual were indistinguishable, and "man found himself indivisible with

Nature and the so-called gods were natural subtle powers" According to Erika Fischer-Lichte, ritual theatre has the power to heal a humanity suffering from the harsh, chaotic conditions of rationalism, logocentrism and civilization. Banishing "the gods" from the theatre and stripping the theatre of its capability to "recreate life and humanity in the spectator" cause theatre to lose its essence and significance (Fischer-Lichte, 2005, p.296). Many would disagree with Fischer-Lichte's formulation, but it seems that this twentieth-century phenomenon cannot be separated from a disillusionment with the ideals of the Enlightenment and its emphasis on progress, reason and civilisation; and it is undeniable the West in that century witnessed a great deal of retrogression, unreason and barbarism.

Theatre in the Arab world now consists of two main branches: commercial theatre and experimental theatre of the kind that is performed at international festivals. But while "ritual theatre" is nowhere to be found, the experimentalism currently in fashion appeals only to an educated elite. It would not be true to say that challenging theatre is absent, but it is only challenging in the context of the political and religious conditions of the Middle East, where censorship is still a fact of life – although there are some reasons to hope that the more democratic societies are making progress in this regard. But experimental Arabic theatre, generally speaking, is without any kind of theoretical underpinning, and is all too often an exercise in style. In this respect it is similar to much that is produced in the rest of the world. As Aronson remarks, the avant-garde has, in a sense, achieved its goal, since its "visual style and rhythmic structures [...] have been absorbed into and permeate fashion, music, graphic art and a variety of media, which in turn feed back into multimedia performances, performance art, and the hybrid theatre of clubs and discos" (Aronson, 2000, p.211). This transformation has come about largely through the combined forces of technology and popular entertainment.

While Fischer-Lichte sees performance as a transformative process and even finds the possibility for tragedy in the exploration of the relationship between the individual and the community, she does not consider such a theatre as religious. Others see religion everywhere in the theatre.

As we have noted, the ideas of the Cambridge Ritualists had a huge impact on twentieth-century intellectuals. Jane Harrison's evolutionary scheme, which was based on the emergence of an individual as leader (*exarchos*) of the worshipping collective, emphasised, through a simplistic set of oppositions, reason over emotion, science over religion, and the individual over society. The Cambridge Ritualists identified "ritual" with the second term of these oppositions, but paradoxically, as Csapo and Miller point out, it was their ambivalence to "the iconic values of nineteenth century anthropology (namely, rationalism, individualism, Western science, and progress)" (Csapo and Miller, 2007, p.26) that accounted for their influence on those writers, directors and drama theorists who, disenchanted with bourgeois theatre, seized upon the primitive underside of the link they established between theatre and ritual. This trend culminated in the theatre of the late 1960s through the 1980s with the work of, among others, Grotowski, Brook and Schechner, but the impact can be seen much earlier, in the 1930s. The most important theorist of this period is generally considered to be Antonin Artaud.

Artaud's theories, if they can be so called since his writings are notoriously obscure, have had an enormous influence on theatre, whereas his practice has been neglected. We cannot discuss either in any detail here, but he was above all concerned with the primitive ritual function of theatre. He was not the first to emphasise this, but as Innes notes, "with Artaud the focus on dreams and the primitive levels of the psyche becomes extended to include savage roots and primitive cultures" (Innes, 1981, p.58). At first influenced by Alfred Jarry, he took the Balinese theatre (mistakenly) to be an example of the kind of theatre he was seeking to create. Artaud sought to reintroduce magic, thereby destroying logic and reason and replacing them with irrational spontaneity and delirium, which would bring about an emotional purgation analogous to catharsis in Greek tragedy. This was to be accomplished through a process of "sympathetic magic", a concept borrowed from Frazer. This delirium would, like the plague, exorcise repressive behaviour patterns in society as a whole by affecting the tiny audience of Artaud's theatre and then infecting the population at large. Theatre would have to "develop a ritual language by rediscovering universal physical signs, or "hieroglyphs", while verbal expression became incantation" (Innes, 1981, p.59). These are the basic elements of Artaud's "Theatre of Cruelty", which also inverted the values of good and evil – a characteristic of the avant-garde since Strindberg. While Artaud's own practice exemplified a total control of all the elements of production, his theories have led to his being regarded as a prophet, tragic visionary and hero, and shamanic reinventor of theatre, principally because they are, in Innes's words, "closely associated with our existential uncertainties" (Innes, 1981, p.60).

20 Because Artaud was apt to exaggerate to an extreme degree, his writings promise something much grander than could ever be achieved in practice. It is their inspirational quality that influenced Peter Brook and Charles Marowitz in the 1960s, and his many self-proclaimed disciples in the USA, including Schechner, Beck and Malina. The fact that Artaud's audience, the sophisticated Parisian bourgeoisie, was rarely shocked and never transported to a state of delirium by his theatre in practice has not prevented his admirers from taking his ideas as a blueprint for their own creative work (Innes, 1981, p.62; p.99). This is not to say that Artaud's work does not contain vital and imaginative elements, but its inherent weaknesses have been obscured by his power to create enormous enthusiasm among those who wish to abolish the bourgeois theatre and replace it with a liberating theatrical ritual. Brook, who presented Artaud's *Spart of Blood* in 1964, and Grotowski, whose theatre is predicated on the self-transcendence of the actor, epitomise this approach. And yet, as Innes remarks, "the basic problem facing all the inheritors of Artaud who seek to affect spectators directly by using rituals" is that they have no choice but to do this "in the modern secular context where these have no religious significance and therefore no subjective value for the public" (Innes, 1981, p.135).

In the Arab world, as we noted earlier, the problem is not that the context is secular but that it is religious, and so a ritual theatre that is imposed from outside is an impossibility, although there is currently a plethora of experimentalism which has failed to attract a broad public.

In the USA Artaud's theories, together with the work of Brook, Grotowski, Mnouchkine and others, influenced avant-garde creators and directors to embrace ritual ideas

precisely for their revolutionary potential. Ritual theatre offered a means to change society through the building of a community that would come into being through “the active sharing of collective emotions, group katharsis, and [...] the chance to experience other humans concretely”. It “also implied the efficacy of performance, an efficacy which extended beyond the individual psyche and offered a tonic to society at large” (Csapo and Miller, 2007, p.27). In 1968 Richard Schechner (a trained anthropologist and a student of Victor Turner) presented *Dionysus in 69*, the key work of American ritual theatre. The play, a version of Euripides' *Bacchae*, was “hyperritualized with such non-Euripidean extras as an initiation by the god of the audience, a New Guinea birthing ritual, and a death ritual” (Csapo and Miller, 2007, p.27). Schechner's stated aim was to rediscover the efficacy of performance as a ritual experience.

Dionysus in 69 influenced a host of theatre artists and Schechner's articulation of performance theory has had an even greater impact. Performance theory sees performance as fundamentally destructive of social norms and a form of popular empowerment, and while ritual theatre ceased to be a vital force at the end of the 1980s, interest in performance theory remains strong, and continues to influence avant-garde and experimental theatre. The idea that a community can be created through ritual theatre, however, has prone to be a false hope; or, at least, the nature of that proven “community” has come to be conceived differently.

Erika Fischer-Lichte is concerned with the power of performance to transform an audience. Briefly, theatre can bring about this transformation through a reversal of the hierarchy between text (myth and drama) and performance (ritual, theatrical performance), and a community is created by the physical acts of the “phenomenal body” of the actor rather than by his or her “semiotic body”. The spectator experiences the actor as an “embodied mind”. She thus contrasts a “textual culture” with a “performance culture”, and finds in the latter a means of creating a community; but that community is an aesthetic one which will not cohere after the performance is over. Her theory rests not only on Turner's conception of “liminal time” but also on the idea of the “rite of passage” first formulated by Arnold van Gennep, another anthropologist who had a great influence on twentieth-century theatre.

Van Gennep's theory concerns the transgression of boundaries in the process of transformation. Fischer-Lichte summarises as follows: This scheme consists of three phases: (1) the separation phase in which those who are about to undergo a change are alienated from their everyday life and their social milieu, i. e. are removed from their former place, time, social status; (2) the threshold or transformation phase, in which the people concerned are transposed between and betwixt all possible realms, between different worlds which allows for completely new, partly rather disconcerting experiences – the phase, Turner would later call “liminal”; and (3) the integration phase, in which the newly transformed are reintegrated into society and socially accepted in their new status (Fischer-Lichte, 2005, p.36).

Fischer-Lichte argues that although van Gennep's theory applies to ritual, there is no reason not to apply it to theatre, which is not a ritual experience but can be similar. The main difference is that in ritual, liminal experience is irreversible and socially recognised; in theatre, it is neither. Nevertheless a process of transformation

has been undergone by the audience. Despite the attempts by Schechner and others to introduce ritual elements into the performances, Fischer-Lichte argues that these are unnecessary to create an aesthetic community. To demand more is unrealistic and, moreover, calls for sacrifice on the part of the spectator. In current conditions it is enough that the new performative culture of postindustrial societies should create temporary communities "that do not ask for any longer-lasting commitment nor for a collective identity to emerge" (Fischer-Lichte, 2005, p.257). Fischer-Lichte's view contrasts strongly with the ideals of Schechner and his contemporaries such as Beck and Malina of the Living Theatre, as well as with the evident aims and effects of the *ta'ziyak* but it articulates a contemporary reality.

What of the avant-garde in this situation? After the demise of ritual theatre in the USA figures such as Robert Wilson and Richard Foreman emerged, and both are still working, but according to Arnold Aronson their work has become so thoroughly assimilated as to have become classical (Aronson, 2000, p.211). Avant-garde theatre began as a radical movement influenced in the USA by Stein and Cage as well as Artaud and Turner, but the experiments of forty years ago are now part of cultural history. Wilson's hallucinatory productions can now be harnessed to fashion shows and rock videos, and Foreman, who wished to dissolve coagulated thought and feeling and unblock paradise through the sophisticated use of postmodern irony, has become an establishment figure. If, as Innes argues, "the base root of all avant-garde theatre is an uncompromising rejection of contemporary civilisation and existing social structures", (Innes, 1981, p.188) then it appears that "there is very little in today's theatre that can be considered avant-garde" (Aronson, 2000, p.205). Norman Bert, Professor of Theatre and Drama at Texas Tech University, directly equates theatre and religious ritual as though both perform virtually identical functions and are similarly organised. Bert argues in a recent article, "Theatre is religious", that "theatre is best understood, practiced and criticized" as religions and not as poetry, rhetoric or entertainment (Bert, 2002, p.1). Bert defines religions as "the creation and re-enactment of myth for the purpose of realizing – in both senses of that word as "perceiving" and "making actual" – and celebrating the relationship of human beings with superhuman, spiritual forces" (Bert, 2002, p.2). This is fairly unobjectionable, but Bert goes on to explain that these spiritual force include not only the deity or deities, but also "the Zeitgeist, the organizational power we call natural law, the world-wide network of consciousness that Teilhard de Chardin called the nousphere, and perhaps even national and ethnic "spirits" such as "el Raza" (Bert, 2002, p.3).

One does not have to be a rigid rationalist to see difficulty here, and the article continues to find analogies for every aspect of religion, as he defines it, in every aspect of the theatre. He too looks back to the Greeks for the last true manifestation of "the sacral nature of acting" (Bert, 2002, p.9). There is much more in this vein, all designed to prove Bert's hypothesis. However Bert never raises the question of the differences between religion and theatre because in wishing to minimise them he assumes there are none or that they are, or should be, insignificant.

The novelty of the work. The modern Islamic theatre can fulfil a useful social role by presenting experiences that will encourage spectators to become more aware of, and consider more deeply, their relationship with their religion and their society. It cannot

be a sacred art but it can be a religious one, commenting on every social issue just as the imam may do in his Friday sermon. It does not, of course, follow from this that such a theatre must be tied to naturalism. Indeed, the theatre artist should be free to experiment boldly regarding text, acting styles, and scenography. The theatre must look forward, not backward. Islamic theatre is fortunate in that it has no golden age or canon of revered texts, always excepting the Qur'an. It may therefore confidently seek inspiration from its own heritage without rejecting the productions of other cultures as long as they are compatible with its purposes, and it should not fear to create new forms.

Conclusions

This article has considered the nature of the link: between ritual and drama, focusing particularly on phenomena in ancient Greece, the Arab world, and twentieth-century Europe and America. It discussed the meaning of the ritual space and the activities performed in such spaces, nothing that the ritual allows the human and the divine to meet, thus creating unity among the believers. The ritual is only efficacious, however, when all participants share common beliefs. A ritual theatre such as the *ta'ziyah* must emerged from, and be developed and sustained by, the community. It cannot be created individuals seeking to build a sense of community through exploiting theatre's perceived revolutionary potential. The destruction of social norms, as we saw in the case of Artaud and his successors, does not necessarily lead to the efficacy of performance as a ritual experience.

In the Arab world there is a community of believers united by faith, however much they may be divided in other aspects of their lives, and so it might be possible to develop a theatre that might be both Islamic and popular with an Arab audience. Such a theatre would address issues of social importance and encourage spectators to consider their relationship with their religion and their society. It could seek inspiration from its own heritage without being enslaved by naturalism. The staging of the *ta'ziyah* could be a useful model in this respect, since it shows that an Arab-Muslim audience can respond to symbolic, anti-illusory drama. A theatre that could characterised as Islamic might also serve as an example to makers of experimental theatre, now ubiquitous at international festivals in the Arab world.

This theatre could not be a "ritual theatre" of the kind created by Schechner, however, since to bring together elements of Islamic ritual with elements drawn from other cultures would be incomprehensible to a broad Arab-Muslim audience; moreover, such an attempted synthesis would be seen as an insult to Islam. Even a "ritual theatre" restricting itself to the incorporation of elements of Islamic ritual alone would be condemned for the same reason. It would be more useful to consider Fischer-Lichte's noting of the performative as a transformative process when thinking about what an Arab-Islamic theatre could be. Although she is concerned with the experience of an audience who are not a community. The Arab-Muslim community is not so homogeneous and unified that her notion of a "temporary community" does not apply. It would be one of the tasks of an Arab-Muslim theatre, whether or not it incorporated "ritual elements", to bring together and help sustain the community it serves. It should be clear, however, that

I am not advocating a soothing theatre that avoids contentious issues, since I believe that the theatre should challenge and educate as well as entertain.

We have shown that ritual and theatre are not identical, though they may be similar. The question for the Arab Muslim artist is whether Islam can be a fruitful source of themes for the contemporary theatre, and whether an "Islamic" theatre – in a loose sense – can inspire not only forward-looking theatre artists but also audiences, and engage in the dialogue between the individual and the Muslim community, which is everywhere in need of such a theatre.

BIBLIOGRAPHY

- Aeschylus, 2003. *Oresteia*. Translation from English by Ch. Collard. Oxford: OUP.
- Aronson, A., 2000. *American Avant-Garde Theatre: A History*. London; New York: Routledge.
- Bell, C., 1997. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.
- Bert, N.A, 2002. Theatre is religious. *The Journal of Religious and Theatre*, [online] 1, 1. Available at: <http://www.rjournal.org/vol_1/no_1/bert.html> [Accessed 30 March 2019].
- Brook, P., 1994. *There Are No Secrets*. London: Methuen.
- Csapo, E. and Miller, M.C., 2007. General Introduction. In: *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. New York: Cambridge University Press.
- Deslauriers, D., 1992. Dimensions of Knowing: Narrative, Paradigm, and Ritual, *ReVision*, 14, 4, p.192.
- Fischer-Lichte, E., 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. New York: Routledge.
- Gibb, H.A.R. ed., 1960. *Encyclopaedia of Islam*. Netherlands Academy. Leiden: E.J. Brill.
- Hunt, H., 1962. *The Live Theatre: An Introduction to the History and Practice of the Stage*. London: Oxford University Press.
- Innes, Ch., 1981. *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Malekpour, J., 2004. *Islamic Theatre*. London: Taylor and Francis.
- Michael, S.S. ed., 1998. *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- Murray, G., 1957. *The Classical Tradition in Poetry*. New York: Vintage Press.
- Nasr, Seyyed Hossein, 1987. *Islamic Art and Spirituality*. Ipswich: Golgonooza Press.
- Ortolani, B., 1990. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. New York: E. J. Brill.
- Shorter Oxford English Dictionary, 1973. Oxford: OUP, p.1837.
- Vince, R., 1984. *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*. Connecticut: Greenwood Press.

РИТУАЛ І ДРАМА

Халіфа Альхаджрі

кандидат мистецтвознавства, доцент; e-mail: khalifa70@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2149-0080
Вищий інститут драматичного мистецтва, Ель-Кувейт, Кувейт

Анотація

Метою статті є дослідження природи зв'язків ритуалу й театру на прикладі мусульманського обрядового театрального дійства те'зіє – шіїтської пасійної п'єси. Обрана проблематика

обумовила широкий контекст дослідження. Зокрема, автор звертає увагу на особливості поєднання ритуалу й театру в античній Греції, а також в європейській та американській культурі ХХ століття. Крім того, простежуємо специфіку зв'язків ритуалу й театру в інших культурах, зокрема китайській та японській. Розглядаючи старовинне ритуальне дійство з погляду театральності та сприйняття побаченого, дослідник звертається до художньої практики американського авангардного театру 1960–70-х рр. Певну увагу приділено впливові мусульманського ритуального театру на європейську театральну культуру ХХ століття: йдеться про враження відомого режисера Пітера Брука від перегляду обрядового дійства в Ірані, в 1970-ті роки. При цьому автор наполягає, що те'зіє практично неможливо адекватно сприйняти поза соціальним, культурним і релігійним контекстом. Однією з причин цього є те, що глядачі стають частиною дійства, як і виконавці, тоді як відсторонена скептична публіка, позбавлена віри, не може брати в дійстві повноцінну участь. Приділяючи увагу сучасним неоритуальним тенденціям в європейському та американському театрах, дослідник пристає до думки німецької театрознавки Еріки Фішер-Ліхте, яка розглядає неоритуальність у контексті сучасної перформативної культури. У зв'язку з цим він вдається до загальних характеристик перформативності, окреслюючи ідеї Антонена Арто, Єжи Гротовського, Пітера Брука та інших. **Методологія дослідження** переважно базується на компаративістському методі, що передбачає порівняння архаїчних ритуалів різних культур (від античних до далекосхідних), а також особливості поєднання ритуалу й театру в цих дійствах. Вагомим теоретичним підґрунтям дослідження стали праці теоретика перформансу Річарда Шехнера та його наставника антрополога Віктора Тернера. Крім культурної антропології, обстоюючи винятковий вплив на глядача ритуального дійства те'зіє, дослідник послуговується теоретичними працями сучасних європейських театрознавців, зокрема Еріки Фішер-Ліхте. **Новизна роботи.** Уперше комплексно, із залученням широкого контексту, використовуючи компаративістський підхід, спираючись на культурну антропологію та послуговуючись мистецтвознавчим аналізом, досліджено зв'язки ритуалу й театру на прикладі мусульманського обрядового театрального дійства те'зіє. **Висновки.** Ми показали, що ритуал і театр не ідентичні, хоча можуть бути подібними.

Ключові слова: ритуал; театр; обрядова драма; арабський світ; мусульманська релігія; перформативна культура

РИТУАЛ И ДРАМА

Халифа Альхаджри

кандидат искусствоведения, доцент; e-mail: khalifa70@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2149-0080
Высший институт драматического искусства, Эль-Кувейт, Кувейт

Аннотация

Целью статьи является исследование природы связей обряда и театра на примере мусульманского ритуального театрального действия та'зия – шиитской жалобной пьесы. Выбранная проблематика обусловила широкий контекст исследования. В частности, автор обращает внимание на особенности сочетания ритуала и театра в античной Греции, а также в европейской и американской культуре ХХ века. Кроме того, прослеживается специфика связей ритуала и театра в других культурах, в частности китайской и японской. Рассматривая старинное ритуальное действо с точки зрения театральности и восприятия увиденного, исследователь обращается к художественной практике американского авангардного театра 1960–70-х гг. Определенное внимание уделено влиянию мусульманского ритуального театра на европейскую театральную культуру ХХ века: речь идет о впечатлениях

известного режиссера Питера Брука от просмотра ритуального действия в Иране, в 1970-е годы. При этом автор утверждает, что та'зия практически невозможно адекватно воспринять вне социального, культурного и религиозного контекста. Одной из причин является то, что зрители, как и исполнители, становятся частью представления, когда отстраненная скептическая публика, лишена веры, не может принимать в действие полноценного участия. Уделяя внимание современным неоритуальным тенденциям в европейском и американском театрах, исследователь придерживается убеждений немецкого театроведа Эрики Фишер-Лихте, которая рассматривает неоритуальность в контексте современной перформативной культуры. В связи с этим он прибегает к общим характеристикам перформативности, обозначая идеи Антонена Арто, Ежи Гротовского, Питера Брука и других. **Методология исследования** преимущественно базируется на компаративистском методе, предусматривая сравнение архаических ритуалов различных культур (от античных до дальневосточных), а также особенности сочетания ритуала и театра в данных действиях. Весомым теоретическим основанием исследования стали работы теоретика перформанса Ричарда Шехнера и его наставника антрополога Виктора Тернера. Кроме культурной антропологии, отстаивая исключительное влияние на зрителя ритуального действия та'зия, исследователь пользуется теоретическими наработками современных европейских театроведов, в частности Эрики Фишер-Лихте. **Новизна статьи.** Впервые комплексно, с привлечением широкого контекста, используя компаративистский подход, опираясь на культурную антропологию и пользуясь искусствоведческим анализом, исследованы связи ритуала и театра на примере мусульманского обрядового театрального действия та'зия. **Выводы.** Мы показали, что ритуал и театр не идентичны, хотя могут иметь сходство.

Ключевые слова: ритуал; театр; обрядовая драма; арабский мир; мусульманская религия; перформативная культура



DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170746

УДК 7:165.1:[167:124.4

ЛОГІКА ПІЗНАННЯ («ГНОСЕОЛОГІЯ») ЯК СКЛАДОВА ТВОРЧОГО МЕТОДУ**Сергій Безклубенко***доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України;
e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна***Анотація**

Мета статті – з'ясування сутності *поетики* (або, що те саме, *мистецького творчого методу*). **Методологія дослідження** базується на принципі системності: автор дотримується концепції, згідно з якою мистецтво як творчий процес являє собою певну систему. **Наукова новизна.** Будучи формою суспільної свідомості, способом самовираження особи та засобом утвердження певних ідей, мистецтво є *заразом одним із видів виробництва*. Це виробництво специфічне (*духовне*), особливе з-поміж духовних (*художнє*) та все ж являє собою *take*, якому притаманні всі його фундаментальні риси взагалі, у тому числі (1) організаційні, (2) економічні та (3) технологічні. Щодо (1): *мистецтво як виробництво художніх цінностей* у своєму історичному розвитку проходить ті ж стадії суспільної (колективної) організації праці, що й виробництво взагалі (у тому числі й матеріальних благ). А саме: *кооперація* (іконописні, взагалі малярські майстерні), *мануфактура* (театр), *фабрика* (кіно), *індустрія* (телебачення). Щодо (2) – деякі мистецтва (наприклад, кінематограф) являють собою самостійні галузі виробництва, притому вельми ефективні в економічному сенсі. Щодо (3) – технологія художнього виробництва, осмислена у своїй закономірності, визначає специфіку мистецтва з його практично-виробничого (ремісничого боку). **Висновки.** Виходячи з такого розуміння мистецтва (*мистецького творчого процесу*), *сутність поетики*, яка з формального боку має вигляд деякої сукупності (систему) певних принципів та правил, автор розглядає як *логіку творчого процесу*, у котрій своєрідними гранями постають (у різних видах мистецтва – різною мірою) *гносеологічні, психологічні, ідеологічні та технологічні* аспекти мистецького творчого процесу. У цій публікації проаналізовано саме гносеологічний аспект поетики (творчого методу).

Ключові слова: метод; творчість; мистецтво; технологія; гносеологія**Аналіз літератури**

Слово *поетика* (гр. ποιητική [поетике], від ποιηω [пойео] – *створювати, виготовляти, виробляти*) – 1) у вузькому розумінні це сукупність принципів, правил, прийомів поетичної творчості (віршування) (кажуть: *поетика* Шевченка, пушкінська *поетика* тощо); 2) у загальному – система, принаймні сукупність принципів, правил та засобів і форм художньої творчості. У цьому значенні термін «*поетика*» своїм походженням завдячує Аристотелю, який саме так назвав своє дослідження мистецтва.

Мова в «Поетиці» Аристотеля йшла переважно про твори драматичні – трагедію та комедію, але оскільки писали їх тоді віршованою ритмічною мовою,

термін «поетика» тривалий час зберігав значення *зводу правил віршування або поезії*, як було названо один із родів художньої літератури. Такою, наприклад, є (до речі, віршована) книга француза М. Буало «Поетичне мистецтво» (1674), в якій розповідається, зокрема, що таке елегія, ода, сонет, епіграма, балада, рондо, мадригал тощо і в чому їх особливості; а також книга професора Києво-Могилянської академії М. Довгалевського «Поетика. Сад поетичний» (1736), в якій викладено успадковані від античних часів уявлення про суть і призначення поезії, техніку віршування та відповідні засоби: метафору, синекдоху, метонімію, антиномію, ономатопею та інші види тропів.

Водночас з певного часу терміном «поетика» дещо метафорично почали називати притаманний окремому письменникові, поетові *стиль, творчий метод*, схильність до певних художніх засобів зображення та самовираження. Так, надзвичайно цікава та повчальна книга М. Бахтіна з теорії художньої творчості називається «Проблеми поетики Достоєвського» (1964). За аналогією *поетикою* стали згодом іменувати і специфічні правила творчості в тій чи іншій галузі мистецтва. «Поетика кіномистецтва» – таку назву має, зокрема, книга Є. Добіна, видана у 1961 р., та ін. Усі згадані та не згадані тут автори розглядають поетику з суто формального боку: як сукупність (або систему) правил komponування твору.

Явище, означуване словом *поетика*, дедалі частіше стали називати *методом творчості* (Максим Горький, В. Шкловський), також обмежувались при цьому формальним описанням його як *сукупності певних прийомів* і не вдаючись до спроб з'ясування, що ж він являє собою за своєю глибинною сутністю. Так, наприклад, академік І. Дзюба свого часу задекларував: «Метод – це насамперед розуміння», – і навіть виніс ці слова у заголовок своєї вельми розлогої статті (Shevchenko, Shevchenko, and Salakhova, 2017). Оскільки це речення неповне, незакінчене і думка видається недостатньо ясною, у читача виникає питання: що власне має на увазі автор (*розуміння... чого саме?*). Та відповіді на це питання годі шукати в згаданій, як і в інших, публікації знаного літератора. Відтак з'являється здогад: *йдеться саме про розуміння того, що ж по суті являє собою метод*. Ретельне ж ознайомлення з текстом статті навіює думку, що саме цього й бракує авторіві публікацій про метод, як і багатьом іншим авторам.

Опосередкованим підтвердженням такого висновку може бути та обставина, що до наведеного визначення академік не сам додумався, а запозичив його (за власним зізнанням) в одного з тогочасних популярних в Україні європейських мудрагелів – Гадамера. А там здавна в пошані мода на такі-от куці дефініції, що безпідставно видаються авторами та, що ще гірше, сприймаються декотрими читачами за істинні. Приміром, Аристотель (за захопленням свідченням С. Кримського) вважав, що нібито «політика – це практична мудрість» (12). Інший філософ (здогадно, Ф. Шеллінг) буцімто твердив, що «архітектура – це «застигла» музика» і таке інше. Можливо, саме завдяки некритичному сприйняттю подібних визначень набули поширення такі неповні дефініції, як-от «мистецтво – це форма суспільної свідомості», «мистецтво – це засіб самовираження». Або й такі: «Культура – це форма перебування адекватних цінностей, якими ми продовжуємо жити...» (Кримський, 2001). Не вдаючись у запізнілу полеміку з авторами цих та подібних

афоризмів (їх не злічити), навіть на віру приймаючи їх за істини, задаймося питанням: «А що дають нам такі, з дозволу сказати, «дефінішки»? Чим конкретно збагачують наші знання про згадувані у них явища?».

Постановка проблеми

Поza сумнівом, навіть після тривалих роздумів відповідь буде вельми стриманою, коли не цілковито негативною. І на те є ціла низка причин. Починаючи з того, що подібні умовиводи зроблені внаслідок бруталних логічних огріхів (*порушення правила визначення понять через вказівку на родову його приналежність та зазначення видових особливостей*), що залишає непроясненим зміст означуваного поняття. У нашому конкретному випадку, між іншим, не увиразнено, про який власне метод іде мова, адже цим словом означено різні за сутністю, хоч у дечому й подібні, явища. Наприклад, системний, індуктивний, дедуктивний і метод перенесення (*метафора, трансдукція*), методи аналізу та синтезу, порівняльний метод тощо – у *пізнавальній діяльності людей*. Свої, принципово відмінні методи у галузі виробництва: *метод безперервної розливки сталі* – у металургії, *метод комп'ютерного проектування* – в архітектурі та будівництві, *конвеєрний метод* – у машинобудуванні і т. ін., *метод переконання* – у царині виховання... Подібно і в мистецькій сфері належить розрізняти *пізнавальний* (так званий художній) метод (осягнення дійсності мистецькими засобами) і *творчий* (*виробничий*).

Логічне «сплутування» останніх двох понять та означуваних ними явищ сталося взнаки й історично: зокрема при інтерпретаціях так званого «методу соціалістичного реалізму», який часто-густо іменували «художнім», хоча при цьому мали на оці саме *творчий* (тобто виробничий) аспект. Бо *художній метод* – це різні форми *пізнання дійсності* мистецькими засобами.

Отож, для з'ясування сутності (природи) методу як *соціокультурного феномена* необхідно насамперед роздивитися походження цього слова та означуваного ним явища. Як ото полюбили говорити древні: «Ab ovo usque ad mala»¹.

Нагадаємо: наше слово *метод* походить від грецького *μεθοδος*, утвореного поєднанням двох слів: *μεθο* [мето] – *після того як, потім* та *οδος* [одос] – *дорога, шлях* (місце, по якому ходять, та й сама дія, тобто *засіб, спосіб* досягнення чогось). Первісно це слово означало «слідом за чимось» (тобто проторованою дорогою).

Згадайте лишень ваші початково мученицькі спроби впоратися з кубиком Рубіка і подумайте, чому надалі стало так просто виконати необхідні маніпуляції? Саме так: ви йшли вже прокладеним, добре освоєним шляхом, тобто ви оволоділи *методом* вирішення цього хитромудрого завдання. Можна сказати про це по-іншому: ви *осягнули засадничі принципи побудови цієї іграшки*, тобто оволоділи *логікою побудови головоломки, яка містить у собі алгоритм її розв'язання*.

Переходячи до питання про *метод мистецької творчості*, ми можемо припустити, що у своїй «*субстанціональній сутності*» він являє собою *осягнуту, осмислену*

¹ Від яйця до фруктів – лат. приказка, що відображає звичне меню сніданку, тобто від початку до кінця.

логіку творення (творчого процесу, творчості). Оскільки ж творчий процес взагалі, зокрема й мистецький, включає в себе різноаспектні складові (пізнавальні, психологічні, ідеологічні, виробничо-технічні), творчий метод як «логіка» цього процесу неминує повинен мати відбитки цих складових.

Цим і зумовлений вибір теми дослідження: *«Технологічні, гносеологічні, психологічні та ідеологічні складові «грані» творчого методу (поетики)»*.

Мета статті – з'ясувати роль та значення гносеології (логіки пізнання) у творчому мистецькому процесі (поетики, творчого методу).

1. Методи образного відтворення дійсності

Цікавий і повчальний приклад того, як усвідомлення логіки створення мистецьких предметів стає методом творчості, залишив С. Ейзенштейн. Розповідаючи про своє перебування в США (стаття «Монтаж-1938»), він пригадує, що спочатку йому було важко орієнтуватися в Нью-Йорку: «Аби зарадити цьому, доводилось встановлювати у пам'яті набір предметів для тієї чи іншої вулиці, набір предметів, що виникали в свідомості у відповідь на сигнал «сорок друга» на відміну від сигналу «сорок п'ята». Набирались у пам'яті, – веде далі Ейзенштейн, – театри, кіно, магазини, характерні будинки і так далі для кожної вулиці, яку належало запам'ятати. Таке запам'ятовування йшло виразними етапами. Таких етапів можна відзначити два: у першому з них на словесне означення «forty second street» («сорок друга вулиця») пам'ять з великими труднощами у відповідь перераховувала весь ланцюг елементів, характерних для цієї вулиці, але справжнього відчуття цієї вулиці не виходило, тому що окремі елементи цієї вулиці ще не склалися в єдиний образ. І тільки на другому етапі всі ці елементи стали сплавлятися в єдиний виникаючий образ: при назві «номера» вулиці також поставав цілий рій окремих її елементів, але не як ланцюг, а як щось єдине ціле, як цілісний вигляд вулиці, як цілісний її образ» (Ейзенштейн, 1966, с.258).

Це самоспостереження видатного митця щодо механізму становлення образів світу у свідомості людини цікаво та повчально зіставити з аналогічним судженням видатного теоретика мистецтва І. Канта. *«Кожний бачив, – відзначав філософ, – тисячу дорослих чоловіків. Однак, коли хоче судити про їх нормальний зріст порівняльно, то уява (на наш погляд) накладає велику кількість образів (можливо, всю цю тисячу) один на одного. Хай буде дозволено мені застосувати тут аналогію оптичного зображення на площині, де поєднуються численні елементи, і в тих межах, де місце висвітлюється найсильніше накладеним світлом, там стає помітною середня величина. Це і є фігура прекрасного чоловіка»* (Кант, 1898, с.82).

І. Кант стверджував, що можна те ж саме одержати й механічним шляхом, якщо всю тисячу розмірів по їх висоті та ширині скласти разом і одержану суму поділити на тисячу. Але *«уява робить те ж саме через динамічний ефект», що «виникає з багатократного впливу таких фігур на органи внутрішнього чуття... і тому негр за цих емпіричних умов з необхідності повинен мати іншу нормальну ідею про красу, ніж білий, китаець – іншу, ніж європеець»* (1898, с.83). Як бачимо, в обох випадках зафіксований майже ідентичний процес становлення образу в уяві того, хто сприймає видимий світ. Але І. Кант був філософом, а не митцем, і його цікавили загальнотеоретичні закономірності цього психологічного механізму. До

того ж він стояв на позиціях *філософського ідеалізму*, дотримувався переважно точки зору *агностицизму*, відтак вважав неможливим пізнання мистецтва взагалі, закономірностей художньої творчості зокрема. Через те він вважав неможливим навіть існування того, що ми називаємо *творчим методом*. «Є, – твердив Кант, – два види поєднання думок у викладі, із яких один називається *манерою* (modus aestheticus), а другий – *методом* (modus logicus); ці два способи (!) відрізняються один від одного тим, що перший не має ніякої іншої міри, окрім відчуття єдності в уяві, а другий наслідує принципи; для красних мистецтв має значення через те тільки перший» (1898, с.192).

«Все, що робив Ньютон, він усвідомлював, Гомер – ні», – твердить філософ на доказ істинності своєї думки.

Звичайно ж, полеміка з І. Кантом видається дещо запізнілою та й недоречною тут, тому обмежимося лише двома побіжними зауваженнями. По-перше, Гомер міг усвідомлювати те, що *і як* робить, такою ж мірою, як і Ньютон, і навпаки: вони могли усвідомлювати принципи (логіку) власної творчості, а не всезагальні принципи творчості; а, по-друге, *таке* заперечення можливості пізнання *логіки творчого процесу є негативним доказом* (принаймні свідченням) того, що під творчим методом І. Кант розумів саме *усвідомлювану, пізнану логіку творчості*.

С. Ейзенштейн був передусім *митцем*, він *вірив* у можливість та вірогідність пізнання зовнішнього світу так само, як і в *можливість пізнання мистецтва та законів його творення*. Його насамперед цікавили практично-творчі висновки з виявленого психологічного явища, і він препарує його для того, *аби скористатися закономірністю стихійного становлення образів у свідомості людини, тобто свідомо застосувати її у власній творчій практиці*.

Простежимо за ходом думки С. Ейзенштейна. «В обох випадках, – пише він, – йдеться про процес запам'ятовування чи про процес сприйняття художнього твору – залишається правильною закономірність того, що *одиничне увиходить у свідомість і почуття через ціле і ціле – через образ*» (1966, с.258). А якщо це так, якщо сприйняття мистецьких творів є процесом становлення образів у почуттях та свідомості глядача, аналогічним до процесу становлення таких же образів у повсякденному житті людей, зокрема й митців, то *завдання творця зводиться до того, робить висновок С. Ейзенштейн, аби «примусити» глядача пройти той шлях, що його пройшов сам художник...*

Однак, що це за шлях, який він?

Інерція нашого мислення підказує: це має бути такий точнісінько шлях, яким пройшов митець, коли у нього *складався певний образ того, що він сприймав (бачив, чув тощо)*. Але ні! С. Ейзенштейн мовить про щось трохи інше: *«Глядача примушують пройти той же творчий шлях, яким пройшов автор, створюючи образ!»* (1966, с.258).

На думку С. Ейзенштейна: «У запам'ятовуванні, – продовжує він *намічену паралель між життям та мистецтвом, – є два і дуже важливих етапи: перший – це становлення образу, а другий – результат цього становлення і значення його для запам'ятовування. При цьому для пам'яті важливо приділяти якомога менше уваги першому етапові і якнайскоріше, перейшовши через становлення,*

досягнути результату. *Така життєва практика на відміну від практики мистецтва. Бо, переходячи звідси до сфери мистецтва, ми бачимо виразне зміщення акценту. Природно прагнучи результату, мистецтво, однак, всю витонченість своїх методів спрямовує на процес»* (1966, с.267).

Звідси С. Ейзенштейн робить принциповий теоретико-методологічний висновок: *«У методі створення образів мистецький твір повинен відтворювати той процес, за допомогою якого у самому житті складаються нові образи у свідомості та почуттях людини»* (1966, с.259). І далі на величезному фактичному матеріалі з історії мистецтв та своєї власної творчої практики переконливо доводить правильність цього положення.

Отже, перед нами – *формула творчого методу*. І тим паче цікава й знаменна, що не просто свідчить про своє походження з логіки пізнання, але навіть сформульована в підсумку цілеспрямованого усвідомлення цієї логіки, її осмисленого використання саме як логіки, способу, методу побудови художніх творів.

При всій *незаперечній правдивості* вищенаведеної формули закономірності становлення образів у сприйнятті митця та майбутнього споживача його творів вона має по суті *нескінченне число значень*.

Почати з того, що навіть при тотожності об'єкта сприйняття (наприклад, тих же вулиць) свідомість різних людей фіксує різні елементи, що складаються потім в образи, які уже тільки через одне це можуть бути відмінними одні від одних; потім – вибір засобів для реалізації, втілення цього образу (живопис, графіка, фотографія) диктують відмінні техніки та технології побудови образу, які, отже, позначаються на кінцевому результаті... А коли до цього додати психологічні настанови автора та майбутнього глядача, їхню ідеологічну націленість, що може бути не просто відмінною, а й діаметрально протилежною за спрямуванням?

Багатоманітність творчих методів (поетик) навіть у межах того самого, здавалось би, мистецтва має своєю передумовою саме цю обставину.

Іншими словами, саме тут криються зерна не тільки різноманітних стилів та манер, часом навіть досить чудернацьких, але й художніх течій, напрямів та шкіл. Подібно до того, як переважне використання тієї чи іншої технічно-технологічної особливості процесу творчості надає особливої своєрідності творчій практиці митця (індивідуальні манера, почерк, стиль тощо), так схильність митців до використання певних особливостей (сторін, граней) художнього пізнання сприяє їх об'єднанню в певні школи, течії, напрями.

Цілком зрозуміле прагнення митців *осмислити свій метод творчості* – художньо переконливо довести його переваги та науково-теоретично його обґрунтувати. В останньому митцям намагаються допомогти дипломовані «теоретики від мистецтва», особливо філософи (сиріч естетики), і в результаті з'являються цілі художньо-естетичні системи, більш чи менш логічно обґрунтовані та художньою практикою підкріплені.

Цілком природно також, що прихильники (тим більш винахідники) тих чи тих творчих методів переконані в їх продуктивності й мало не винятковій доцільності, а тому відстоюють свої позиції всіма доступними, прийнятними, а часом і неприйнятними в суспільстві засобами. Славнозвісний Мікеланджело

Буонарроті, як відомо, особливо пишався тим, що ніс його набув горбатого профілю в результаті принципової художньо-естетичної дискусії, в якій він вважав себе переможцем.

Звідси безліч художніх течій та напрямів, запекла боротьба між ними, сповнена колізій та перипетій, часом драматичних...

2. Методи перетворення образу дійсності

На прикладі, наведеному й проаналізованому С. Ейзенштейном, ми можемо спостерегти, як із логіки образного пізнання (відображення світу) кристалізується цілком певна технологія, тобто методологія, творчості. Вона виходить, поперше, з того, що художній твір є образом, адекватним реальній дійсності: картина із зображенням вулиці у Нью-Йорку (*той образ цієї вулиці, що склався в уяві художника*). Правдиво і досить точно *відображає* (віддзеркалює) реальний (предметний) вигляд цієї вулиці. По-друге, припускається, що сприйняття художнього твору глядачем відбувається за тими ж закономірностями, що й сприйняття митцем реальної дійсності. Нарешті, мовчазно приймається за істину, що *той образ, який «складається у самому житті» в уяві митця, є вже водночас і прообразом майбутнього твору.*

Хто хоч трохи знайомий з живописом, знає, що значення співвідношення «художній твір» – «об'єкт зображення» (чи то вулиця, чи квітка, чи навіть людська персона) і за змістом, і за формою коливається в межах від безумовної адекватності до абсолютної невідповідності. Художній твір буває або майже рабською копією реального предмета, або чимось таким, що взагалі не має аналогій у довіклілі. Так само й в інших аспектах.

Особливо, що стосується своєрідності *сприйняття* митцем реальності, у тому числі й художніх творів. Якщо у звичайного глядача в результаті описаного С. Ейзенштейном процесу сприйняття чи то предмета природного походження, чи мистецького твору цей процес в *уявному образі*, так би мовити, згасає, затухає, то у митця все відбувається інакше: з цього, *власне, й починається творчий процес.* Сприйняті враження художник, на відміну від звичайного глядача, сказати б, переплавляє в горнилі власної фантазії і з цього вже переплаву виробляє (спочатку, ясна річ, лише в уяві) не лише образ того, що він пізнав у дійсності, але й образ того, що потім, у результаті предметної реалізації (втілення) в процесі творчої праці стане художнім твором. *Той самий ідеальний результат праці, який уже на самому початку трудового процесу існує в голові творця як мета.*

Пишномовно висловлюючись, митець тут уподібнюється бджолі: він не просто споживає нектар вражень, але й виробляє з них, так би мовити, краплини художнього меду.

Так от, подібно до того, як образ, що склався у пам'яті митця в результаті спостереження предметів реальності, не є абсолютною копією спостережених ним об'єктів, так і образ, уже створений митцем (втілений у художньому творі), не тотожний своєму ідеальному прообразу, бо процес реалізації прообразу художнього твору, як і процес формування внутрішнього образу довоколишніх речей, відбувається в умовах певних збагачень та втрат.

Але найважливіше навіть не це. *Головне те, що відрізняє прообраз майбутнього твору від образу, який склався в уяві (пам'яті) художника під впливом сприйняття дійсності. Тобто ті зміни, які відбуваються у творчій уяві митця, у горнилі його уяви із враженнями, які він почерпнув з об'єктивної навколишньої чи й суб'єктивної внутрішньої реальності, на шляху перетворення їх у мистецький задум – прообраз майбутнього твору. Адже саме цей шлях є тим, що його пройшов митець, створюючи образ; саме його логіка, на думку С. Ейзенштейна, має стати методом творчості.*

Саме цей процес І. Кант вважав принципово непізнаним, відносячи його до природжених здібностей (генія). Саме перед цим процесом творення образів, як надзвичайно важливим і незвичайно важким для розуміння, так би мовити, шанобливо знімав капелюха Г. Гегель.

І найбільше вражала їх при цьому не так здатність творчої уяви до точного відображення сприйнятого, як її нестримний потяг до витворення небаченого, нечуваного, незнаного. *«Уява (як продуктивна здатність пізнання) дуже сильна у створенні ніби другої природи із матеріалу, який надає йому перша, – захоплювався Кант. – Ми бавимся нею, де досвід нам видається надто пересічним; ми переробляємо цей досвід, щоправда, не завжди за аналогічними досвіду законами, але й за тими принципами, які перебувають вище досвіду, у розумі (і які для нас так само природні, як і ті, за якими глузд сприймає емпіричну природу); але при цьому ми відчуваємо свободу і від законів асоціації (що властиво емпіричному застосуванню цієї здатності), так що тут ми, хоча й отримуємо від природи матеріал, але цей матеріал ми можемо переробити для чогось цілковито іншого – саме для того, що стоїть уже вище природи» (Кант, 1898, с.259). На думку І. Канта, за допомогою уяви, що «слідами розуму прагне досягти все більшого та більшого», митець намагається «у всій повноті дати чуттєвий образ того, для чого у природі нема прикладу» (Кант, 1898, с.259).*

«Джерелом художніх творів, – вважав Гегель, – є вільна діяльність фантазії, яка у створенні своїх уявних образів ще вільніша, ніж сама природа» (1968, с.5). Перед цією продуктивною потужністю, перед цим розмаїтим багатством, за словами Г. Гегеля, думка «ніби втрачає мужність і готова відмовитися від своїх претензій повністю з'ясувати собі ці образи фантазії, винести свій вирок їм і підвести їх під всезагальні формули» (1968, с.5). У цьому судженні – не лише критика агностицизму І. Канта, але й співчуття йому, визнання справжніх труднощів осягнення процесу творчості, його закономірностей.

Тимчасом саме цей момент у процесі творчості був і залишається найважливішим як для формування в митця творчого методу, так і для прояснення природи мистецтва взагалі. Не випадково саме звідси беруть початок найрізноманітніші (від романтизму до сюрреалізму та концептуалізму) творчі методи та відповідні концепції мистецтва. *«Коли людині знадобилося імітувати ходу, вона створила колесо, зовсім не подібне до ноги». Ці слова не випадково приписують Аполлінеру. «Першочергове завдання митця – підміняти природу і протестувати проти неї», – повчав художників Ш. Бодлер. «За допомогою мистецтва ми виражаємо наше уявлення про те, що не є природою», – заявляв П. Пікассо (Владимирський ред., 1957, с.10).*

Отже, перед нами – так само *формулювання цілком певної поетики, методів творчості*, за якими, подібно як і у випадку, описаному С. Ейзенштейном, належить примусити глядача (читача, слухача тощо) пройти у своїй уяві той шлях, яким пройшов, *створюючи образ*, сам митець. *Відмінність, однак, полягає в самому цьому шляху*. С. Ейзенштейн, мовлячи про нього, напевне, мав на увазі, що *прообраз майбутнього твору (ідеальний образ) є адекватним, принаймні істотно не відрізняється від того образу, що склався в митця під час пізнання дійсності*. У щойно наведених судженнях ідеться якраз про зовсім протилежне.

Прихильників творчого методу, які так чи інакше солідарні з баченням С. Ейзенштейна, віддавна прийнято було називати *реалістами*, а відповідну концепцію мистецтва – *реалізмом*; adeptів іншого погляду – відносити до різних течій (напрявів, шкіл тощо), *нібито нереалізму (романтизму, сюрреалізму, експресіонізму, імпресіонізму, концептуалізму тощо)*. Проте реальна картина виявляється, зрештою, набагато складніша та й цікавіша.

3. Реалізм – нереалізм в історії мистецтва

Що б там не говорили прихильники «розмитих берегів» і «невизначених критеріїв», як би не намагалися то розширити, то звужити межі реалізму, уся попередішня історія мистецтва, власне *філософська та політична його історія*, пройшла в запеклій боротьбі прихильників цих двох основних напрямів.

Розглянемо найбільш виразні прояви цієї боротьби.

Філософ Аристотель своїм визначенням мистецтва поезії просто констатує факт існування двох родів мистецтва: *наслідувальних* (до яких відносить усі *мусикійські*, тобто пов'язані з музами (*від гр. Μουσα муза – богиня-покровителька одного з мистецтв*) та технічних. Платон відверто висловлює свої симпатії саме наслідувальним мистецтвам. Навіть «мусичні мистецтва» він визнавав тільки як «зображальні і відтворюючі», а «правильність² у цих мистецтвах зумовлена не насолодою, а взагалі тотожністю відтворення з оригіналом щодо величини та якості» (Асмус ред., 1937, с.115). Усе, що робилося в мистецтві не у відповідності до оригіналу, до істини, Платон вважав негідним. «Ніколи музи не змішали б голоси звірів, людей, звуки знарядь і всілякий шум з метою відтворити щонебудь єдине. Людські ж поети сильно сплутують і нерозумно змішують усе це...» (Асмус ред., 1937, с.115). Саме тоді, певно, зароджувалася інструментальна музика, і Платону вона теж дуже не подобалася, зокрема й через те, що не мала свого оригіналу, який би відтворювала. Ми поки що залишаємо осторонь інші, ідеологічні та політичні мотиви естетичних уподобань Платона (про них піде мова далі), але сам факт його прихильності до поетики відтворення, що цілком плине в руслі реалістичної, виходячи з наведених його суджень, здається безсумнівним.

Ще заповзятішим борцем за правдивість мистецтва був Марк Вітрувій Полліон, римський архітектор і теоретик мистецтва, вчений з надзвичайно глибокими та різнобічними знаннями. «Твором живопису, – зазначав Вітрувій, – є зображення того, що є, або того, що може бути, як наприклад, зображення

² Тобто те, що робить їх мистецтвами, – С. Б.

людини, будинку, корабля та інших речей, тобто певних конкретних тіл, з яких знімаються ніби моделі засобами зображального уподоблення» (1936, с.191-192). Марк Вітрувій простежує розвиток настінного живопису, в основі якого спочатку було наслідування, а потім штукатурні облицювання розписувалися «все більше зображеннями екстравагантного характеру, а не чіткими образами, запозиченими від конкретних явищ життя» (1936, с.192). Автор приходиться до висновку, що «не слід схвалювати твори живопису, далекі від правдоподібності, і не слід через те тільки зразу давати про них позитивний відгук, що вони виконані витончено з боку мистецького виконання, оскільки їх сюжетні дані не витримують без натяжки критики та не мають розумних і реальних виправдань» (Витрувій, 1936, с.193).

Цікаво, що свої погляди Марк Вітрувій послідовно поширював і на архітектуру, яку теж вважав мистецтвом наслідувальним.

Історія, наскільки можна судити, не залишила для порівняння міркувань тих, хто вперто дотримувався іншої поетики, методу творчості, який призводив до відходу від зображення реальних явищ та предметів, взагалі наслідування природи. Зате наш час дає чимало для цього матеріалу. Кожний, хто взяв на озброєння один з методів творення не за образом і подобою того, що бачить чи чує, запозичено відстоюючи своє право на таку творчість, у міру своїх сил та здібностей якимось виправдовує та пояснює його. У тій чи іншій формі такі погляди, варіюючи їх на всі лади, висловлювали й висловлюють, починаючи від романтиків і закінчуючи сюрреалістами.

Відчайдушну спробу загальнотеоретичного обґрунтування та політичного виправдання поетики, що сповідає мистецьке перетворення дійсності, взяв на себе Р. Гароді. Він вважав, що мистецтво є «не копіюванням дійсності», а «чисто людською творчістю». Так, ніби чисто людська творчість не може включати й як один з елементів також копіювання дійсності. Однак ця думка за своїм пафосом продовжує еволюцію, яка викорінилася з часів романтизму: наростання сумнівів у тому, що реальність, зовнішня чи внутрішня природа, являє собою модель, яку належить відтворювати. Р. Гароді стверджував, що природа, звичайно, надає фарби, форми, зовнішній вигляд речам, створюючи їх як сировину. Художня ж творчість має своїм завданням, на його думку, не відтворення світу, а вираження прагнень людини (так, ніби *прагнення людей не належать до реальної дійсності*).

На одному полюсі, як бачимо з наведених прикладів, перебувають *безумовні* реалісти; завдання та можливості мистецтва вони вбачають у наслідуванні і *тільки* наслідуванні природи; на іншому – безоглядні творці небаченого, нечуваного, насамперед уявлюваного.

При цьому, так би мовити, філософський фон позицій досить пістрявий. Серед перших ми бачимо наївного матеріаліста Марка Вітрувія і далеко не наївного ідеаліста Платона; серед других – людину, що зараховувала себе до матеріалістів-діалектиків. Що ж до золотієї середини, то й вона представлена ідеалістом-діалектиком (Г. Гегель) та непослідовним ідеалістом-агностиком (І. Кант).

Це обриває звичні паралелі (реалізм – матеріалізм, нереалізм – ідеалізм) і, здається, взагалі заплутує філософські сліди поетики.

Справа в тому, що *філософський вододіл* у поетиці проходить, скажімо, не по ребру питання про відношення мислення до буття, а ніби впоперек нього – по лінії складних співвідношень *суб'єктивного* та *об'єктивного* в процесі пізнання взагалі та заплутаних координат між методами пізнання та методами творчості.

Подібну схему історичної динаміки концепцій мистецтва, певно, можна було б прийняти за відому натажку, якби вона не відповідала й сьогоднішній дійсності. Адже й сьогодні ми є свідками того, як, з одного боку, безкрилий натуралізм, нудне й безвідрадне копіювання навколишньої дійсності видається за реалізм та ще й претендує на виняткове право на існування, а з іншого – абстракціонізм, сюрреалізм та інші види розриву будь-яких розумних зв'язків з навколишньою дійсністю видають себе за *єдино можливе мистецтво*.

Чи не останній «писк моди» на *нереалізм* – концепція так званого *постдраматизму*, яку автор – німецький вчений Ханс-Тис Леман (2013) – подає як основний «вектор розвитку театру кінця ХХ – початку ХХІ століття. Основою європейського театру упродовж багатьох століть, справедливо вважає Х.-Т. Леман, була *драма* («смысл»). Сьогоднішні ж театральні вистави свідчать нібито про перехід до *постдрами*: «драма» або інший літературний текст», що використовується в театрі, стає лише елементом, матеріалом для постановки, але не його основоположним принципом. При цьому функція слова у перформативному³ театрі змінюється – акцент зміщується на тіло, а сценічна дія стає *пластикоцентричною* (Shevchenko, Shevchenko, and Salakhova, 2017).

Про ідеологічні та політичні передумови й наслідки цього явища мова піде в подальших наукових дослідженнях автора, присвячених аналізу методів та художніх стилів, що ж до філософського, гносеологічного коріння його, то воно полягає в метафізичному розриві складного й суперечливого процесу художнього творення, абсолютизації й протиставленні його певних рис чи стадій, етапів як ніби самостійних, незалежних, самодостатніх. Легко побачити, що теорія «копіювання» виростає з абсолютизації моменту адекватності сприйняття митцем навколишньої дійсності й нехтування здатністю та потребою митця в перетворенні цього первообразу в процесі вироблення прообразу майбутнього мистецького твору. Теорії на зразок тієї, що її відстоюють, виходять з абсолютизації саме моменту перетворення і нехтують відповідністю того, що творить митець, – первообразу навколишньої дійсності. І, незважаючи на їхні нібито революційні заяви про те, що мистецтво покликане буцімто не стільки розповідати про світ, скільки творити інший світ, незважаючи на претензію виставити на перший план революційну, перетворюючу функцію мистецтва,

³ Перформатив – мовленнєвий акт. Перформативність як поняття міждисциплінарного походження, що позначає ситуацію збігу змісту з виявом. У разі перформативності зміст не розповідається, але відбувається його самоподача. Певне повідомлення (текст або дія) стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, про що говорить це повідомлення.

модерністська концепція, по суті, підриває основи цього покликання мистецтва. Бо бути зброєю в ідеологічній боротьбі мистецтво може тільки будучи засобом пізнання світу. Лише *правдиво* розкриваючи довколишній світ, тенденції та закономірності його розвитку, мистецтво спроможне виконати свою роль засобу ідейного (ідеологічного) перетворення світу відповідно до потреб людини.

Наукова новизна

Виходячи з такого розуміння мистецтва (*мистецького творчого процесу*), *сутність поетики*, яка з формального боку має вигляд деякої сукупності (системи) певних принципів та правил, автор у новому науково-дослідницькому ракурсі розглядає як *логіку творчого процесу*, у котрій своєрідними гранями постають (в різних видах мистецтва – різною мірою) *гносеологічні, психологічні, ідеологічні та технологічні* аспекти мистецького творчого процесу. У цій публікації поглиблено проаналізовано саме гносеологічний аспект поетики (творчого методу).

Висновки

Отже, наукове розуміння *процесу художнього творення в уяві митця* не має нічого спільного ні з однією вимогою копіювати навколишню дійсність, ні зі спробами порвати з нею будь-які зв'язки. Визнаючи дивовижну здатність людської свідомості до творення нових форм, науковий підхід далекий від намагання абсолютизувати її, а тим паче ставити цю здатність і продукти її реалізації *над, вище або поза* природою.

Людина сама є частиною та проявом природи, і отже, ніякий її витвір уже з огляду на це не може стояти нижче, вище чи десь збоку природи. Якщо відкинути звичайну метафоричність цього вислову, в основі якого лежить відмінність людини як мислячої і свідомої природи від усієї решти природи, то залишається *суто філософський* (тобто гносеологічний) аспект абсолютного протиставлення людини та природи як членів гносеологічного ряду. Усупереч твердженням різних ідеалістичних та агностичних філософій, *за межами гносеологічного процесу людина та природа не протистоять одне одному абсолютно, а становлять суперечливу єдність усередині природи*. Через це, що б не робила людина, як би вона не змінювала та перетворювала дане природою за формою, матеріалом, виглядом, фарбою тощо – *усе це залишається в межах природи*. І коли людина творить небачене чи нечуване, *вона виходить тільки за межі власного конкретного досвіду, але аж ніяк не за межі природи*.

Ясна річ, що там, де завдяки своїй здатності *уявно* (отже, необтяжено реальним матеріалом, простором і часом) оперувати з будь-якими предметами та явищами дійсності (в тому числі й *уявної дійсності людської уяви*, там, де (завдяки цій здатності) людина виходить за межі конкретного досвіду, суспільно-історичної практики, її підстерігають всілякі «несподіванки» і справжні труднощі. Та дають їм збити себе з пантелику й заплутати тільки люди, які втрачають чіткі зв'язки з практикою, досвідом, життям. Бо практика як критерій істини все ж у достатній

мірі надійний орієнтир для того, хто не хоче збитися на манівці суб'єктивістських блукань.

Згідно з науково-матеріалістичною концепцією свідомість відтворює не тільки зовнішній вигляд явища, а і його сутність, при цьому в кінцевому підсумку творчої роботи свідомості виходить продукт, що поєднує в собі певну міру подібності та неподібності до первообразу. Художнє пізнання як *пізнання* перебігає саме цим шляхом, а як художнє відрізняється лише тим, що відбувається не у формі логічних понять, а у формі конкретно-чуттєвих образів. На цьому заснована матеріалістична концепція мистецтва як форми суспільної свідомості та розуміння творчого методу як логіки художнього пізнання. За таким розумінням всесвітньо-історична практика – практика реалістичного мистецтва, яке ніколи не було простою копією дійсності та ніколи не поривало з нею *живих, відомих і видимих*.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аристотель, 1958. *Поэтика*. Москва.
- Асмус, В.Ф. ред., 1937. *Античные мыслители об искусстве*. Москва: Государственное издательство изобразительных искусств.
- Витрувий, 1936. *Десять книг об архитектуре* [online]. Перевод Ф.А. Петровского. Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры. Т. 1. Доступно: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Десять_книг_об_архитектуре> [Дата обращения 28 февраля 2019].
- Владимирский, А. ред., 1957. *Пикассо. Сборник статей о творчестве*. Москва: Издательство иностранной литературы.
- Гегель, Г.В., 1968. *Эстетика*. Москва: Искусство. Т. 1.
- Дзюба, І., 2001. Метод – це насамперед розуміння. *Літературна Україна*, 25 січня.
- Кант, І., 1898. *Критика способности суждения*. Санкт-Петербург.
- Кримський, С.Б., 2001. У суперечці не народжується істина. *День*, 30 березня.
- Леман, Х.-Т., 2013. *Постдраматический театр*. Москва: ABCdesign.
- Эйзенштейн, С.М., 1966. Диккенс, Гриффит и мы. В: *Избранные произведения*. Москва: Искусство. Т. 5.
- Shevchenko, A.R., Shevchenko, E.N., and Salakhova, A.R., 2017. Postdramatic Theatre of Director Christoph Marthaler. *Journal of History Culture and Art Research*, [online]. 6, 5. pp.173-178. doi: 10.7596/taksad.v6i5.1292 [Accessed 28 February 2019].

REFERENCE

- Aristotel, 1958. *Poetika* [Poetics]. Moscow.
- Asmus, V.F. ed., 1937. *Antichnye mysliteli ob iskusstve* [Antique thinkers of art]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo izobrazitelnykh iskusstv.
- Vitruvii, 1936. *Desiat knig ob arkhitekture* [Ten Books about Architecture] [online]. Translated from F.A. Petrovskogo. Moscow: Izdatelstvo Vsesoiuznoi Akademii arkhitektury. Vol.1. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Desiat_knig_ob_arkhitekture> [Accessed 28 February 2019].
- Vladimirskii, A. ed., 1957. *Pikasso. Sbornik statei o tvorchestve* [Picasso. Collection of articles about creativity]. Moscow: Izdatelstvo inostrannoi literatury.
- Gegel, G.V., 1968. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo. Vol. 1.
- Dziuba, I., 2001. Method – tse nasampered rozuminnia [The method is first of all understanding]. *Literaturna Ukraina*, 25 January.

- Kant, I., 1898. *Kritika sposobnosti suzhdeniia* [Judgment criticism of]. St. Petersburg.
- Krymskyi, S.B., 2001. U superechtsi ne narodzhuietsia istyna [In the dispute, truth is not born]. *Den*, 30 March.
- Leman, Kh.-T., 2013. *Postdramaticheskii teatr* [Post-Drama Theater]. Moscow: ABCdesign.
- Eizenshtein, S.M., 1966. Dikpens, Griffit i my [Dickens, Griffith and we]. In: *Izbrannye proizvedeniia*. Moscow: Iskusstvo. Vol. 5.
- Shevchenko, A.R., Shevchenko, E.N., and Salakhova, A.R., 2017. Post dramatic Theatre of Director Christoph Marthaler. *Journal of History Culture and Art Research*, [online] 6, 5. pp.173-178. doi: 10.7596/taksad.v6i5.1292 [Accessed 28 February 2019].

ЛОГИКА ПОЗНАНИЯ («ГНОСЕОЛОГИЯ») КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Сергей Безклубенко

доктор философских наук, профессор, почетный академик Национальной академии искусств Украины; e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель статьи – выяснение сущности поэтики (или, что то же самое, художественного творческого метода). **Методология исследования** базируется на принципе системности: автор придерживается концепции, согласно которой искусство как творческий процесс представляет собой определенную систему. **Научная новизна.** Будучи формой общественного сознания, способом самовыражения личности и средством утверждения определенных идей, искусство является вместе с тем одним из видов производства. Это производство специфическое (духовное), особенное среди духовных (художественное), но все же представляет собой то, которому присущи все фундаментальные черты производства вообще, в том числе (1) организационные, (2) экономические и (3) технологические. Относительно (1): искусство как производство художественных ценностей в своем историческом развитии проходит те же стадии общественной (коллективной) организации труда, что и производство вообще (в том числе и материальных благ). А именно: кооперация (иконописные, в общем малярные мастерские), мануфактура (театр), фабрика (кино), индустрия (телевидение). Относительно (2) – некоторые искусства (например, кинематограф) представляют собой самостоятельные отрасли производства, весьма эффективные в экономическом смысле. Относительно (3) – технология художественного производства, осмысленная в своей закономерности, определяет специфику искусства с его практически-производственной (ремесленной стороны). **Выводы.** Исходя из такого понимания искусства (художественного творческого процесса), сущность поэтики, формально имеющей вид системы определенных принципов и правил, автор рассматривает как логику творческого процесса, в которой своеобразными гранями возникают (в разных видах искусства – в разной степени) гносеологические, психологические, идеологические и технологические аспекты художественного творческого процесса. В данной публикации анализируется именно гносеологический аспект поэтики (творческого метода).

Ключевые слова: метод; творчество; искусство; технология; гносеология

LOGIC OF KNOWLEDGE (“GONOSEOLOGY”) AS A CONSTITUENT OF THE CREATIVE METHOD

Serhii Bezklubenko

*Doctor of Philosophy, Professor, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine;
e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the article is to find out the nature of poetics (or, the same, artistic creative method). **The research methodology** is based on the principle of systematic: the author adheres to the concept that art as a creative process represents a certain system. **Scientific novelty.** Being a form of social consciousness, a way of expressing a person and a means of establishing certain ideas, art is now one of the types of production. This production is specific (spiritual), especially among the spiritual (artistic), and yet it is one that has all its fundamental features in general, including (1) organizational, (2) economic and (3) technological. Regarding (1): art as the production of artistic values in its historical development is the same stages of social (collective) organization of labor, as production in general (including material goods). Namely: co-operation (icon-painting, general painting workshops), manufactory (theater), factory (film), industry (television). Concerning (2) – some arts (for example, cinema) represent independent branches of production, but very effective in the economic sense. As for (3) – art production technology, understood in its laws, determines the specificity of art with its almost-production (handicraft side). **Conclusions.** Proceeding from this understanding of art (artistic creative process), the essence of poetics, which formally looks like a certain set (system) of certain principles and rules, is considered by the author as the logic of the creative process, in which there are peculiar facets (in different forms of art and to varying degrees) epistemological, psychological, ideological and technological aspects of the artistic creative process. The epistemological aspect of poetics (the creative method) has been analyzed in this article.

Keywords: method; art; technology; gonoseology



DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170748

УДК 792.01+792.072.2(477)

ВИТОКИ МИСТЕЦТВА РЕЖИСУРИ. ІЗ ПРИЗАБУТИХ РОБІТ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРОЗНАВЦІВ

Олександр Чепалов

доктор мистецтвознавства, професор; e-mail: chepalovst@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2033-357X
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Режисура як творча професія та проблема створення авторської театральної вистави залишається вже понад століття в центрі обговорення театрознавців, культурологів і фахівців інших галузей, дотичних до сценічного мистецтва. **Метою дослідження** є включення в коло обговорюваних проблем сучасного театру призабутих нині робіт мистецтвознавчого профілю, що були характерними для ключових моментів історії України: ідейно-політичного самовизначення після 1917 р. (М. Вороний, Г. Гаєвський) та повернення до суспільної пам'яті творчих здобутків видатного українського режисера Леся Курбаса (Н. Кузякіна, остання четверть ХХ ст.). **Методи дослідження** (насамперед історичний) обумовлені суттєвими часовими проміжками, до яких ми ретроспективно повертаємося з огляду на значущість тієї чи іншої мистецької події, її політичну заангажованість тощо. Іншим домінантним методом є порівняльний, тобто такий, що демонструє схожість або відмінність художніх прийомів театральної вистави у зв'язку з певною суспільно-політичною настановою чи ідеологічними вимогами. Порівняльний метод уможлиблює аналіз ознак художнього явища з метою їхньої класифікації та типологічного структурування. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що звернення до призабутих естетичних концепцій минулого (Г. Гаєвський, М. Вороний) дало змогу по-новому подивитися на усталені уявлення минулих часів і відповідно надати їм сучасного наукового трактування. **Висновки** дослідження стосуються насамперед місця та ролі Леся Курбаса в різноманітних проявах європейської режисерської теорії та практики ХХ ст., що й досі недостатньо оцінюються поза межами української театральної культури.

Ключові слова: режисура; українське режисерське мистецтво; театрознавчі аспекти режисури; Н. Кузякіна; театр корифеїв; система «образного перетворення» Леся Курбаса

Постановка проблеми

«Найзаплутаніші та найбільш спірні ситуації сучасного театру незмінно пов'язані з персоною режисера» (Хваленская, ред., 1976, с.14). Так писав у статті, вміщеній у збірці «Біля витоків режисури» (1976), один з найбільш авторитетних теоретиків цієї галузі С. Владимиров. І хоча відтоді минуло більше 40 років, режисура залишається одним з найбільш загадкових феноменів у галузі мистецтва. Тож актуальною є теза дослідника, що усі складнощі сучасного театру неначе народилися разом з режисурою. Історичний розгляд режисури припускає аналіз виникнення й розвитку цієї особливої стильової форми в її закономірності та протиріччях, загальних і конкретних (Хваленская, ред., 1976, с.15). Це ж стосується

креативної української режисури, представлені в історії вітчизняного театру ХХ ст. насамперед іменем Леся Курбаса, творчість якого не завжди відповідно сприймалася в різні історичні епохи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій

На жаль, фундаментальні дослідження режисерської професії, у тому числі й на українському ґрунті, залишилися в минулому. З таких можемо виокремити дуже змістовну розвідку Ю. Станішевського «Шляхи і проблеми розвитку національного режисерського мистецтва в контексті історії українського драматичного театру» (2004), книгу Д. Чайковського «Шляхи розвитку режисури як професії» (2013) та дисертацію, захищену на початку ХХІ ст., «Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу» Л. Голубцової (2001). Наявність загальних досліджень українського театрального мистецтва у вигляді нарисів, збірок і монографій суттєво не змінює положення, бо режисуру, що не виходить на рівень культурно-історичних концепцій, у них досліджено поміж інших чинників театрального процесу. Роботи зарубіжних дослідників, зокрема французьких, доводять, що в Європі спостерігають чималу зацікавленість у поглибленні підвалин режисури. Так, Б. Пікон-Валлен, французька дослідниця, професор славістики, учасниця Міжнародної конференції «Леся Курбас і світовий театральний контекст» (Київ, 2012 р.), обрала темою своєї наукової розвідки питання проторежисури, тобто її ще остаточно невизначених ознак. Її співвітчизницю – Ногрет Катрін – зацікавив перший трактат про режисуру в Франції Луї Бек де Фук'єра. В епоху технологічного, а не суто творчого способу побудови вистави це набуває принципового значення. Питаннями української проторежисури та теоретичними роботами в цій галузі науковці та практики майже не цікавляться. З історичного досвіду українського театрознавства відомо, що пріоритет подібних досліджень мала ще сорок років тому Н. Кузякіна (1928–1994).

Мета статті полягає у сутнісному перегляді призабутих нині робіт мистецтвознавчого профілю, що були характерними для ключових моментів історії України: ідейно-політичного самовизначення після 1917 р. (Вороний, 1913; Гаєвський, 1930), повернення до суспільної пам'яті творчих здобутків видатного українського режисера Леся Курбаса (Кузякіна, 1984) та включення їх у коло найбільш обговорюваних проблем сучасного театру.

Виклад основного матеріалу дослідження

Невипадково, що магістральні питання виникнення режисури як професії (переважно в Росії, а також у деяких західноєвропейських країнах) були розглянуті в згаданій збірці «Біля витоків режисури» саме представниками знаної Санкт-Петербурзької театрознавчої школи. Проте під час підготовки цього видання в Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії вже працювала як викладач і науковець українського походження Н. Кузякіна, якій не знайшлося місця в рідному науковому середовищі. Вичавлений з нього не стільки

з-за особливостей непокірного характеру, скільки з небажаної в той час тематики власних наукових розробок (Леся Курбас, М. Куліш, І. Кочерга), Н. Кузякіній довелося шукати притулку в Росії, де в згаданому виші працював знаний україніст, людина прогресивних поглядів і великого педагогічного хисту В. Сахновський-Панкеєв, багатогранно обдарований киянин А. Гозенпуд, який свого часу був зацькований радянськими партійними чиновниками як «безрідний космополіт», та ін.

«Творчість героїв Наталі Борисівни завжди мислилася в складному процесі їхнього національного й суспільного самоусвідомлення й самоствердження, поставала як шлях співбуття, співдії і протидії усталеному існуючому порядку, обставинам історичної доби, системі, – написала пізніше львів'янка І. Волицька, студентка та згодом аспірантка Кузякіної у ЛГПТМіК. – Науковий інтерес дослідниці спрямовувався передусім на долі митців, які в умовах ідеологічного пресингу, політичних репресій зуміли вистояти й не зламались, знайти сили на духовний моральний спротив державній машині» (Волицька, 2008, с.33).

Автору цих рядків теж довелося бути студентом Н. Кузякіної та навіть здавати їй залік з дисципліни «Історія театру народів СРСР». Крім цілком зрозумілого наголосу на здобутках українського театрального мистецтва, Н. Кузякіна заохочувала студентів до вивчення грузинського театру та досягнень митців прибалтійських республік (Естонії, Латвії, Литви), що досить часто показували свої вистави в Ленінграді.

Проте своїм першочерговим завданням, як можна побачити з її наукових уподобань, Н. Кузякіна вважала популяризацію доробку Леся Курбаса, ім'я якого повільно, але цілеспрямовано почало повертатися до України. І частково до Росії – СРСР, водночас з ім'ям реабілітованого В. Мейерхольда. У посібнику «Становлення української радянської режисури» (1984) дослідниця писала, що на той час «серед російськомовних статей про Курбаса й театр 1920-х років можна виокремити лише роботи Н. Корнієнко (1968) та М. Бажана (1983)» (Кузякіна, 1984, с.12). Цього у масштабах значущості доробку Леся Курбаса було замало, і Н. Кузякіна почала залучати до кола прихильників улюбленого українського театру своїх студентів, які приїхали до Ленінграда з різних міст СРСР, отже, випустила посібник, що став важливою науково-дослідною розвідкою та інформаційним джерелом, актуальним до наших часів.

Навчальний посібник Н. Кузякіної, присвячений проблемам формування української радянської режисури 1920-х рр., рецензував один із провідних українських театрознавців, доктор мистецтвознавства В. Айзенштадт та знаменитий «березілець», заслужений артист УРСР Р. Черкашин. А надзавданням цього видання була гостра полеміка авторки з необ'єктивністю та офіціозністю поглядів М. Йосипенка на творчість Леся Курбаса, окреслених у відповідних розділах з історії українського театру (Рудницький, ред., 1966; Строева, ред., 1967).

Вочевидь полеміка сприяла зміні позицій офіційних радянських інстанцій, бо вже в 1987 р., тобто через три роки після виходу посібника Н. Кузякіної, у Москві було надруковано збірку статей та спогадів про Леся Курбаса й частину його літературної спадщини з передмовою дослідниці. Але повернемося до посібника 1984 р. У ньому авторка насамперед зосередила увагу на проблемах

становлення українського театру початку ХХ ст. З російським та західним театром його феномен поєднували як загальні, так і специфічні ознаки. «Якщо раніше в режисерів бачили організатора, а часто й антрепренера, хазяїна трупи, то на порозі ХХ ст. функції режисера зміцнюються, стають більш творчими, він виступає творцем вистави як єдиного художнього цілого. Потіснивши актора – єдиновладного хазяїна сцени, режисер і частково художник узяли на себе відповідальність за загальне звучання і сенс постановки» (Кузякіна, 1984, с.13). В українському театрі, що тривалий час був позбавлений мовного самовисловлення, й поготів. Тоді ще початківець, Лесь Курбас у 1917 р. писав: «Сучасний український театр – дітище антиукраїнського режиму... Це у кращому разі декілька могікан великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів... У гіршому разі це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубо дилетантського ставлення до мистецтва, серед якої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, мимоволі втрачає свою індивідуальність і, зживаючись з традиціями, старіє для всякого почину. І ми зрозуміли, – продовжував Лесь Курбас, – що новий український театр не може ні в якому разі постати зараз. Що він витворюватиметься роками. І коли ніхто за почин не брався, коли нікуди було нам пристати, ми самі казали: може це доля?» (Лабінський, ред., 1991, с.28).

Насправді доленосна роль Леса Курбаса в становленні українського професійного театру виявилася не відразу. Поняття «режисер» виникає в ньому в 1880-ті рр., у період його бурхливого самоствердження, коли режисер ще не був відокремленим від антрепренера, актора та навіть драматурга, й усі вони прагнули художнього поєднання, особливо ж у п'єсах із селянського життя (інша тематика була українському театру заборонена до 1905 р.). «У постановках Кропивницького, Старицького, у роботах Саксаганського проявляються риси власне інтерпретаторського початку, закладаються основи режисерської культури. Проте виникнення спектаклю-концепції (на якому пізніше наполягав Курбас) виявилось ще неможливим завдяки слабкій диференціації обов'язків постановника й драматурга, а також тому, що, виробивши за чверть століття свою естетику, трупи корифеїв передавали її «з вуст у вуста» в прямому значенні цього слова» (Кузякіна, 1984, с.8).

У виступах багатьох невеликих труп (а їх усього на початку ХХ ст. було майже тридцять) переважали штампи «малоросійської вистави» з піснями, танцями та горілкою. Інтерес до такого роду видовищ відчутно зменшувався, українська критика висловлювалася щодо профанації національного мистецтва, спекуляції навколо патріотичної захопленості народним побутом на сцені та про кризу театру. Ось чому, коли в 1907 р. вся українська преса відзначала 25-річчя театру корифеїв, ювілей викликав надзвичайно бурхливу полеміку, пов'язану з оцінкою театру як системи: якщо для одних критиків вона була істинно народною та естетично зразковою, то інші обговорювали однобокості її ідей та застиглість форм. Корективи в ці процеси внесла драматургічна творчість Лесі Українки, О. Олесь, В. Винниченка, Г. Хоткевича, В. Самійленка та інших. Сучасні п'єси вимагали від режисера не просто організації спектаклю, але підготовки естетичної платформи

для сценічного втілення неоромантичної, символічної, публіцистичної драми, п'єси-хроніки тощо.

Нові ідеї щодо розвитку сценічного мистецтва висловив актор, поет і перекладач М. Вороний у книзі «Театр і драма» (1913). Як наголошувала Н. Кузякіна: «Це видання разом з брошурою Г. Гаєвського «Завдання режисера. Театральний поради́ник» (1920) були першими україномовними роботами, що стосувались проблем режисури» (Кузякіна, 1984, с.9). Обидві праці та їх автори заслуговують на увагу.

У 1920 р. на допомогу навчальному процесу з театральної справи була започаткована спеціальна серія видань «Театральний поради́ник», що виходила в Києві упродовж 1920–1923 років. Першою книгою серії стала робота українського режисера й театрального художника Г. Гаєвського (1872–1933) «Завдання режисера». Це, по суті, перший в Україні підручник з режисури. У своїй роботі він висвітлює питання сценічного мистецтва, ролі та завдання режисера й актора в ньому. Тут також досліджено методи та стилі постановок, спільну працю режисера з акторами тощо. У книзі розміщено понад 40 чорно-білих та кольорових малюнків декорацій до вистав, які пояснюють думки автора та дозволяють читачам краще уявити особливості праці режисера.

Г. Гаєвський характеризує театр властивим післяреволюційній добі способом: як рід мистецтва, що виявляється живим словом, найбільш виразним і доступним для зрозуміння масами. Драматичний актор має можливість впливати на слухача безпосередньо; він передає йому з кону певно зрозумілі думки та ідеї авторів при відповідній обстановці, беручи собі в допомогу ще інші роди мистецтва... Досягнення ансамбля можливо лише тоді, коли розрізнені індивідуальні розуміння акторами не тільки всього літературно-артистичного твору в цілому, але навіть і розуміння окремих сцен в п'єсі та ролей будуть зведені до одного загального й спільного для всіх акторів розуміння речі і утворять один повнозвучний і гармонійний акорд.

Так, як найкращі солісти-музики, що беруть участь в оркестрі, потребують диригента, який встановлює загальні для всіх музик-оркестрантів нюанси, темпи та розуміння якоїсь симфонії чи опери, так само і драматичні актори потребують для свого об'єднання певної особи, що міцно їх зтулює і творить артистичний ансамбль, себто дає одну спільну душу, її спільне розуміння тієї праці, до якої взялося багато осіб – до виконання п'єси. Такою особою є режисер (Вороний, 1913, с.30).

Майбутнє українського театру вбачалося М. Вороному не дуже прозорим, проте ще у 1913 р. він казав про прийдешні соціальні катаклізми, в яких «широкі пролетарські маси скажуть своє слово і в мистецтві». У безпосередній зв'язок з цим письменник ставив можливе панування на сцені соціальної драми – вона «дасть цікаві імпульси і відкриє широкі перспективи» (Вороний, 1913, с.28). Якою буде роль режисера за нових умов, з книги М. Вороного було незрозумілим. Проте очевидним поставало завдання побудови нового театру, що вимагало підключення до цього процесу працівників іншого рівня культури: йшлося про різноманітність духовних інтересів, інтелігентність і вільне володіння спадщиною минулого.

Потрібний був і європейський рівень осягнення театральних ідей, практичне знання досвіду великих режисерів сучасності.

Історичні обставини склалися так, що проблема, конче важлива для центрів Росії, – збереження старих театрів як носіїв культури – в Україні мала інший сенс. Наприклад, театр М. Садовського в 1917–1918 рр. продовжував існувати як приватна антреприза, але процес його творчого занепаду, почавшись ще в 1914–1915 рр., усе посилювався, тож захисників театру було замало. Але з його зникненням питання про традиції театру корифеїв, їх сенс і значення для подальшого розвитку українського мистецтва не знімалося. Воно виявилось важливим і практично (адже переважна маса акторів і глядачів була вихована спектаклями саме цього театру), і теоретично – як оцінка найбільш життєздатного в національній культурі (Кузякина, 1984, с.8).

Природно, найпростішим був шлях прямого збереження форм традиційного театру. Консервувалася мальовничість, музикальність, підкреслена барвистість зображення народного життя. Але зберігалось й безліч штампів, народжених нетворчим повторенням зразків минулого. Тут панувала театральна рутинна й не було відкрито жодних перспектив її оновлення. Проблему збереження досягнень старого театру, але на іншому рівні намагався вирішити П. Саксаганський, який зробив спробу відновити зразкові спектаклі театру корифеїв.

Українські драматичні колективи, які формувалися в 1917–1922 рр., тією чи іншою мірою відштовхувалися від заявлених форм традиційного театру. Виникає навіть поняття театру і актора «європейських форм», тобто здатного працювати в європейській класиці. Репертуарну основу нових театрів складала українська та зарубіжна п'єса ХХ ст. Державний театр, Національний театр, Перший державний театр УРСР ім. Т. Шевченка – це, по суті, була одна й та ж труппа акторів (І. Мар'яненко, М. Тинський, С. Каргальський, Н. Дорошенко та ін.), що проходила в Києві крізь різноманітні трансформації часу. Художніми керівниками, режисерами цих театрів ставали артисти російської школи: О. Загаров, Б. Крживецький, К. Бережний, А. Смирнов та ін.; чимало в них працювало й акторів, що ввібрали в себе досвід російської сцени: Є. Сидоренко, Г. Мещерська, Л. Гаккебуш та ін.

Режисери російської школи зробили в ті роки чимало, готуючи українського актора для роботи над європейською й надалі російською класикою. В українському театрі поняття культури слова, тексту не набуло тоді першочергової ваги. Очевидно, що найбільш плідним був шлях формування нової режисури в самому процесі розвитку українського театру, який повинен увібрати в себе сучасні ідеї та форми, але переробити їх відповідно до своїх внутрішніх потреб.

До середини 20-х рр. в українському сценічному мистецтві в процесі природного художнього розмежування визначилися дві системи: одна з них тяжіла до форм театру прямих життєвих відповідностей (найяскравіше втілювалася в діяльності Г. Юри), інша на чолі з Лесем Курбасом виступала під прапором «лівого» мистецтва, стверджувала на сцені умовні форми. Обоє були закономірними, хоча перша мала видимого опору в традиціях театру корифеїв, а другій необхідно було зміцнити естетичний ґрунт для подальшого розвитку.

Сценічним умовностям театру прямих життєвих відповідностей Лесь Курбас протиставив іншу систему умовностей, назвавши її системою «образного перетворення», тобто художніх видозмін реальності в мистецтві. Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва – так він сформулював свою режисерську тезу, хоча її практичне втілення було різним.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що звернення до призабутих естетичних концепцій минулого дало змогу з нових позицій подивитися на усталені уявлення минулих часів і відповідно надати їм сучасного наукового трактування.

Висновки. З початку 1970-х протягом майже 20 років в Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії працювала як викладач і науковець українського походження Н. Кузякіна, якій не знайшлося місця в рідному науковому середовищі. Саме їй довелося зіграти чималу роль у знайомстві наукової громадськості та студентів театральних спеціальностей з неупередженою оцінкою української театральної культури. У посібнику, який випустила дослідниця 1984 р., відображено складні процеси становлення української режисури та заслуги його визначного майстра Леся Курбаса, який у 1917 р. писав, що сучасний український театр – дітище антиукраїнського режиму та не чекав у найближчі часи того, що має витворюватися роками.

Насправді доленосна роль Леся Курбаса в становленні українського професійного театру виявилася не відразу. Уже в 1917–1918 рр. у Києві з'явилися перші театри, в яких реалізувалося бажання знайти нові шляхи для українського мистецтва. У їхній практиці, в узагальненні її на сторінках газет і журналів виразився й процес формування нової режисури. Г. Гаєвський розрізняв завдання режисерської професії у двох напрямках – способах виявлення ідей автора на сцені: режисер задуму та режисер виконання. Режисер, на думку Г. Гаєвського, мав виявити дар колективної уяви та перш за все вміти бачити перед собою цілу п'єсу, як її треба показати глядачам, а потім уже забезпечити майстерне виконання ролей окремими особами, що беруть участь у втіленні вистави на сцені.

Посилаючись на досвід європейського та російського театру, зокрема на вистави МХТ, М. Вороной стверджував, що ідея драми оформлюється на сцені за допомогою так званої «режисерської» або «драматичної» перспективи. Насправді така «перспектива» Вороного була зародком концепції вистави, хоча й пов'язана для автора тільки з постановками психологічної та неоромантичної драми.

Молодий театр, створений Лесем Курбасом в 1917 р., став тією необхідною школою професійного навчання, яку проходили актори та майбутні режисери (Г. Юра, М. Терещенко, В. Василько та ін.). Потім їх шляхи розійшлися, але у створених ними колективах (Г. Юрою – театру ім. І. Франка, Лесем Курбасом – «Кийдрамте», «Березіль», М. Терещенком – театру ім. Г. Михайличенка) продовжувався процес опрацювання нової естетичної мови.

Система умовних форм у спектаклях Леся Курбаса уможливила нові прийоми втілення прози та поезії на сцені українського театру, створення політичної вистави як принципово нового явища й випробування інших театральних форм. У режисерській лабораторії «Березіля» отримали професійну освіту багато українських режисерів 1920–40-х рр.

Цими обставинами Н. Кузякіна пояснювала необхідність розмови про українську режисуру тих років, осягнути масштаби творчої особистості Леся Курбаса та сукупність його починань, що принципово змінили вигляд українського театру.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в розширенні наукового кола досліджуваних явищ, що б уможливило їх неупереджений розгляд. Йдеться не тільки про мистецтвознавчу оцінку результатів творчості Леся Курбаса та його сучасників, а й про безпосередні глядацькі враження людей, жодним чином не підготовлених до кардинальних новацій у мистецтві театру.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Волицька, І., 2008. Уроки Наталі Кузякіної. *Слово і Час*, 12. с.33-39.
- Вороний, М., 1913. *Театр і драма*. Київ: Волосожар.
- Гаєвський, Г., 1930. Завдання режисера. *Театральний поради́ник*, 1. Київ: Дніпросоюз.
- Кузякіна, Н.Б., 1984. Становление украинской советской режиссуры (1920-начало 30-х г.) Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.
- Лабінський, М.Г. ред., 1991. Молодий театр : генеза, завдання, шляхи : [статті, спогади, матеріали]. Київ: Мистецтво, Спілка театральних діячів України.
- Рудницький, К. ред., 1966. *История советского драматического театра*. В: 6-т. Т. 1: 1917-1920. Москва: Наука.
- Рудницький, К. ред., 1966. *История советского драматического театра*. В: 6-т. Т. 2: 1921-1925. Москва: Наука.
- Строева, М.Н. ред., 1967. *История советского драматического театра*. В: 6-т. Т. 3: 1926-1932. Москва: Наука.
- Хваленская, Е. ред., 1976. *У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX-начала XXI века*. Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.

REFERENCES

- Volytska, I., 2008. Uroky Natali Kuziakinoi [Lessons of Natali Kuziakino]. *Slovo i Chas*, 12. pp.33-39.
- Voronyi, M., 1913. *Teatr i drama* [Theater and Drama]. Kyiv: Volosozhar.
- Haievskiy, H., 1930. Zavdannia rezhysera [The director's performance]. *Teatralnyi poradnyk*, 1. Kyiv: Dniprosioiuz.
- Kuziakina, N.B., 1984. *Stanovlenie ukrainskoi sovetskoi rezhissury (1920-nachalo 30-kh rokov)* [Formation of Ukrainian Soviet direction (1920-early 30s)] Leningrad: Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography.
- Labinskyi, M.H. ed., 1991. *Molodyi teatr : heneza, zavdannia, shliakhy : [statti, spohady, materialy]* [Young theater: genesis, problem, paths: [articles, memoirs, materials]]. Kyiv: Mystetstvo, Spilka teatralnykh diiachiv Ukrainy.
- Rudnitskii, K. ed., 1966. *Istoriia sovetskogo dramaticheskogo teatra* [History of the Soviet Drama Theater]. In: 1-6 Vols. Vol. 1: 1917-1920. Moscow: Nauka.
- Rudnitskii, K. ed., 1966. *Istoriia sovetskogo dramaticheskogo teatra* [History of the Soviet Drama Theater]. In: 1-6 Vols. Vol. 2: 1921-1925. Moscow: Nauka.
- Stroeva, M.N. ed., 1967. *Istoriia sovetskogo dramaticheskogo teatra* [History of the Soviet Drama Theater]. In: 1-6 Vols. Vol. 3: 1926-1932. Moscow: Nauka.

Khvalenskaia, E. ed., 1976. *U istokov rezhissury. Ocherki iz istorii russkoi rezhissury kontka XX-nachala XXI veka* [At the origins of directing. Essays from the history of Russian directing the end XX-beginning of the XXI century]. Leningrad: Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography.

ИСТОКИ ИСКУССТВА РЕЖИССУРЫ. ИЗ ПРИЗАБЫТЫХ РАБОТ УКРАИНСКИХ ТЕАТРОВЕДОВ

Александр Чепалов

*доктор искусствоведения, профессор; e-mail: chepalovst@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2033-357X
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

Аннотация

Режиссура как творческая профессия и проблема создания авторского театрального спектакля остается уже более века в центре обсуждения театроведов, культурологов и специалистов других отраслей, близких к сценическому искусству. **Целью данного исследования** является возвращение в круг обсуждаемых проблем современного театра подзабытых в настоящее время работ искусствоведческого профиля, которые характерны для ключевых моментов истории Украины: идейно-политического самоопределения после 1917 г. (М. Вороной, Г. Гаевский) и возвращения к общественной памяти творческих достижений выдающегося украинского режиссера Леся Курбаса (Н. Кузякина, последняя четверть XX ст.). **Методы исследования** (в первую очередь исторический) обусловлены существенными временными промежутками, к которым мы ретроспективно возвращаемся, учитывая значимость того или иного художественного события, его политическую заангажированность и тому подобное. Другим преобладающим методом выступает в работе сравнительный, который демонстрирует сходство или отличие художественных приемов театрального спектакля в связи с разными общественно-политическими или идеологическими требованиями. Сравнительный метод делает возможным анализ признаков художественного явления с целью их классификации и типологической структуризации. **Научная новизна** исследования заключается в том, что обращение к подзабытым эстетическим концепциям прошлого (Г. Гаевский, М. Вороной) дает возможность по-новому посмотреть на устоявшиеся представления прошедших времен и соответственно представить их в современной научной трактовке. **Выводы** исследования касаются в первую очередь места и роли Леся Курбаса в разнообразных проявлениях европейской режиссерской теории и практики XX ст., что до сих пор недостаточно оценено вне пределов украинской театральной культуры.

Ключевые слова: режиссура; украинское режиссерское искусство; театроведческие аспекты режиссуры; Н. Кузякина; театр корифеев; система «образного перевоплощения» Леся Курбаса

ORIGINS OF ART DIRECTOR. FROM THE PREVIOUS WORKS OF UKRAINIAN THEATRICALS**Oleksandr Chepalov**

*Doctor of Art History, professor; e-mail: chepalovst@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2033-357X
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

Direction as a creative profession and the problem of creating an author's theatrical performance has been over the century in the center of discussion of theatrical scholars, cultural experts and specialists of other branches, touching the stage art. **The purpose of the article** is to include in the scope of the contemporary theoretical problems the forgotten works of the art history profile which were characteristic of the key moments of Ukrainian history: ideological and political self-determination after 1917 (M. Voronyi, G. Gaevsky) and returning to the public memory of creative the achievements of the outstanding Ukrainian director Les Kurbas (N. Kuzyakin, the last quarter of the twentieth century). **Research methods** of (primarily historical) are due to significant time intervals, to which we retrospectively return, given the significance of a particular artistic event, its political engagement, etc. Another dominant method is comparative, that is, one that demonstrates the similarity or difference between artistic techniques of theatrical performance in connection with a certain socio-political or ideological requirements. The comparative method makes it possible to analyze the features of the artistic phenomenon for the purpose of their classification and typological structuring. **The scientific novelty** of the work consists in the fact that the appeal to forgotten aesthetic concepts of the past (G. Gaevsky, M. Voronyi) gave an opportunity to look in a new way on the established representations of the past times and, accordingly, provide them with modern scientific interpretation. **The findings** of the study primarily relate to the place and role of Les Kurbas in various manifestations of European directorial theory and practice of the twentieth century, which are still not sufficiently appreciated outside the Ukrainian theatrical culture.

Keywords: directing; Ukrainian directing art; theatrical aspects of directing; N. Kuzyakina; coryphaeus theater; the system of "figurative transformation" by Les Kurbas



DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749
УДК 792.73:792.02.071.2.027

РЕЖИСЕРСЬКІ ІННОВАЦІЇ У ВИКОРИСТАННІ ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ І ТЕХНОЛОГІЙ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Катерина Юдова-Романова^{1а}, Вікторія Стрельчук^{2а}, Юлія Чубукова^{3б}¹ кандидат мистецтвознавства, доцент; e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X² кандидат педагогічних наук, професор; e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829³ магістр; e-mail: julia.pazieieva@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9217-9372^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б ТОВ «CU Ajans», освітньо-розважальна і шоу-мейкерська компанія, Анталія, Турція

Анотація

Мета дослідження полягає у виявленні й аналізі режисерських інновацій використання технічних засобів і технологій у сценічних постановках як нових, так і традиційних форм. Для досягнення поставленої мети використано наступні **методи**: теоретичний підхід – для вивчення наукової літератури; аналітичний та компаративний – для визначення впливу технологічної складової на режисуру сучасних творів сценічного мистецтва; системний – для проведення структуризації нових жанрів сценічного мистецтва, поява яких зумовлена запровадженням сучасних технічних засобів, інженерних та інформаційних технологій; прогностичний – для визначення нових тенденцій у режисурі творів сценічного мистецтва. **Наукова новизна** полягає у мистецтвознавчому аналізі модернізації сценічного простору та вивченні ролі інноваційних технічних засобів і технологій у режисурі сучасних творів сценічного мистецтва. **Висновки**. У XXI ст. еволюція театралізованих масових видовищ відбувається під впливом активного розвитку технологій та пошуку нових способів інтерактивності. Характерною рисою сучасних режисерських рішень є синтез літературної, музичної, хореографічної, сценографічної складових, що втілюються на різноманітних сценічних майданчиках, модернізація яких помітна як щодо використовуваних матеріалів, функціональності, мобільності, так і щодо впровадження новітніх інформаційних комп'ютерних та інженерних технологій. Мультимедійний підхід став одним з провідних творчо-технологічних методів створення сучасного театралізованого видовища. Поширення іммерсійних театрів і запровадження методів тифлокоментування доводять, що режисери сучасності використовують технології абсолютно різнобічно, а творчі пошуки форми дозволяють сучасною мовою втілювати надзавдання. Мобільність, візуальність, яскравість, новаторство, спрямованість до кожного з глядачів за активної участі останніх у дійстві – основні напрями творчих пошуків режисерів.

Ключові слова: сценічне мистецтво; технологічні засоби; режисерські інновації; мультимедійні технології; інтерактивність

Постановка проблеми

Стрімкий розвиток і поширення нових інформаційних і телекомунікаційних технологій набуває сьогодні характеру глобальної інформаційної революції, що призводить до зростання впливу на політику, економіку, управління, науку, культуру

та інші сфери життєдіяльності суспільства в межах національних кордонів та у світі загалом. Інформаційні технології, новітні технічні можливості, розвиток і вдосконалення як побутових, так і спеціалізованих пристроїв позначилися у цілому на соціокультурній ситуації, не залишаючи поза впливом і мистецтво, зокрема сценічне.

В епоху інформаційних технологій методи впливу на глядача постійно піддаються модернізації. Сценічне мистецтво не стоїть осторонь глобальних цивілізаційних процесів – щоб залишатися популярним воно має бути видовищним, інноваційним, що, зокрема, часто досягається через широке креативне застосування в постановках останніх новинок в індустрії сценічних технічних засобів та їхніх технологій.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати режисерські інновації використання технічних засобів і технологій у сценічних постановках як нових, так і традиційних форм.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

В. В. Базанов (2005), В. Й. Берьозкін (2011, 2016а, 2016b) вивчають питання теорії та історії сценографії загалом. Нові технології у сучасному художньо-постановочному процесі розглядає Т. В. Астаф'єва (2011). І. Е. Горюнова (2009) вивчає значення використання комп'ютерної графіки та піротехнічних засобів для режисури. І. В. Ескузович (2004) фокусує свої дослідження на акустиці та звуковому забезпеченні сценічних майданчиків. Л. М. Михайлов (2007) сферою своїх досліджень обрав технічні засоби оформлення сучасного естрадного видовища. К. В. Юдова-Романова комплексно в теоретично-історичному та практичному ключі звертається до вивчення різних аспектів технічного забезпечення оформлення сценічного простору (2017а), зокрема ароматичного (2016), піротехнічного (2018), пневматичного (2017b) та ін. Г. К. Липківська діагностує та систематизує стан мультимедійних технологій на вітчизняній і закордонній театральній сцені ХХІ ст. (2018). М. В. Крипчук у своїх дослідженнях аналізує сценічний простір сучасних театралізованих святкових масових видовищ просто неба, а також особливості, принципи та засоби їхнього художнього оформлення в контексті співтворчості художника з режисером (2018, с.229-233).

Аналіз літератури з обраної тематики свідчить про відсутність у дослідженнях вивчення проблем, пов'язаних з інноваційними процесами у використанні технічних засобів і технологій режисерами-постановниками нових і традиційних форм сценічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу

Сучасне сценічне мистецтво стрімко розвивається, у ньому широко представлені різні види та жанри: як традиційні, приміром опера, так і нові, що зумовлено саме науково-технічним прогресом. Маємо на увазі появу вистав, шоу, концертів і цілих жанрів, які неможливі без використання технічних засобів. Їх коротко можна структурувати таким чином:

- 1) мультимедійні масові заходи, вистави, концерти та церемонії відкриття;
- 2) інтерактивні спектаклі, імерсійний театр;
- 3) лазерні та піротехнічні спектаклі;
- 4) шоу вокалоїдів, голографічне проектування;
- 5) фемботи, що співають, та інша робототехніка;
- 6) VR-тури в естрадне шоу та VR-театри.

В усіх цих різновидах та жанрах сценічного мистецтва можуть використовуватися об'ємні декорації, відеопроєкції, голографічне проектування, 3D-проектування та інші засоби художньої виразності. Нові технології змінюють сценічне мистецтво. У цій статті з метою виявлення та систематизації режисерських інновацій у творах сценічного мистецтва ми проаналізуємо поданий вище перелік шляхом вивчення зібраних первинних даних із сучасної вітчизняної та закордонної сценічної практики. Спробуємо зрозуміти, що за інновації їх реалізують, яким саме чином режисери використовують технології, які зміни відбуваються завдяки технічним засобам у сценічному мистецтві, і чому сучасні технології відкривають нові горизонти для вирішення надзавдань мистецтва.

1. Мультимедійність.

Такі технічні засоби, як світлотехніка, засоби звукового, візуального оформлення – світлодіодні екрани високої якості, сценічно-модульні конструкції, генератори ефектів, піротехніка, аеростати, стали не прикрасою чи акцентом, а нормою та необхідною умовою професійного сучасного сценічного мистецтва. Якісне поєднання всього вищеперахованого створює мультимедійність, тобто різноманіття форм спілкування, а у випадку, що ми розглянули, – різноманіття технічних засобів виразності, поєднаних на сцені. Постановки різних форм сценічного мистецтва на сьогодні є мультимедійними. Тут потрібні зусилля цілої спільноти фахівців, у тому числі звукорежисерів, відеорежисерів, режисерів зі світла, фахівців зі спецефектів, з комп'ютерних технологій та ін. Їх роль значна. Через неправильно відрегульований мікрофон, несфокусований світловий прилад, неправильно встановлений піротехнічний пристрій або збій в програмному забезпеченні комп'ютера можуть звестися нанівець усі зусилля режисерів і виконавців. Неприпустимі також дефекти у фонограмі – вони можуть зіпсувати ідеальну сценографію та чудовий сценарій. Тому від творців мультимедійного продукту вимагають фахових знань у багатьох сферах мистецької діяльності, що передбачає професійне використання музики, тексту, пластики, кінематографа, телебачення, графічного зображення, а також оволодіння знаннями з програмування та монтажу. Усе це в комплексі має сприяти втіленню художньої ідеї в яскравій та видовищній формі. Мультимедійність як синтезуючий комплексний прийом у поданні художніх образів має утримувати увагу, впливати на емоції й уяву сучасного вибагливого глядача. Варто зазначити, що високий рівень технічного устаткування – це необхідна сучасному сценічному мистецтву умова існування, але зовсім недостатня. Кожен мультимедійний проект прагне стати інноваційним, але не кожен таким є.

Розглянемо яскравий приклад поєднання модерного сценічного простору з оперною музикою та глибокою драматургією, що створює єдине ціле,

мультимедійне дійство. Мова йде про оперний фестиваль, який відбувається щоліта в липні-серпні, в невеликому місті Брегенц, Австрія. Істрія фестивалю бере початок у далекому післявоєнному 1946 році. Тоді все дійство проходило на двох баржах: на палубі однієї грав оркестр, іншої – йшла вистава. Сьогодні як і тоді особливістю, головною родзинкою музичного фестивалю є сцена на Боденському озері, яку зведено просто неба, безпосередньо на поверхні-водойми, хоча відтоді під водою з'явився залізобетонний підмурок для встановлення декорацій. Розміри сценічного майданчика, фантазійні декорації, простір зоряного неба та темні води озера створюють неповторну, вражаючу атмосферу (Bregenzer Fest Spiele, 2019; AUSTRO-RUS, 2016).

З першого ж року фестиваль набув статусу міжнародного, оскільки участь у ньому взяли представники Німеччини, Швейцарії та Франції. Постійним й одним з головних учасників є Віденський симфонічний оркестр, що виступає на окремому майданчику, а також бере участь в інших комплексних заходах. Загалом у рамках фестивалю свої роботи показують представники різних музичних і театральних колективів на ангажементних засадах. Свої постановки в різних жанрах здійснюють найкращі світові режисери та художники.

До головного сценічного майданчика – сцени просто неба на Боденському озері – з берега примикає амфітеатр на 7000 місць. На цьому майданчику проходять масштабні вистави музичних жанрів, включно з операми, балетами, рок-операми та мультижанровими спектаклями за класичними творами. Різноманітні заходи відбуваються також на інших локаціях: так званому «Фестивальному театрі» – майданчику для показу рідко виконуваних класичних оперних постановок і концертів; «Майстерні» – майданчику для сучасних театральних опер; «Театрі на зерновому ринку» – майданчику для оперет і драматичних вистав; театрі «Космос» – майданчику для драматичних вистав і крос-культурних вистав.

Додають видовищності декорації-трансформери, які видозмінюються протягом сценічної дії та іноді стають німими персонажами постановок. Наприклад, у 1999 році вистава Дж. Верді «Бал-маскарад» відбулася на гігантській розгорнутій книзі, яку «читав» скелет. У 2017 році режисером вистави став датчанин Каспер Хольтен, який поставив класичну оперу «Кармен» Жоржа Бізе у сучасній інтерпретації. Планшетом сцени тут слугували величезні гральні карти, що розташовувалися на різних рівнях та «авансценою» спускалися у воду. Під класичну музику Ж. Бізе танцівники виконували контемпорарі (EVRONEWS, 2017).

У спектаклі використовувалася найновіша світлотехніка, а технологія відеопроекування створювала ілюзію перегортання гральних карт та зміни мастей. Найбільш яскраві сюжетні колізії підсилювалися піротехнічними ефектами – римськими свічками та бураками. Зауважимо, що у закритому архітектурно-сценічному просторі використання останніх неможливе, адже висота бурака сягає 100 м, що належить до четвертого з п'яти класів небезпеки піротехнічних виробів.

Варто також відмітити розмір виконавців на сценах фестивалю, що складає від 1 до 5% загальної величини конструкції сцени. Це важливий момент не лише для сприйняття глядача, а й у контексті розгляду інноваційності режисури постановок. Упродовж століть оперний виконавець був основним

героєм, головною зіркою дійства, на якому в умовах сцени-коробки постійно фокусувалась увага глядачів. У Брегенці він стає творцем драматургії тільки в поєднанні з комп'ютеризованою рухомою сценографією, романтичним пейзажем австрійського міста, світлом, відео- та аудіодизайном і піротехнікою. Відгуки історій Єлизаветинської епохи прослідковуємо через мультимедійність сучасності. Отож, фантастичний театр на воді змінює традиційні акценти художньої образності в оперному мистецтві.

Ще одним з яскравих прикладів мультимедійного видовища є концерти естрадних виконавців та церемонії відкриття, де поєднують театр, музику, танець, унікальну сценографію. Наприклад, церемонія відкриття XXIX Олімпіади в Пекіні 2008 року на національному стадіоні «Пташине гніздо». Тут присутнє поєднання складного аудіовізуального синтезу з драматургією нового типу. Режисером-постановником є відомий китайський кінорежисер Чжан Імоу. За його шоу спостерігали понад 4 млрд. телеглядачів з усього світу.

Початок програми символізували три вісімки – Олімпійські ігри 2008 було офіційно відкрито 8 числа, 8 місяця о 8 годині вечора. У Китаї вісімку вважають щасливим числом. Оркестр з 2008 музикантів гучним ударом гонга сповістив про початок театралізованої вистави. Церемонія складалася з двох частин – «Видатна цивілізація» та «Славна ера». У центрі арени було розгорнуто сувій, що важив 800 кг. Він метафорично втілював найважливіший китайський винахід – папір. Потім глядачі побачили сцени, що символізували будівництво Великої китайської стіни, винахід друкарства, компаса, порцеляни. Дійство містило також номери, присвячені китайській опері, живопису, писемності, винайденню в Китаї у VIII ст. пороху, вперше використаного для феєрверка. Унікальний візуальний ряд був забезпечений комп'ютерною графікою, мультиплікацією і 3D-проекціями. Спеціальні ефекти органічно поєднувалися з рухами сотень тіл спортсменів, що створювали різні сценічні композиції.

Тенденції до пошуку режисерських інновацій з використанням технічних засобів і технологій прослідковуємо й у творчості українських митців. Непересічною подією для України стало шоу «Барон Мюнхгаузен» (творці визначили жанр як «хореографічне 3D-шоу», постановка К. І. Томільченка (2010 р.) за мотивами п'єси Г. І. Горіна «Той самий Мюнхгаузен». «Барон Мюнхгаузен» – перша масштабна вистава в Україні. «Декораційне оформлення практично повністю побудоване на використанні проекційних технологій. Завдяки сучасним матеріалам та технологіям авторам вдалося створити фантастичне середовище, котре захоплює, заорожує, шокує. Стилізація елементів готики, архітектури вікторіанської доби, реалістичних та абсолютно фантастичних пейзажів, відтворених у декораціях на сцені та в 3D-технологіях на спеціальних екранах перетворює все дійство у єдину гармонійну структуру, актори та оточення здаються єдиним цілим. І проекції, і реальні декорації спільно формують сценічне середовище, предмети на передньому плані додають ірраціональності, фантазмагорії видовищу – вони руйнують загальноприйняті й звичні співвідношення масштабів та величин, формують зворотну перспективу», – захоплено свідчить С. Т. Триколенко (2013).

Високопрофесійним мультимедійним шоу у вітчизняному мистецькому світі є театралізований хореографічний спектакль «Вартові мрій» (2015, режисер К. І. Томільченко), який вміщає об'ємні декорації, відеопроєкції, вбудований батут, портали для артистів, поворотне коло. Кожен з номерів вистави був філігранно вплетений у драматургію вистави.

У відомому естрадному спектаклі «Дім таємничих пригод» К. І. Томільченка (м. Київ, 2017) дуже широко використано відеопроєктування. Місяць, який використовують як символ у спектаклі, протягом дії вистави трансформується та видозмінюється – на його тлі з'являються дійові персонажі спектаклю. «Дім таємничих пригод» – це мультижанрове мультимедійне шоу. У ньому поєднано різноманіття режисерських прийомів донесення образної інформації: в акторському виконанні – естрадний спів, циркові та акробатичні номери, воркаут, мюзикл, мініатюру, ілюзію; технічному – світлове оформлення, сценічний дощ, важкий дим, «зіркове небо» на заднику, об'ємні декорації, поворотне коло, відеопроєкцію, світлодіодні екрани, вогняні гармати, 3D-меппінг.

2. Інтерактивні спектаклі

Збільшення асортименту аудіовізуальної масової продукції призвело до зміни взаємин між творчим продуктом і глядачем. Нові технології відкрили перед споживачами аудіовізуального масового продукту нові комунікативні можливості. Взаємодія глядачів і виконавців (так званий інтерактив) є традиційною складовою мистецтва естради. Ще з витоків сценічного мистецтва використовують принцип імпровізаційної взаємодії виконавців і глядачів у театральні-видовищних постановках. Але сьогодні інтерактивність, залишаючись важливою складовою засобів художньої виразності театральні-видовищних постановок, набуває нових форм.

Прикладом використання технічних засобів як форми втілення «діалогу» з глядачем може слугувати відоме «Сніжне шоу» В. І. Полуніна. Звукопідсилювальні прилади в процесі глядацької інтерактивності створюють звуко-шумову партитуру в режимі реального часу. У виставі композитор і звукорежисер Р. Дубінніков не використовує заздалегідь записану фонограму, а всі звукові ефекти та музичні фрагменти імпровізовано створюються за участю глядачів під час спектаклю.

Інтерактивність як режисерський прийом має місце й у виставах імерсійного театру. Імерсійні театри (від лат. *immersio* – занурюю) характеризуються виходом за межі сценічного майданчика актора і сьогодні користуються у світі все більшою популярністю. Їх також називають театр-променад. Хоча це не зовсім узгоджено з етимологією та суттю – імерсійний театр може існувати не на сценічному майданчику а, наприклад, у ліфті, на заводі, в автобусі. Його особливість полягає в тому, що глядач – не пасивний, а повноправний учасник того, що відбувається.

Ці нові для вітчизняного глядача театри успішно співіснують зі стаціонарними театрами у всьому світі вже більше 20 років. Розглянемо деякі з них.

Наприклад, дія імерсійного театру *Sleep No More (PunchDrunk)* відбувається в покинутому п'ятиповерховому готелі. Сто кімнат, у кожній з яких розігрується дійство, і тільки людина у венеціанській масці, яку на вході видають глядачеві,

вибирає, в яку з них зайти. Тут можна підглянути, як хтось кохається, прочитати чийсь листи, поїсти цукерок у магазині солодощів або приєднатися до театралізованих танців (Brantley, 2011).

Імерсійний спектакль *Remote X* (м. Москва), поставлений і зіграний вже в більш ніж 19 містах світу (Бангалор, Відень, Нью-Йорк, Лісабон, Авіньйон, Санкт-Петербург), поєднує в собі елементи вистави, екскурсії, комп'ютерної гри та квесту. Збираючись на спектакль-променад, глядач стає учасником, він навіть «надягає костюм», адже зручне взуття та одяг можна розглядати не лише як «дрес-код» для глядачів, а як театральний костюм. Група з 50-ти чоловік під керівництвом комп'ютерного голосу в навушниках досліджує власну поведінку у звичному метушливому людському потоці. Глядачам пропонують замислитися над тим, яку роль у житті сучасної людини відіграють новітні технології. Подорожі, дослідження міста у форматі стерео є доволі цікавими (Зинцов, 2015).

Інший приклад з сучасної практики імерсійних театрів – вистава «на колесах» *Cargo* театру *Rimini Protokol*. *Cargo* – це ім'я головного героя, який запрошує глядачів провести з ним дві години «на колесах». Головний герой є далеkobійником, а його фура – центральне і єдине місце дії цієї історії. Глядачі в машині, *Cargo* – за кермом. Пересуваний театр. Маємо приклад сучасного втілення, повернення до театральних витоків (Зинцов, 2017).

Вистава «Нереальні впливи» театру «Театр.doc» (м. Москва) – це філософський спектакль-променад, в якому немає чіткого сценарію. Початково відомі лише зав'язка події та відправна точка маршруту. Дійство, що відбувається далі, залежить від головного героя (за сумісництвом режисера вистави Всеволода Лісовського), його комунікації з глядачем та дій професійних акторів. Тільки від глядача актори дізнаються, яким маршрутом підуть далі, які текстові фрагменти, пластичні імпровізації та в якій послідовності виконуватимуть. Занедбані будинки, громадські туалети, торгові центри, приватні квартири та вулиці перетворюють глядача на ведучого такого перфомансу (Лисовский, 2016).

Український приклад імерсійного театру – спектакль-променад «Час» від компанії *U! Zahvati* режисерки П. Бараніченко. Минулого року національна компанія *U! Zahvati* впровадила для глядача-інтелектуала новий для нашої країни жанр. Вистава-променад, в анотації до якої написано «виводимо глядача із затяжної культурної коми», привернула до себе увагу навіть людей, абсолютно далеких від театру.

Зібравшись на Пішохідному мості, група з 35 осіб одягає навушники. Слухаючи гіда, вони починають маршрут. Пересуваються Києвом, де кожна будівля, вітрина, лавка завдяки аудіозапису трансформується зі звичних архітектурних форм у красномовну декорацію (<https://uzahvati.com.ua/>).

3. Лазерні та піротехнічні спектаклі.

Еволюція кольоро- світломузики відбувається відповідно розвитку нових мультимедійних технологій. Синтез музичного, світлового та піротехнічного контенту дозволяє інженерам створювати нові форми для митців. Нові видовища з'являються шляхом поєднання складних просторово-графічних світлових проєкцій, комп'ютеризації та музики. Результатом еволюції стала поява лазерних шоу, піротехнічних спектаклів, водних й електронних феєрій. Піромузичні шоу – це

спектаклі-феєрверки, в яких піротехнічні ефекти накладаються на музичний твір, тобто феєрверк слідує за музичними підйомами та спадами, за настроєм музики. Такий феєрверк попередньо моделюють на комп'ютері за допомогою програмного забезпечення, створюють комп'ютерний сценарій, який вже відпрацьовують безпосередньо на майданчику феєрверк-шоу. Приклад вітчизняної піромузичної вистави – «Концерт вогню», що відбувся 28 квітня 2011 р. у Києві на Співочому полі в Печерському ландшафтному парку. Глядачі розміщувалися просто неба амфітеатром навколо сцени, сидячи на лавах та пагорбах зеленого театру. У виставі органічно в єдиному ритмі поєднувалися музика барабанів і приголомшливі піротехнічні ефекти – різного виду феєрверки та відкритий вогонь. На небесному екрані ночі музиканти-піротехніки створювали дивовижні фігури, спіралі та лінії, тимчасом як їх потужні та гучні барабани відбивали й прискорювали ритм (Юдова-Романова, 2018).

Ще один приклад піротехнічного спектаклю реалізовується на різних поверхнях і є також мультимедійним. Вистава «Ромео і Джульєтта» в постановці режисера Ксенії Сафі з Москви – це новий, сучасний погляд на класику У. Шекспіра. Автори цього мистецького твору визначають жанр вистави таким чином: «балет-вистава і фаєр-шоу». Цей інноваційний проект розпочинається просто неба із настанням темряви. Режисер демонструє історію кохання через мультимедіальну творчість, що поєднує в собі балет, фаєр-шоу, піротехніку та повітряну акробатику. Відбувається спектакль біля фронтальної частини фортеці Сетунь, що додає автентичності, достовірності епохи відтвореного дійства (Другой город, 2016).

Усе більшої популярності набувають театралізовані видовища, де основним візуальним компонентом є спеціальні світлові, лазерні та піротехнічні ефекти з комп'ютерною графікою. Наразі розглянемо режисерські новації використання лазерних технологій. Лазерне шоу – спектакль, головним елементом якого є лазерна система. Такий різновид шоу може прикрасити й емоційно підвищити зорове сприйняття масового театралізованого видовища, концертної програми або бути самостійним інструментом розповіді історії. Перше публічне шоу з використанням лазера відбулося 9 травня 1969 року в Окленді, штат Каліфорнія. Саме там і тоді Л. Кросс, К. Джефферіс і Д. Тюдор показали невелике шоу з використанням криптонового лазера. Ця ідея виникла, коли Л. Кросс і К. Джефферіс хотіли додати візуальний компонент до електронної музики. Упродовж семи років вони ретельно працювали, і 1976 року на промислову основу було поставлено виробництво лазерних проекторів InterScan. Метою компанії була розробка та виготовлення лазерних систем для реклами, розваг, освіти, медицини тощо. Підготовка та показ компанією лазерного шоу в той час коштували \$3,000 на тиждень (Юдова-Романова, 2017, с.208-209).

4 лютого 1977 в Бостонському планетарії InterScan показала перше лазерне шоу в трьох частинах з оригінальним сюжетом і музичним супроводом. До середини березня таке видовище відвідали більше 15 тис. осіб. Квиток коштував \$3, і шоу окупило себе за тиждень у 10 разів. Із цього моменту й почався бурхливий розвиток лазерних технологій у сфері розважальної культури, естради й театру. Вітчизняний глядач вперше зіткнувся з лазером як елементом сценографії на

концерті французької групи Space (тоді мала назву Paris France Transit), що проходив у 1983 році під час туру групи по СРСР в СК «Олімпійський». Лазер був закріплений на головному уборі лідера групи Д. Маруані.

Варто відзначити, що важливим елементом лазерного шоу є музичний супровід. Якісна синхронізація музики живої чи електронної та лазерних ефектів емоційно впливає на глядачів і формує гармонійний творчий альянс.

4. Шоу вокалоїдів та голографічне проектування.

3D-технології впевнено увійшли в сценічне мистецтво та завоювали любов глядачів, акторів і постановників. Створення віртуального простору на сцені й у залі відкриває невичерпні можливості для фантазії і творчих експериментів. Завдяки моделюванню та встановленим інфрачервоним датчикам на порожній сцені можна створити тривимірну композицію вулиці мегаполісу, середньовічного замку, військових баталій і не тільки.

На європейській церемонії вручення нагороди MTV Awards 2005 року в Ліссабоні відбувся виступ британської віртуальної групи «Горіллаз» (Gorillaz). Програму Musion Eyeliner System (дослівно «Система музичної підводки для очей») використали для створення тривимірних голографічних мультперсонажів Gorillaz, які виступають на сцені, тобто фактично з'являються на екрані, що перекриває дзеркало сцени. Зазвичай учасники популярного у світі британського «віртуального гурту» під час живих концертів виступали у вигляді силуетів на гігантському екрані в поєднанні із зображеннями своїх мультиплікаційних alter ego (Musion Holograms, 2007).

Проривом 2010 року можна вважати «вихід на сцену» вокалоїда Хатсуне Міку в реальних концертних залах – коли в супроводі живих музикантів у ролі солістки співає тривимірна анімована героїня. Ця абсолютно нова форма виступу на сьогодні є частиною концертної естради. Хатсуне є надзвичайно популярною в Японії, її прихильники створили цілу субкультуру, і жоден тематичний японський фестиваль не обходиться без косплеєрів артистки. Один із кліпів Хатсуне набрав понад три з половиною мільйони онлайн-переглядів.

«Ми намагаємося ще більше розвивати технологію та зробити синтезатор мови якнайближчим до людського голосу, – каже Хіроюкі Іто, керівник Cryption Future Media з Японії, що створив Хатсуне. – Ми плануємо перевершити людський голос і створити те, що ще не існує. Сподіваюся, ця нова технологія створить новий вид музики» (YouTube, 2016).

За 13 років з моменту появи голографічні технології на сьогодні досягли такого розвитку, що зробити живий концерт з Міку Хатсуне в Японії тепер не проблема навіть для дітей. 8 січня 2018 року в музичному коледжі Senzoku Gakuen, у місті Кавасакі (між Токіо та Йокогама), відбувся студентський симфонічний концерт за участю Міку Хатсуне, що був курсовою студентською роботою на тему музичного та звукового дизайну. Усі виконавці й організатори заходу були студентами коледжу. Вхід на концерт безкоштовний. Студенти займалися світловим оформленням та озвучуванням. Крім того, на сцені з'явилася сама співачка на напівпрозорому екрані. Зображення виводилося за допомогою проектора (як на другому концерті Міку Хатсуне, версія якої – Miku FES'09 31 серпня 2009 року, зараз використовують

безекранну технологію голографічного проектування). Анімацію рухів вокалоїда так само робили студенти.

У 2018 році відбулося кругосвітнє турне цієї виконавиці. Концертні виступи Хатсуне проходили на найбільших стадіонах Японії, кількість глядачів на одному з яких сягала п'ятдесяти тисяч осіб. А загалом аудиторія виконавиці налічує не один десяток мільйонів прихильників у всьому світі.

За допомогою голограми в сценічному мистецтві можуть не лише створювати нових виконавців. Як відомо, Елвіс Преслі помер у 1977 році, але його образ повернувся до глядачів у вигляді цифрової тривимірної голограми. Тривимірною віртуальною копією «короля рок-н-ролу» виконує головні ролі в різних постановках і шоу. Для створення голограми Елвіса Преслі використано технологію, яка полягає в обробці фахівцями-аніматорами всіх відеозаписів співака, складанні на їх основі найдокладнішої тривимірної моделі людини, визначивши послідовність рухів, які він здійснював, виступаючи на сцені. У технології використовують генерацію зображення за допомогою комп'ютерної графіки.

У такий спосіб «оживали» Уїтні Хьюстон, Майкл Джексон, Тупак Шакур. Технології та режисерські інновації дають можливість поєднувати голограму та «живий» хореографічний балет. На хвилі гучних повернень у 2014 році на сцені вручення музичної премії Billboard Music Awards з'явився король поп-музики. У межах випуску другого посмертного альбома Майкла Джексона його голографічний образ заспівав пісню *Slave to the Rhythm* з музичної збірки *Xscape*, яку за життя співак не виконував. Проекція була досить яскравою та якісною, а перформанс доповнила попередньо відзнята та вбудована в проекцію група танцівників. Це дало змогу голографічному Майклу Джексону рухатися поміж живих фігур на сцені, на яких також розповсюджувалася проекція, підсилюючи ефект. Було відтворено всі відомі рухи короля поп-музики, включно з «місячною ходою» (Gallo, 2014).

5. Фемботи, що співають, та інша робототехніка.

Фембот (від англ. *female* – жінка та *robot*) або дівчина-робот – улюблений додаток японських робототехніків. Найбільших успіхів на сьогодні у створенні таких рободівчат досяг Національний інститут прогресивної промислової науки і технології (AIST). У 2009 році він представив модель HRP-4C, яка могла здійснювати прості рухи та співати, супроводжуючи спів мімікою (при цьому використовували вокальний синтезатор Yamaha). У 2010 році вдосконалена дівчина-робот змогла не тільки співати, але й танцювати на сцені в супроводі танцівниць.

Навчити робота танцювати завдання вельми нетривіальне. І хоча кліп, де танцює дівчина-робот, не містить особливих хореографічних складнощів, але програмування навіть таких танцювальних рухів досі було вкрай трудомістким завданням. Тепер же творці HRP-4C не тільки домоглися чудового сценічного ефекту, а й значно спростили життя майбутніх «імпресаріо» роботів-танцюристів.

Якщо на сцені танцюють кілька людей в однаковому одязі, то людське око може не розрізнити окремих танцівників. Можливо, тому кліп, де танцює дівчина-робот, є досить моторошним через схожість з виступами звичайних «дівочих груп». Ймовірно, це стало причиною незатребуваності у сценічному мистецтві технологій фемботів (LiveJournal, 2010).

За останні 10 років робототехніка розвивалася дуже активно, і режисери-постановники сценічних дійств не трималися осторонь цього процесу. Однією з останніх тенденцій в еволюції сценічного дизайну стала поява масової робототехніки. Так, прикладом демонстрації «творчості» роботів був виступ на Центральному телебаченні Китаю CCTV з нагоди настання Китайського Нового 2016 року співака Сун Нана в супроводі роботів і дронів, які виконували синхронний танець. Понад 700 мільйонів людей подивилися трансляцію масштабного шоу на китайському телебаченні, згодом до них долучилися й інтернет-користувачі з усього світу. Під час телешоу Spring Festival Gala 540 роботів синхронно танцювали під святкову пісню. При цьому 29 безпілотників з різнокольоровим підсвічуванням, планеруючи в такт музиці, розсипали з повітря метафан над танцполом з танцюристами-роботами. Політ дронів ніби наочно ілюстрував текст пісні «Китай злітає на вершину світу». Як видно у телеверсії, жоден робот не порушив загальної синхронної картини виступу (Юдова-Романова, 2017, с.224).

У сфері театральньо-видовищної діяльності сучасні моделі квадрокоптерів надають постановникам унікальні можливості для дизайну сценічного простору. Несучи на собі різні освітлювальні прилади, маючи фактично необмежені можливості щодо траєкторії руху та синхронізації з іншими складовими мультимедійних шоу, дрони сміливо входять у режисуру та дизайн сценічного простору. Це унікальний засіб сценічного дизайну та привабливий спосіб донести в художній формі інформацію до будь-якої за обсягами аудиторії.

Світлове шоу квадрокоптерів – технологічна альтернатива феєрверкам. Використання дронів безпечніше й етичніше. Вони не спричинять пожежі та не розбудять дітей у сусідніх кварталах. Містяни будуть вдячні режисерам.

Під час шоу в небо піднімаються квадрокоптери розміром з тарілку. Завдяки яскравому підсвічуванню їх видно здалеку. Використовуючи рій з десятків дронів, можна вибудовувати в повітрі статичні та рухомі фігури (Левандовский, 2018).

Провести шоу доречно з будь-якої нагоди – від ювілею компанії до відкриття Олімпійських ігор. У лютому 2018 понад 1200 дронів виробництва компанії Intel Shooting Star засяяли в небі над Пхенчханом під час церемонії відкриття зимових Олімпійських ігор. Дрони були обладнані масивом кольорових світлодіодів. Вони спочатку ефектно об'єднались у фігуру сноубордиста, а потім в нічному небі запалали олімпійські кільця (Юдова-Романова, 2018, с.240-243).

Використання дронів можливе в абсолютно різних масштабах. Наприклад, художнє вирішення постановки дефіле Dolce & Gabbana в межах Міланського тижня моди – 45 хвилин на под'юмі моделей замінили безпілотники, які під музику виносили із-за лаштунків модні сумочки.

6. VR-тури в естрадному шоу та VR-театри

До режисерських інновацій використання новітніх технічних засобів у сценічному мистецтві зараховуємо також технології віртуальної реальності або альтернативної реальності VR та AR. Технологія VR (англ. Virtual reality – віртуальна реальність) дозволяє занурити людину в штучно сконструйований світ. Надягаючи навушки, спеціальні окуляри або шолом віртуальної реальності, глядачі опиняються

в альтернативному всесвіті. Одягаючи окуляри на VR-виставах необхідно крутити головою на всі боки, адже ця технологія охоплює кут 360°. Окуляри створюють відчуття повної ілюзії реальності, перешкоджають сприймати дійсність. Якщо взяти за базис, що сценічне мистецтво прагне репрезентувати альтернативну реальність, іншу від тої, що існує в цей момент, чи місце дії, що існує в іншій точці простору, то VR пропонує, висловлюючись сучасною мовою, зручний інтерфейс для вирішення такого завдання.

На наш погляд, дві тенденції визначають виникнення нової естетики віртуального театру. Перша – це повноцінна інтерактивність, друга – автономність.

Сценічні шоу із застосуванням VR-окулярів захопливо сприймають на Каннському фестивалі, Московському міжнародному кінофестивалі та Венеціанському бієнале. Діє Бельгійський інноваційний VR-театр CREW, у 2017 році відбулася прем'єра вистави «У пошуках автора» в м. Тюмень, де розвивається проект #VRTheatre. Нова у сценічному мистецтві технологія VR стала полем для експериментів режисерів, сценографів і програмістів з візуальними образами і створенням для глядача ілюзії перенесення всередину реальності вистави.

Нова у сценічному мистецтві технологія VR є результатом експерименту з візуальними образами та розробкою технічних спецфектів для перенесення глядача всередину реальності вистави, є темою, над якою працює творча команда режисерів, сценографів і програмістів.

Маємо такий досвід і в Україні. StarLight Entertainment представляє VR-тур зі спектаклем «Вартові Мрій». Подія була приурочена до 20-річчя компанії «Київстар». У межах VR-туру спеціально обладнаний автобус їздив містами нашої держави, відвідати його міг за бажанням кожен. Показ VR-шоу «Вартові Мрій» здійснювали за підтримки партнера з інновацій Samsung Electronics Україна. У 7-хвилинному панорамному відео (360°) є змога ближче познайомитись із сюжетом популярної зимової казки за допомогою технології віртуальної реальності. Представлений у «Вартових Мрій» мікс жанрів є само собою одним з прикладів сучасних інноваційних тенденцій, описаних вище, а крім того, автори проекту додали ще «другий шар інновацій» у цю виставу. Безкоштовний вхід на VR-шоу «Вартові Мрій» здійснювався в порядку живої черги, що може свідчити про поступове зменшення вартості технології, і дає змогу прогнозувати її подальший розвиток у сценічному (або вже у візуально-віртуальному) мистецтві. Загалом з організаційного погляду VR-тур шоу «Вартові мрій» можна розглядати як рекламну акцію до виходу його повної версії (такий собі дивертисмент технологій XXI століття) (StarLight Entertainment, 2018).

Характерною рисою модернізації сценічного простору у VR-шоу через запровадження технологій віртуальної реальності стала фактична руйнація та зникнення власне сценічного простору.

Зовсім інша річ з технологією доповненої реальності – AR (англ. Augmented reality), яку часто плутають з віртуальною. Тут реальному світу нікуди діватися. У нього вбудовують цифрові предмети, які видно на екрані смартфона. Через додаток в гаджеті глядач може побачити оновлену сцену й героїв, пояснення до сюжету, опис та історичні замальовки до вистави. Звичайний смартфон стає

аналогом VR-окулярів, які переносять людину в іншу реальність. Такі інновації – це нові засоби для поєднання живого дійства, відео та комп'ютерних технологій у реальному часі. Згадана вище бельгійська компанія CREW експериментує у сфері імерсійного театру та змішаної реальності (mixed-reality); була першою, що поєднала технологію 360° Omni Directional Video (ODV) and Head-mounted display (HMD) для створення альтернативної реальності.

2000-го року CREW створили перформативне, автоматизоване віртуальне середовище Cave. Натхненником проекту став робітник сцени Пол Антипов (Paul Antipoff), який був повністю паралізований внаслідок нещасного випадку. Симбіоз з технологіями зробив можливим його самостійне функціонування в реальності. В імерсії Cave Пол Антипов міг малювати та взаємодіяти з віртуальним актором і глядачами. Досвід, що пропонує CREW, гібридний. Він відрізняється від звичних віртуальних імерсій, що базуються на стабільній позиції глядача, тим, що спостерігач переживає віртуальну реальність через власне тіло, рухається, ходить, біжить. Таке ігрове співвідношення реального часу та записаного матеріалу перетворює глядача в справжнього протагоніста проекту.

CREW неодноразово презентували свої унікальні розробки з використанням гібридних мистецьких форм в найрізноманітніших просторах: на фестивалях перформативного мистецтва, візуального мистецтва, великих масових заходах і наукових конференціях. Цей колектив об'їздив майже всі континенти, зокрема Європу, Китай, Канаду та США (Мистецький Арсенал, 2018).

Митці (режисери-постановники, сценаристи, сценографи), використовуючи новітні технології, прагнуть для свого глядача нового розуміння театрального інтерактиву. І мова сьогодні вже йде не лише про те, що можуть запропонувати віртуальні технології сценічному мистецтву, а й про те, що перформативна практика змінює індустрію нових технологій.

Донедавна це здавалося нереальним, але нові технології дали можливість відкрити світ мистецтва для людей з вадами зору та незрячих. Підключившись до мережі Wi-Fi під час вистави, глядач отримує доступ до тифлокоментарів на своєму гаджеті, голосових коментарів і пояснень.

Тифлокоментування (ТКН, аудіоопис (audio description), аудіодискрипція) (Roofthoof, Remael and Van den Dries, 2018, p.232-248) – це лаконічний опис-пояснення предмета, простору або дії, які незрозумілі сліпому або слабозорому без спеціальних словесних пояснень, й у формі голосового супроводу, наживо, через технічні пристрої подається реципієнту. Уперше ТКН було здійснено через запис на платівці в СРСР (Москві) 1978 року. Процес виникнення та формування ТКН відбувався майже одночасно й паралельно як на Заході, так і в Радянському Союзі аж до епохи Перебудови. Оскільки ці процеси не перетиналися, з'явилися два терміни на позначення цієї діяльності: ТКН – в СРСР, і аудіодискрипція – на Заході (Демчук, 2014).

Сьогодні ж голоси акторів, задіяних у постановці, лаконічно розповідають про те, що відбувається на сцені, які декорації, міміка та вбрання акторів, що вони роблять, через смартфони (Globustheatre, 2018). Технологія тепер доступна дітям з особливими потребами. Практику ТКН має Казанський Татарський державний

театр юного глядача імені Г. Карієва. Його директор Мансур Ярміїв зазначив: «Наша сцена має бути доступною для всіх. Вистави з тифлокоментарями дарують можливість людям з особливими потребами зануритися в чарівний світ театру. Це означає, що вони разом з героями постановок одночасно з іншими глядачами зможуть радіти і переживати, сміятися і плакати» (Искусство, наука и спорт, 2018). Прем'єрним спектаклем стала «Дивовижна подорож кролика Едварда» Кейта ДіКамілло.

Київський національний академічний театр оперети став першим у Києві театром, який реалізував постановки вистав із тифлокоментуванням. Узимку 2018 року 33 дитини відвідали три різноманітні вистави з аудіодискрипцією. Для адаптації до незвичних умов діти, а дехто з них прийшов до театру вперше, перед виставою мали можливість ознайомитися з деяким реквізитом. У цей час аудіодискриптор розповідав про персонажів вистави, про майбутню дію (Київський національний академічний театр оперети, 2018). Після вдалого експерименту театр взявся до постановки дитячої лялькової вистави «АндерСон» (режисер Максим Козолуп, 2018) у межах проекту «Арт-дія-інклюзія» (Антоненко, 2018). Ідея театру щодо створення вистав для незрячої аудиторії зародилася під час навчально-практичного семінару на тему «Аудіодискрипція візуальних творів для осіб з порушеннями зору», що проходив у вересні 2017, у Києві (Національна спілка театральних діячів України, 2017).

Наукова новизна дослідження полягає у мистецтвознавчому аналізі процесів модернізації сценічного простору та вивченні ролі інноваційних технічних засобів і технологій у режисурі сучасних творів сценічного мистецтва.

Висновки

У XXI ст. еволюція театралізованих масових видовищ відбувається під впливом активного розвитку технологій та пошуку нових способів інтерактивності. Характерною рисою сучасних режисерських рішень є синтез літературної, музичної, хореографічної, сценографічної складових, що втілюються на різноманітних сценічних майданчиках, модернізація яких помітна як щодо використовуваних матеріалів, функціональності, мобільності, так і щодо впровадження новітніх інформаційних комп'ютерних технологій. Мобільність, візуальність, яскравість, новаторство, спрямованість до кожного з глядачів, активна участь останніх у дійстві – ось основні напрями творчих пошуків режисерів.

Зокрема, має місце широке застосування комп'ютерної графіки, мультимедійних технологій, «голографічних технологій», 3D-проекування; впровадження мобільних технологій з метою створення атмосфери імерсії, інтерактивних форм, VR-технологій тощо, що стали трендовими елементами в сценічних постановках сьогодення.

Феномен мультимедіа став одним з основних творчо-технологічних методів створення сучасного театралізованого видовища. Використання анімації та проекції, сценічних ефектів як в реальному часі, так і в записі, комп'ютерних технологій та роботів свідчить про глибокий синтез нових технологій і мистецтва.

Результатом пошуків митців є створення нових естрадних жанрів, нових типів театру, абсолютно унікальних за своїм характером і типологічно різноманітних. Можемо стверджувати, що більшість художньо-постановочних нововведень пов'язані з технічним прогресом, не можливі без комп'ютерних технологій та інженерії. Але імерсійні театри та запровадження методики тифлокоментування доводять, що режисери сучасності використовують технології абсолютно різнобічно. Мета творчих пошуків форми – сучасною, актуальною мовою втілювати надзавдання.

Нові медіа дозволили візуалізувати сміливі перформанси, перетворити постановки у повноцінні мультимедійні проекти, де гармонійно поєднуються театр, музика, танець і експромт.

М. Г. Чернишевський у «Нотатках про журнали» 1856 року писав: «Художність полягає у відповідності форми та ідеї... Якщо ідея фальшива, то про художність не може йти мова, тому що форма буде так само фальшива і повна невідповідностей. Тільки твір, в якому втілена справжня ідея, буває художнім, якщо форма абсолютно відповідає ідеї» (1981). У цій статті ми розглянули використання різних форм сучасних і традиційних видів сценічних мистецтв та побачили, що режисери сучасності намагаються поставити у відповідність форму та ідею, використовуючи останні технічні та інформаційні технології.

Зроблені висновки свідчать, що питання режисерських інновацій у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві є досить широким й охоплює значні процеси, що сьогодні набувають особливої вагомості, а це визначає подальший поглиблений науковий пошук.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Антоненко, А., 2018. 16 жовтня у Києві відбудеться прем'єра «Андерсон» у рамках проекту «Арт-дія-інклюзія». *День Kiev.ua*, [online] 12 жовтня. Доступно: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sluhayemo-vystavy>> [Дата звернення 13 березня 2019].
- Астафьева, Т.В., 2011. *Новые технологии в современном постановочном процессе (на материале театрального искусства Санкт-Петербурга)*. Кандидат наук. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.
- Базанов, В.В., 2005. *Технология сцены*. Москва: Импульс-свет.
- Березкин, В.И., 2011. От истоков до середины XX века. В: *Искусство сценографии мирового театра*. Москва: УРСС. Т. 1.
- Березкин, В.И., 2016. Вторая половина XX века. В *Зеркале Пражских Квадриеннале 1967-1999 годов*. В: *Искусство сценографии мирового театра*. Москва: Едиториал УРСС. Т. 2.
- Березкин, В.И., 2016. Мастера XVI-XX вв. В: *Искусство сценографии мирового театра*. Москва: Едиториал УРСС. Т. 3.
- Горюнова, И.Э., 2009. *Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений*. Санкт-Петербург: Композитор, с.38-43
- Демчук, А.Б., 2014. Відеоконтент для незрячих: метод тифлокоментування. *Радіоелектроніка, інформатика, управління*, [online] 1, с.146-149. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/riu_2014_1_23> [Дата звернення 20 лютого 2019].
- Другой город, 2016. *Огненно-пиротехнический балет-спектакль «Ромео и Джульетта»*. [online] Доступно: <<http://www.anothercity.ru/fire-show-new>> [Дата обращения 20 февраля 2019].

- Зинцов, О., 2017. Стартовал театральный проект Cargo Moscow группы Rimini Protokoll. *Ведомости*, [online] 14 июля. Доступно: <<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/07/14/723610-cargo-moscow>> [Дата обращения 13 марта 2019].
- Зинцов, О., 2015. Стартовал театральный проект Remote Moscow. *Ведомости*, [online] 31 мая. Доступно: <<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/01/594485-startoval-teatralnii-proekt-remote-moscow>> [Дата обращения 13 марта 2019].
- Искусство, наука и спорт, 2018. Спектакль с тифлокомментированием на татарском языке впервые в Казани. [online] Доступно: <http://artscienceandsport.com/news/specialview_kazan_tiflo/> [Дата обращения 25 февраля 2019]
- Київський національний академічний театр оперети, 2018. Проект «Арт-дія-інклюзія» в Національній опереті України. [online] Доступно: <<http://operetta.com.ua/proekt-art-diya-inklyuziya-v-natsionalnij-opereti-ukrayini/>> [Дата звернення 13 березня 2019].
- Крипчук, М.В., 2018. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, [online] 2, с.229-233. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_50> [Дата звернення 11 грудня 2018].
- Левандовский, А., 2018. Хабр. Шоу дронов: как мы координировали рой танцующих коптеров. [online] Доступно: <<https://habr.com/ru/company/croc/blog/427353/>> [Дата звернення 20 лютого 2019].
- Липківська, Г.К., 2018. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, с.103-126.
- Лисовский, В., 2016. Неявные воздействия Театр. DOC. [online] Доступно: <<http://teatrdoc.ru/events.php?id=172>> [Дата звернення 20 лютого 2019].
- Мистецький Арсенал, 2018. Бельгійський інноваційний VR-театр CREW. [online] Доступно: <<https://artarsenal.in.ua/uk/laboratory/proekt/belgijskij-innovatsijnyj-vr-teatr-crew/>> [Дата звернення 20 лютого 2019].
- Михайлов, Л.Н., 2007. Создание современного эстрадного зрелища (принципы художественного оформления). Кандидат искусствоведения Российская академия театрального искусства. Москва.
- Національна спілка театральних діячів України, 2017. Робимо театр доступним для всіх! [online] Доступно: <<https://nstdu.com.ua/publication/ceminar-z-audiodiskriptsiyi-dopomoga-lyudyam-z-vadami-zoru-pobachiti-vstavu/>> [Дата звернення 13 березня 2019].
- Триколенко, С.Т., 2013. Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен». «Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення»: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ, 5-6 грудня 2013 р. Луганськ: Луганська державна академія культури і мистецтв, с.106-109.
- Чернышевский, Н.Г., 1981. Заметки о журналах. Июнь, июль 1856. (О разборе Н.Ф. Павловым комедии В.А. Соллогуба «Чиновник»). *Литературная критика*. Москва: Художественная литература. [online] Т. 1. Доступно: <http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0400.shtml> [Дата обращения 20 февраля 2019].
- Экскузович, И.В., 2004. Об акустике в театре Макса Рейнхардта. *Сцена*, 5, с.35
- Юдова-Романова, К.В., 2016. Ольфакторна синестезія в сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 19, с.29-36.
- Юдова-Романова, К.В., 2017. Пневматичні засоби конструювання сценічного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, с.242-247.
- Юдова-Романова, К.В., 2017. *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Київ : Видавничий центр КНУКіМ.

Юдова-Романова, К.В., 2018. Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, с.228-232.

Юдова-Романова, К.В., 2018. Дрони як складова інноваційного сценічного дизайну. Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 21–22 березня 2018. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с.240-243.

AUSTRO-RUS, 2016. Музыкальный фестиваль в Брегенце. [online] Доступно: <<https://austro-rus.ru/articles/166407>> [Дата звернення 13 березня 2019].

Brantley, B., 2011. Shakespeare Slept Here, Albeit Fitfully. *The New York Times*, [online] 13 April. Доступно: <<https://www.nytimes.com/2011/04/14/theater/reviews/sleep-no-more-is-a-macbeth-in-a-hotel-eview.html?adxnnl=1&ref=theater&adxnnlx=1309466383-d3DY6sXMRulipZl8XWee5Q>> [Дата звернення 13 березня 2019].

Bregenzer Fest Spiele, 2019. [online] Доступно: <<https://bregenzerfestspiele.com/en#>> [Дата звернення 13 березня 2019]

EVRONEWS, 2017. На фестивалі в Брегенце покажут «Кармен». [online] Доступно: <<https://ru.euronews.com/2017/07/19/bregez-festival-carmen>> [Дата звернення 13 березня 2019].

Gallo, Ph., 2014. Michael Jackson Hologram Rocks Billboard Music Awards: Watch & Go Behind the Scenes. *Billboard*. [online] Доступно: <<https://www.billboard.com/articles/events/bbma-2014/6092040/michael-jackson-hologram-billboard-music-awards>> [Дата звернення 13 березня 2019].

Globustheatre, 2018. Спектакль «Дядюшкин сон» (версія з тифлокоментарієм і субтитрами) / театр «Глобус». [online] Доступно: <<https://youtu.be/msb0lBnNKQ4>> [Дата звернення 20 лютого 2019].

LiveJournal, 2010. *Выступление девушки-робота на сцене – очередная победа робототехники*. [online] Доступно: <<https://1-tech-fact.livejournal.com/3516.html>> [Дата звернення 20 лютого 2019].

Musion Holograms, 2007. Gorillaz Hologram MTV Awards – Created by Musion Eyeliner, [online] 27 июнь. Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=CRViE4N-u5Y>> [Дата звернення 13 березня 2019].

Roffhote, H., Remael, A. and Van den Dris L., 2018. Audio description for (postdramatic) theatre. Preparing the stage. *JoSTrans: The journal of specialised translation*, 30, p.232-248.

StarLight Entertainment, 2018. VR-тур Вартових Мрій стартує вже 17 листопада. [online] Доступно: <<http://e.slm.ua/vr-kyivstar-news1>> [Дата звернення 13 березня 2019].

U!Zahvati. *Мы – команда U!ZAHVATI*. [online] Доступно: <<https://uzahvati.com.ua/>> [Дата звернення 20 лютого 2019].

YouTube, 2016. *Хацунэ Мику – История успеха*. [online] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9leXpRyBOW>> [Дата звернення 20 лютого 2019].

REFERENCES

Antonenko, A., 2018. 16 zhovtnia u Kyievi vidbudetsia premiera "AnderSon" u ramkakh proektu "Art-diiia-inkliuziia" [On October 16 in Kyiv, the premiere of "Anderson" will be held within the framework of the project "Art-action-inclusiveness"]. *Day Kiev.ua*, [online] 12 October. Available at: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sluhayemo-vystavy>> [Accessed 13 March 2019].

Astafeva, T.V., 2011. *Novye tekhnologii v sovremennom postanovochnom protsesse (na materiale teatralnogo iskusstva Sankt-Peterburga)* [New technologies in the modern staging process (on the material of the theatrical art of St. Petersburg)]. PhD. Saint-Petersburg Humanitarian University of Trade Unions.

Bazanov, V.V., 2005. *Tekhnologija sceny* [Scene technology]. Moscow: Impuls-svet.

- Berezkin, V.I., 2011. Ot istokov do serediny XX veka [From the beginnings to the middle of the XX century]. In: *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra* [Art of scenography of the world theater]. Moscow: URSS. Vol. 1
- Berezkin, V.I., 2016. Vtoraia polovina XX veka. V zerkale Prazhskikh Kvadriennale 1967-1999 godov [The second half of the twentieth century. In the mirror of the Prague Quadrennial of 1967-1999]. In: *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra* [Art of scenography of the world theater]. Moscow: Editorial URSS. Vol. 2.
- Berezkin, V.I., 2016. Mastera XVI-XX vv [Masters of the XVI-XX centuries]. In: *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra* [Art of scenography of the world theater]. Moscow: Editorial URSS. Vol. 3.
- Goriunova, I.E., 2009. Rezhissura massovykh teatralizovannykh zrelishch i muzykalnykh predstavlenii [Direction of mass theatrical shows and musical notions]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, pp.38-43.
- Demchuk, A.B., 2014. Videokontent dlia nezriachykh: metod tyflokomentuvannia [Videocontent for the blind: a method of typho-commenting]. *Radioelektronika, informatyka, upravlinnia*, [online] 1, pp.146-149. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/riu_2014_1_23> [Accessed 20 February 2019].
- Drugoi gorod, 2016. Ognenno-pirotekhnicheskii balet-spektakl "Romeo i Dzhuletta" [Fire and pyrotechnic ballet performance "Romeo and Juliet"]. [online] Available at: <<http://www.anothercity.ru/fire-show-new/>> [Accessed 20 February 2019].
- Zintcov, O., 2017. Startoval teatralnyi proekt Cargo Moscow gruppy Rimini Protokoll [The theater project Cargo Moscow of the group Rimini Protokoll started]. *Vedomosti*, [online] 14 July Available at: <<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/07/14/723610-cargo-moscow>> [Accessed 13 March 2019].
- Zintcov, O., 2015. Startoval teatralnyi proekt Remote Moscow [Started the theater project "Remote Moscow"]. *Vedomosti*, [online] 31 May. Available at: <<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/01/594485-startoval-teatralnij-proekt-remote-moscow>> [Accessed 13 March 2019].
- Iskusstvo, nauka i sport, 2018. Spektakl s tiflokommentirovaniem na tatarskom iazyke vpervye v Kazani [Performance with Tiflocommentation in the Tatar language for the first time in Kazan]. [online] Available at: <http://artscienceandsport.com/news/specialview_kazan_tiflo> [Accessed 25 February 2019].
- Kyivskiy natsionalnyi akademichnyi teatr operety, 2018. Proekt "Art-diiia-inkliuziia" v Natsionalnij opereti Ukrainy [Project "Art-action-inclusiveness" at the National Operetta of Ukraine]. [online] Available at: <<http://operetta.com.ua/proekt-art-diya-inklyuziya-v-natsionalnij-opereti-ukrayini/>> [Accessed 13 March 2019].
- Krypchuk, M.V., 2018. Stsenichniy prostir prosto nebayak skladova suchasnoho teatralizovanoho vydovyshcha [Scenic space of the sky as part of a modern theatrical spectacle]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, [online] 2, pp.229-233. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_50> [Accessed 11 December 2018].
- Levandovskii, A., 2018. Khabr. Shou dronov: kak my koordinirovali roi tantcuiushchikh kopterov [Habr. Dron Show: How we coordinated a swarm of dancing copters]. [online] Available at: <<https://habr.com/ru/company/croc/blog/427353/>> [Accessed 20 February 2019].
- Lypkivska, H.K., 2018. Multymediini zasoby na suchasnij teatralnij stseni [Multimedia on the modern theater stage]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, 1, pp.103-126.
- Lisovskii, V., 2016. Neiaivnye vozdeistviia Teatr. DOC [Implicit Impact Theater. DOC]. [online] Available at: <<http://teatrdoc.ru/events.php?id=172>> [Accessed 20 February 2019].
- Mystetskyi Arsenal, 2018. Belhiiskiy innovatsiinyi VR-teatr CREW [Belgian innovative VR-Theater CREW]. [online] Available at: <<https://artarsenal.in.ua/uk/laboratory/proekt/belgijskij-innovatsijnyj-vr-teatr-crew/>> [Accessed 20 February 2019].

- Mikhailov, L.N., 2007. Sozdanie sovremennogo estradnogo zrelishcha (printcity khudozhestvennogo oformleniia) [Creation of a modern pop show (principles of decorating)]. D.Ed. Russian Academy of Theater Art. Moscow.
- Natsionalna spilka teatralnykh diiachiv Ukrainy, 2017. Robymo teatr dostupnym dlia vsikh! [We make the theater accessible to all!]. [online] Available at: <<https://nstdu.com.ua/publication/ seminar-z-audiodiskriptsii-dopomoga-lyudyam-z-vadami-zoru-pobachiti-vistavu/>> [Accessed 13 March 2019].
- Trykolenko, S.T., 2013. Vykorystannia multymediinykh tekhnolohii dlia oformlennia suchasnykh khoreohrafichnykh postanovok na prykladi shou-baletu "Baron Miunkhhausen" [Use of multimedia technologies for the execution of modern choreographic productions on the example of the show-ballet "Baron Munchausen"]. "Problems of development of modern choreographic art and ways of their solution": materials of the 3rd All-Ukrainian scientific-practical conference. Lugansk, 5-6 December, 2013. Lugansk: Lugansk State Academy of Culture and Arts, pp.10-109.
- Chernyshevskii, N.G., 1981. Zametki o zhurnalakh. Iiun, iiul 1856. (O razbore N.F. Pavlovym komedii V.A. Solloguba "Chinovnik"). Literaturnaia kritika [otes on magazines. June, July 1856. (On the analysis of NF Pavlov's comedy VA Sollogub "Official"). Literary criticism]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. [online] Vol. 1. Available at: <http://az.lib.ru/c/ chernyshevskij_n_g/text_0400.shtml> [Accessed 20 February 2019].
- Ekskuzovich, I.V., 2004. Ob akustike v teatre Maksa Reinkhardta [About acoustics at the Max Reinhardt Theater]. *Stsena*, 5, p.35.
- Iudova-Romanova, K.V., 2016. Olfaktorna synesteziia v stsenichnomu mystetstvi [Olfactory synesthesia in stage art.]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 19, pp.29-36.
- Iudova-Romanova, K.V., 2017. Pnevmatychni zasoby konstruiuvannia stsenichnogo prostoru [Pneumatic tools for designing the stage space]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, pp.242-247.
- Iudova-Romanova, K.V., 2017. Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnogo prostoru [Technical means of recording stage space]. Kyiv: Publishing Center KNUKiM.
- Iudova-Romanova, K.V., 2018. Dyvain stsenichnogo prostoru vohnianymy zasobamy konstruiuvannia [Design of scenic space by fiery means of design]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, pp.228-232.
- Iudova-Romanova, K.V., 2018. Drony yak skladova innovatsiinoho stsenichnogo dyzainu [Draw as a component of innovative stage design]. *The Economy and Culture of Ukraine in Global Globalization Processes: Positioning and Reality: Theses of the Reports of the Third International Scientific and Practical Conference*. Kyiv, 21-22 March, 2018. Kyiv: Publishing Center KNUKiM. pp.240-243.
- AUSTRO-RUS, 2016. Muzykalnyi festival v Bregentce. [online] Available at: <<https://austro-rus.ru/articles/166407>> [Accessed 13 March 2019].
- Brantley, B., 2011. Shakespeare Slept Here, Albeit Fitfully. *The New York Times*, [online] 13 April 2011. Available at: <<https://www.nytimes.com/2011/04/14/theater/reviews/sleep-no-more-is-a-macbeth-in-a-hotel-eview.html?adxnnl=1&ref=theater&adxnnlx=1309466383-d3DY6sXMRulipZl8XWee5Q>> [Accessed 13 March 2019].
- Bregenzer Fest Spiele, 2019. [online] Available at: <<https://bregenzerfestspiele.com/en#>> [Accessed 13 March 2019].
- EVRONEWS, 2017. Na festivale v Bregentce pokazhut "Karmen" [At the festival in Bregenz will show "Carmen"]. [online] Available at: <<https://ru.euronews.com/2017/07/19/bregez-festival-carmen>> [Accessed 13 March 2019].
- Gallo, Ph., 2014. Michael Jackson Hologram Rocks Billboard Music Awards: Watch & Go Behind the Scenes. *Billbord*. [online] Available at: <<https://www.billboard.com/articles/events/bbma-2014/6092040/michael-jackson-hologram-billboard-music-awards>> [Accessed 13 March 2019].

Globustheatre, 2018. Spektakl "Diadiushkin son" (versiia s tiflokommentariem i subtitrami) / teatr "Globus" [The performance "Uncle Sleep" (version with tiflo-commentary and subtitles) / theater "Globe"]. [online] Available at: <<https://youtu.be/msbOIBnNKQ4>> [Accessed 20 February 2019].

LiveJournal, 2010. Vystuplenie devushki-robota na stscene – ocherednaia pobeda robototekhniki [The performance of a girl-robot on stage is another victory of robotics]. [online] Available at: <<https://1-tech-fact.livejournal.com/3516.html>> [Accessed 20 February 2019].

Musion Holograms, 2007. Gorillaz Hologram MTV Awards – Created by Musion Eyeliner, [online] 27 June Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=CRViE4N-u5Y>> [Accessed 13 March 2019].

Roffhote, H., Remael, A. and Van den Dris L., 2018. Audio description for (postdramatic) theatre. Preparing the stage. *JoSTrans: The journal of specialised translation*, 30, p.232-248.

StarLight Entertainment, 2018. VR-tur Vartovykh Mrii startuie vzhe 17 lystopada [The VR-tour of Ward's Dream will start on November 17th]. [online] Available at: <<http://e.slm.ua/vr-kyivstar-news1>> [Accessed 13 March 2019].

U!Zahvati. My – komanda U!ZAHVATI [We are a team of U! ZAHVATI]. [online] Available at: <<https://uzahvati.com.ua/>> [Accessed 20 February 2019].

YouTube, 2016. Khatcune Miku – Istoriia uspekha [Hatsune Miku – The story of success]. [online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9leXpRyBOW>> [Accessed 20 February 2019].

РЕЖИССЕРСКИЕ ИННОВАЦИИ В ИСПОЛЬЗОВАНИИ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ И ТЕХНОЛОГИЙ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Екатерина Юдова-Романова^{1а}, Виктория Стрельчук^{2а}, Юлия Чубукова^{3б}

¹ кандидат искусствоведения, доцент; e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

² кандидат педагогических наук, профессор; e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829

³ магистр; e-mail: julia.pazieieva@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9217-9372

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

^б ООО «СU Аjans», образовательно-развлекательная и шоу-мейкерская компания, Анталья, Турция

Аннотация

Цель исследования заключается в выявлении и анализе режиссерских инноваций использования технических средств и технологий в сценических постановках как новых, так и традиционных форм. Для достижения поставленной цели использованы следующие **методы**: теоретический подход – для изучения научной литературы; аналитический и компаративный – определения влияния технологической составляющей на режиссуру современных произведений сценического искусства; системный – проведения структуризации новых жанров сценического искусства, появление которых обусловлено внедрением современных технических средств, инженерных и информационных технологий; прогностический – определения новых тенденций в режиссуре произведений сценического искусства. **Научная новизна** заключается в искусствоведческом анализе модернизации сценического пространства и изучении роли инновационных технических средств и технологий в режиссуре современных произведений сценического искусства. **Выводы.** В XXI в. эволюция театрализованных зрелищ происходит под влиянием активного развития технологий и поиска новых способов интерактивности. Характерной чертой современных режиссерских решений является синтез литературной, музыкальной, хореографической, сценографической составляющих, которые воплощаются на различных сценических площадках, модернизация которых заметна как относительно используемых

материалов, функціональності, мобільності, так і с точки зору впровадження новітніх інформаційних комп'ютерних і інженерних технологій. Мультимедійний підхід став одним із провідних художньо-технологічних методів створення сучасного театралізованого зрелища. Розповсюдження іммерсійних театрів і впровадження методів тифлокоментування (аудиоопису) доводять, що режиссери сучасності використовують технології абсолютно різних сторін, а творчі пошуки форми дозволяють сучасним мовою втілювати надзавдання. Мобільність, візуальність, яскравість, новаторство, спрямованість на кожного із глядачів при активній участі останніх в дії – основні напрями творчих пошуків режисерів.

Ключові слова: сценічне мистецтво; технологічні засоби; режисерські інновації; мультимедійні технології; інтерактивність

DIRECTORIAL INNOVATIONS IN THE USE OF TECHNICAL MEANS AND TECHNOLOGIES IN SCENIC ARTS

Kateryna Iudova-Romanova^{1a}, Viktoriia Strelchuk^{2a}, Yuliia Chubukova^{3b}

¹ PhD in Art Studies, Associate Professor; e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

² PhD in Pedagogical Sciences, Professor; e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829

³ Master; e-mail: julia.pazieieva@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9217-9372

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

^b LSC "CU Ajans", Educational-entertaining and Show-making Company, Antalya, Turkey

Abstract

The purpose of the study is to identify and analyze directorial innovations in the use of technical means and technologies in the staging of both new and traditional forms. The following methods have been used to achieve this goal: theoretical approach is for the scientific literature study; analytical and comparative are to determine the influence of the technological component on the directing of contemporary works of stage art; systematic is for the structuring of new genres of stage art, the emergence of which is due to the introduction of modern technical means, engineering and information technology; prognostic is to identify new trends in the directing of stage art works. **The scientific novelty** consists in an art-study analysis of the modernization of the stage space and the study of the innovative technical means role and technologies in the directing of stage art contemporary works. **Conclusions.** In the XXI century the evolution of theatrical mass sights is under the influence of the technology active development and the search for new ways of interactivity. A feature proper to modern directorial decisions is the synthesis of literary, musical, choreographic, and scenographic components, which are embodied in various stage venues, modernization of which is noticeable both in terms of materials used, functionality, mobility, and in relation to the introduction of the latest information computer and engineering technologies. The multimedia approach has become one of the leading creative and technological methods of creating a contemporary theatrical spectacle. The proliferation of immersion theaters and the introduction of audio descriptions methods have proved that contemporary directors use technology in a very versatile way, and creative forms of search enable the modern language to translate the super-task. Mobility, visibility, brightness, innovation, orientation to each of the spectators with the active participation of the latter in the action are the main areas of creative search for directors.

Keywords: stage art; technological means; directorial innovations; multimedia technologies; interactivity



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170750

УДК 792.091.6:82-3(477)

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС В ІНСЦЕНІЗАЦІЯХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ТЕАТРАМИ УКРАЇНИ

Ганна Веселовська

доктор мистецтвознавства, професор; e-mail: aveselovska@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4898-5000
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна

Анотація

Мета статті – дослідити постколоніальний дискурс у театральному мистецтві, зокрема в інсценізаціях сучасної української прози. **Методологія дослідження.** Робота присвячена дослідженню постколоніального дискурсу в театральному мистецтві України, що, по суті, є неосвоєним дослідницьким полем. Вивчаючи цю проблематику, автор спирається на фундаментальну працю Едварда Саїда «Орієнталізм», в якій сформульовано головні аспекти постколоніального дискурсу: колоніальний – вплив на залежні культури й антиколоніальний – відтворення спротиву імперському впливові. Також важливими для автора були політологічні праці Романа Шпорлюка, книги Еви Томпсон та Олександра Еткінда. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що тут вперше постколоніальний дискурс в українській культурі досліджено на матеріалі інсценізацій сучасної української прози. На думку вітчизняних літературознавців, постколоніальний дискурс спочатку найпотужніше проявився в текстах Оксани Забужко, Юрія Андруховича, Марії Матіос, де осмислювалися травматичні наслідки радянських репресій, досвіду другої світової війни, діяльності українських шістдесятників, залежності від культурно-історичних міфів тоталітарного режиму. Відповідно, у пошуках актуальних текстів український театр на початку 2000-х років став активно звертатися до прози. Безпосереднім матеріалом дослідження є численні інсценізації прозових творів культових українських письменників: Оксани Забужко, Юрія Андруховича, Марії Матіос, Василя Кожелянка, Сергія Жадана та інших, які дали публіці можливість познайомитися з раніше табуованою політичною та етичною проблематикою. Особливу увагу автор приділяє виставі «Гагарін і Барселона» Київського Молодого театру, яка є інсценізацією одразу шести оповідань сучасних українських письменників. У **висновках** дослідник стверджує, що завдяки виставі «Гагарін і Барселона» постколоніальний дискурс знайшов в українській культурі свій унікальний перформативний прояв.

Ключові слова: постколоніальний дискурс; проза; театр; табу

Постановка проблеми

У той час, як представники різних сфер гуманітаристики – літературознавці та історики – вже не раз торкалися постколоніальної тематики в Україні, мистецтвознавче середовище все ще залишає без уваги драматургію та вистави, де так чи інакше постають питання постколоніалізму. Постколоніальний дискурс у театральному мистецтві України є, по суті, неосвоєним дослідницьким полем, і певною мірою такий стан справ обумовлений тим, що згідно традицій європейської та американської театрології постколоніальні студії стосуються

вивчення театрального доробку країн, які вийшли з-під колоніальної залежності Великої Британії та Франції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Зокрема, від середини 1990-х рр. з'явилося чимало книжок, присвячених постколоніальному театрові, де основним предметом розгляду були твори з неєвропейських країн (Balme, 1991; Gilbert and Tompkins, 1996). Увага вчених зосереджувалася на кількох географічних векторах: індійському, африканському, австралійському, карибському. Згодом до цих напрямків було додано ще й канадський.

Вихід книги американської дослідниці Еви Томпсон «Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм» стимулював науковців та передовсім тих, хто належав до української діаспори, взятися за розгляд постколоніальної тематики на матеріалі української культури (Павлишин, 1996). Сприяли цьому також політологічні студії, серед яких вагомі праці Романа Шпорлюка (Шпорлюк, 2000; 1998; 2013). Відповідно все це спричинило появу в 2000-х роках досліджень постколоніального дискурсу в українській літературі (Юрчук, 2013).

Фундаментальним підґрунтям для переважної більшості таких розвідок у сфері постколоніальної культури була праця Едварда Саїда «Орієнталізм», де сформульовано два головні аспекти постколоніального дискурсу: колоніальний – вплив на залежні культури й антиколоніальний – відтворення спротиву імперському впливові, вперше оприлюднена англійською мовою 1978 року (Саїд, 2001). Однак на час виходу книги Саїда до розпаду СРСР залишалось близько п'ятнадцяти років, а тому сьогодні методологічне застосування ідей Саїда до вивчення постколоніального дискурсу в культурному просторі пострадянських країн видається проблематичним.

Суттєвим змінам ракурсу в погляді на постколоніальну проблематику сприяла книга американського вченого Олександра Еткінда «Внутрішня колонізація. Імперський досвід Росії», опублікована англійською мовою 2011 року (Еткінд, 2013). Ця праця стала свого роду лоцією для впровадження постколоніального дискурсу в дослідження культурного спадку колонізованих Російською імперією народів, а також пострадянських культурних реалій країн, які стали незалежними.

Мета дослідження – виокремити та дослідити постколоніальний дискурс в українській культурі, зокрема в театральному мистецтві. Згідно традицій європейської та американської театрології постколоніальні студії стосуються вивчення театрального доробку країн, які вийшли з-під колоніальної залежності Великої Британії та Франції. Відповідно, в пошуках актуальних текстів український театр на початку 2000-х років став активно звертатися до прози, бо нова українська драматургія тільки починала робити перші кроки, а майбутні драматургічні фестивалі, як-от «Тиждень актуальної п'єси» і «Драма UA», були лише в мріях. На думку вітчизняних літературознавців, постколоніальний дискурс спочатку найпотужніше проявився в текстах Оксани Забужко, Юрія Андруховича, Марії Матіос, де осмислювалися травматичні наслідки радянських репресій, досвід

другої світової війни, діяльність українських шістдесятників, залежність від культурно-історичних міфів тоталітарного режиму.

Виклад основного матеріалу

Перші інсценізації прозових творів українських письменників – Оксани Забужко та Юрія Андруховича – буквально приголомшили публіку, яка відчула смак до відвертих мистецьких висловлювань на раніше табуйовану політичну та етичну проблематику. «Польові дослідження з українського сексу», що постали в інсценізації Анастасії Сосновської у моновиставі Галини Стефанової, були свого роду рубіконом, перейшовши який театр вголос заговорив про те, про що тільки шепотіли на кухнях.

Над сценічною версією скандального як на той час роману актриса Галина Стефанова працювала разом із літературознавцем Романом Веретельником близько чотирьох років. Прем'єра відбулася 2003 року, і перше, на що звертав увагу глядач, було заборонене в СРСР слово «секс» на афіші. Натомість у спектаклі Галини Стефанової, чий сім'ю не оминули репресії, як і в романі йшлося про оприявлення проблеми «родової пам'яті української інтелігенції. За умови перебування останньої під пресом колоніального у родовій пам'яті закріпилися дві тенденції, що передаються з покоління в покоління: відчуття патологічної самотності, яка межує з приреченістю на безвихідь, і патологічного мазохізму, котрий є складовою «збоченого» нарцисизму» (Юрчук, 2010, с.182).

Не зважаючи на аскетизм художнього рішення моновистави «Польові дослідження з українського сексу», де чи не єдиними яскравими сценічними акцентами були різнокольорові надувні кульки, вона довго залишалася у колі зацікавлень молодіжної аудиторії. Зіграна Галиною Стефановою молода українська інтелектуалка, яка приїхала до США читати лекцію про Україну – державу, сам факт існування якої викликав тоді у багатьох подивування, виявилася емоційно близькою глядачеві. Копуючи розкидані по підлозі кольорові кульки та пригортаючи їх до себе, наводячи лад серед розкиданих речей, дістаючи із бездонного рюкзака усілякі дрібнички й перебираючи в пам'яті різні події свого життя, вона набиралася сил для майбутнього та самостверджувалася.

2011 року Галина Стефанова також у співпраці з Романом Веретельником знову звернулася до прози Оксани Забужко та інсценізувала її повість «Вар'яції для сяку-хаті, телевізора і голосу». Як і попередній, цей спектакль був монологічним і базувався на розповіді головної героїні Мілени, успішної телеведучої, яка готує передачу, присвячену українським жінкам. Постколоніальний дискурс у цьому випадку перекривався виразним антиурбаністичним пафосом, повстанням Мілени проти світу симулякрів, проти поглинання людського ества технологіями. «Творці вистави максимально відверті зі своїм глядачем і, можливо, навіть занадто толерантні: вони просто змальовують картину сучасного світу, залишаючи кожному право вибирати, як реагувати на небезпечні виклики реальності. Вони не закликають нікого відмовитися від перегляду телевізора, розмов по мобільному телефону чи користуватися соціальними мережами» (Собіянський, 2010, с.139).

Українсько-російський політичний контекст є однією з найважливіших складових роману «Московіада» Юрія Андруховича, інсценізованого Станіславом Мойсеєвим у Київському Молодому театрі 2006 року. Історію життя українського поета Отто фон Ф. у просякнутій горілкою совковій Москві подано в спектаклі на тлі українсько-російського політичного протистояння в контексті відносин Кремля та української еліти через проблематику газопроводу Уренгой–Памари–Ужгород, сценографічне відтворення якого стало головною візуальною домінантою вистави (художник Андрій Александрович–Дочевський).

Закони театрального простору та часу вклали події «Московіади» Станіслава Мойсеєва, що пульсують між минулим і майбутнім, спогадами та мріями, дійсністю та фантазіями, у тривання одного дня. Цей символічний день починався з московського ранку, який «фарбує ніжним світлом стіни Кремля» – монологом Отто про Останкінську вежу, а закінчувався відходом вечірнього київського потягу – монологом про радянське пекло. Так цією виставою режисер закривав дискурс домінантної культури, відправляючи з московського вокзалу останній поїзд на Київ, ще задовго до того, як припинилося залізничне сполучення між Україною та Росією.

Як і текст роману, спектакль «Московіада» давав можливість відслідкувати деміфологізацію імперських культурних стереотипів, і насамперед це відбувалося завдяки ігровим сценографічним прийомам із ляльками та масками, а також через асоціативний музичний супровід. Сцена в пеклі, куди потрапляє Отто, відтворювала макабричне зібрання старців політбюро на чолі з Брежневим, які засідали прямо на велетенській трубі, що перетинала сцену. Олексій Вертинський у ролі набожного вахтера наспівував знакову для російської білої еміграції пісеньку співака Вертинського про Сінгапур, а ілюстрацією до розповіді про в'єтнамців був фрагмент із сувенірного російського «Лускунчика» П. Чайковського. Як набат, що навіював українофобські чи русофільські мотиви, лунали музичні фрагменти з творів М. Глинки та М. Мусоргського.

Переосмислення історичної спадщини, зокрема травматичного досвіду діяльності УПА, є головним мотивом постколоніального дискурсу романів Марії Матіос «Солодка Даруся» та «Нація». Наприкінці 2000-х років «Солодка Даруся» була в програмі одразу двох театрів: Івано–Франківського ім. Івана Франка та Чернівецького драматичного театру ім. Ольги Кобилянської. «У мене була мрія поставити українську історію з нашого регіону, виражаючи це засобами сучасного театру, – розповідав Ростислав Держипільський. – Взяти тему ОУН–УПА, чим зараз спекулюють багато, і показати це як трагедію доль. Але хорошого драматургічного матеріалу немає, а в Матіос ця трагедія є» (Дмитренко, 2009).

Обидва спектаклі Ростислава Держипільського «Солодка Даруся» та «Нація» передавали історію українського спротиву радянській окупації в глибоко інтимний спосіб, так, аби було зрозуміло, що ці події стосувалися практично кожної української родини. Чутливості й сентиментальності цим сценічним творам надавала велика кількість сповідальних монологів, танцювально-пластичних образів, тужливих народних пісень. Завдяки цьому події, що відбувалися в 1940-ві роки на західноукраїнських землях, репресії проти повстанців ставали зрозумілими та близькими багатьом глядачам із різних регіонів України.

В інших інсценізаціях творів Марії Матіос, зокрема в спектаклі «Не плаче за мною ніколи...» за однойменним оповіданням, що 2015 року одночасно з'явилися у двох театрах України, також виразно проступав постколоніальний дискурс. У Київському національному театрі ім. І. Франка моновиставу для Лариси Кадирової поставив Сергій Павлюк, а в Чернігівському театрі ім. Шевченка режисерка Тетяна Шумейко втілила цей текст у формі багатонаселеної філософської притчі. В обох випадках травмування радянських часів проступали через спогади баби Юстини, яка впродовж всього життя готується до смерті як до переходу в інший світ, а тому завчасно налаштувала собі труну. Баба Юстина у виконанні Лариси Кадирової згадує «про злочини радянської влади, свою вимушену покірність, спричинену невимовним болем від катувань, аж раптом несподівано запитує: «Невже вони варті такої смерті???!». Витримуючи паузу, сама й відповідає мелодією «Пливе кача», що озивається особистим болем кожного в залі. Це ключовий момент у виставі. Виявляється, вона все знає про нас, теперішніх. Після цього одкровення життєва мудрість баби Юстини потужно проектується на сьогоднішній день, її тихо проголошені істини стають пророчими» (Губрій, 2015).

Від початку 2010-х в інсценізаціях сучасної української прози постановники почали виразно рефлексувати на пострадянські стереотипи, багато в чому обумовлені постколоніальним дискурсом. Культовий письменник Сергій Жадан, який належав до покоління так званих нульових, більшість своїх творів присвятив шаленим 1990-м рокам, коли внаслідок розвалу радянської імперії переважна кількість її колишніх жителів втратила основні духовно-ціннісні орієнтири та сталість матеріального забезпечення.

Зруйнована тоталітарна система призвела до скаламучення застояного радянського суспільства, з дна піднявся прихований багаторічним спокійно-застійним есересерівським існуванням намул. Господарем життя враз став криміналітет, який швидко знайшов спільну мову з новоспеченою демократичною владою. Із унормованого та передбачуваного світ перетворився на свою протилежність: розбій, випадковість, небезпечність, і вижити у цьому акваріумі, наповненому піраніями та акулами, нормальній людині несила.

Оповідання Сергія Жадана «Власник кращого клубу для геїв», присвячене 1990-м рокам, стало основою вистави Юрія Одинокого «Гімн демократичної молоді» в Національному театрі імені Івана Франка. Як свідчив сам Юрій Одинокий, Жадан привабив його справжністю героїв і тим, що описав речі, які сам режисер пережив у 1990-ті. Вони працювали над текстом два роки й постійно його переписували, щоб зробити сценічним (Горбик, 2012, с.53).

Мало не весь свій творчий потенціал режисер Юрій Одинокий спрямував на відтворення тогочасного бандитського колориту, чимало приділивши уваги манері одягатися, спілкуватися й рухатися, тобто зовнішньому вигляду дійових осіб. Сан Саніч – член бандитського об'єднання «Боксери за справедливість», бізнесмен Гога та колишній співробітник будинку культури – Славик, які вирішують створити гей-клуб, стали ключовими фігурами спектаклю. «Сценічну версію було доповнено ліричною лінією стосунків Сан Саніча з Мартою (Ксенія Баша-Довженко, Тетяна Шляхова) – юною шаленкою на мотоциклі. А також чудовими епізодами за участю

преподобного Джонсона-Джонсона (Олексій Богданович, Назар Задніпровський) – австралійського священика, який узявся нести благу вість на українських теренах, представниці управління культури Валентини Валентинівни (Людмила Смородіна, Світлана Прус) та перекладачки (Ксенія Вертинська, Тетяна Олексенко) – такий собі привіт із жаданівського «Депеш Моду», циркових віртуозів Бичків – батька (Василь Баша, Олександр Логінов) і сина (Олександр Печериця, Іван Залуський); та масовими сценами боксерів у спортках на чолі із Першим керівником (Володимир Ніколаєнко, Олександр Форманчук)» (Соколенко, 2011).

Персонажі-маски, що мали однозначно вказувати на походження та функції тієї чи іншої дійової особи, стали пріоритетним прийомом режисури Юрія Одинокого. Відповідно, маскою в цьому спектаклі, схожому на шоу, було практично все: і костюми, включно з перуками, окулярами та капелюхами, і хода, і жест, і звичайні гумові маски, натягнуті на голови відвідувачів гей-клубу. На загал цей принцип шоу промовисто спрацював у відверто комічних, гротескових сценах.

Відповідно до концептуального меседжу Сергія Жадана художник-постановник Віктор Шульга запропонував сценографію, яка засвідчила, що «зв'язок часів таки порвався», і світ перебуває в стані швидкісного розкладання. При цьому принцип точкового означення локацій окремими деталями та конструкціями не допомагав глядачеві: він губився в переміщеннях дійових осіб, втрачаючи сюжетну лінію.

Власне, відсутність глибинних психологічних характеристик головних героїв прози Жадана, чий життя потрапляють у м'ясорубку історії, а самі вони опиняються в епіцентрі карколомних соціальних пертурбацій, стала основною проблемою вистави, яку було задумано як одкровення про шалені 1990-ті роки. Тоді як присутні в тексті нотки драматизму й розпачу зі сцени театру не прозвучали зовсім.

78

Поza тим включення до репертуару Національного театру ім. І. Франка інсценізації прози культового письменника Сергія Жадана означало для франківців опанування принципово нового шару сучасної культури. І «сам факт постановки творів одного з лідерів ліберальної молоді, талановитого літератора і організатора акцій громадської непокори Сергія Жадана на головній сцені країни вже виглядає як демарш. Все ж таки в національних театрах у нас по старій пам'яті не надто прихильні до сучасних авторів, які до того ж мають власний погляд на гострі суспільно-політичні питання. Так що очікували постановку з нетерпінням: вона мала всі шанси стати якщо не маніфестом чогось нового, то як мінімум подією, вартою уваги», – констатували театрознавці (Гайшенец, 2012).

Проза Жадана виявилася складною для сценічної реалізації і в інших театрах України. У 2015 році німецькі режисери Маркус Бартль і Філіп Кіфер за підтримки Гете-Інституту інсценізували його автобіографічний роман «Депеш Мод» у Харківському театрі юного глядача. Це була їхня друга спроба інтерпретації цього тексту, оскільки вперше вони поставили його 2010 року в Ландсгутському земельному театрі Нижньої Баварії. «У романі «Депеш Мод» присутня чітка опозиція минулого і сучасного. Останнє розуміється як простір алкоголю, наркотиків, хаотичного сексу, на які приречені персонажі твору за умови зруйнованої минулої системи цінностей, та не створеної нової. Автор відкидає можливість творення цієї нової для українця перспективи своїми героями – вони на це, на думку С. Жадана,

не спроможні. Натомість митець поколінню 90-х (та й усім наступним) пропонує ностальгійне занурення в радянський досвід, а провина за маргіналізацію перекладається на руйнування стабільної системи Радянського Союзу (досить популярний до сьогодні міф)» (Юрчук, 2012, с.204).

Харківська вистава «Депеш Мод» вийшла дещо хаотичною, агресивно бурхливою, надривною та істеричною. «Звісно, «Депеш Мод» саме про таке покоління і про таку молодість – час надриву, крику, крайнощів. Але верещання на сцені радше свідчило про те, що актори не знають, у який ще спосіб передати сильну емоцію, а не про справжній внутрішній надрив. Пронизливі життєвою мудрістю монологи не завжди вдавались молодим акторам, особливо виконавцю головної ролі Костянтину Скибі. Найбільш пронизливі та напружені репліки в його виконанні перетворювались на фальшиву істеріку, і він, центральний персонаж, був аж занадто непереконаливим» (Бавікіна, 2015).

Відвертий фізіологізм гри деяких акторів, екстремальність і брутальність низки сценічних прийомів певною мірою компенсувала сценографія Філіпа Кіфера, яка створювала атмосферну домінанту та заворожувала візуально. «Найдорожче у виставі – дощ. З першої сцени й до останньої, з невеликими паузами, завісою опускається дрібний осінній дощ, заливаючи дзеркало сцени й наганяючи меланхолію навіть у комічні сцени. Перед нами студентського віку хлопці – Сергій Жадан і його друзі Собака Павлов та Вася Комуніст. За сюжетом їм необхідно знайти четвертого – їх товариша Сашу Карбюратора. Раптом стало відомо про самогубство його вітчима, й хлопцю необхідно встигнути на похорон. Парадокс, та в тому й драматургія, – друга хлопці усе ніяк не знайдуть. Вічно молоді й вічно п'яні, вони пускаються берега, не зупиняючись, тусуються по квартирах і забігайлівках, винаходячи нові способи заробити й прогуляти якісь гроші. Втім, в крутих ситуаціях, що підкидає хлопцям сюжет, вони виявляють м'якість і ніжну незахищеність своїх душ. Вони смішні, розгублені, часом жалюгідні або й зовсім неадекватні – так намагається дати визначення поколінню 90-х автор» (Головненко, 2016).

До когорти українських прозаїків, у чийй творчості постколоніальний дискурс виявився чи не найпотужніше, належить автор романів з альтернативної історії «Дефіляда в Москві», «Конотоп», «ЛжеNostradamus» Василь Кожелянко. Жоден з них на сцену не потрапив, натомість 2014 року в Чернівецькому театрі ім. Ольги Кобилянської був інсценізований «Срібний павук», в якому йдеться про передвоєнне життя чернівчан, а головними героями є місцеві детективи – Кароль та Гельмут. Услід за Василем Кожелянком постановник вистави Людмила Скрипка намагалася відновити доколоніальну історичну пам'ять, представити на сцені гамірне життя тогочасних Чернівців. Не минула вона й сучасну політичну ситуацію, провівши паралелі між подіями 1939 року, коли відбувся аншлюс Австрії з Німеччиною та українсько-російським протистоянням.

Привернути глядацьку увагу до сучасної української літератури через її сценічну реалізацію у 2016 році взявся художній керівник Чернігівського Молодіжного театру Геннадій Касьянов, оголосивши сезон сучасної української прози. Для постановки було обрано твори трьох авторів: роман «Воццек» Юрка Іздрика,

«Повернення придурків» Петра Яценка та «Вечірній мед» Костя Москальця. Усі вони присвячені нашим сучасникам – дивакам і творчим людям, інколи дуже далеким від буденних проблем.

Така відстороненість від реальності, принаймі більшість оточення вважає головних героїв роману Яценка, двох хлопців, які сприймають світ по-дитячому, придурками, стала важливим трендом українського постколоніального дискурсу. Особливим чином це виявилось в інсценізації роману Костя Москальця, написаного про творчих людей – письменників. До створення сценічної версії «Вечірнього меду» долучився також хореограф Олександр Маншилін, завдяки пластичі якого вистава набрала об'ємної образності.

Ця особливість постколоніального дискурсу в Україні, що зосереджує увагу на поколінні «загублених дітей», виразно виявилася в спектаклі 2017 року «Гагарін і Барселона» Київського Молодого театру. Роботу над виставою було розпочато як багатовекторний творчий проект «Про-ЗА-Театр», що передбачав інсценізацію сучасної української прози. Автор ідеї та куратор проекту – художній керівник театру Андрій Білоус – запропонував молодим режисерам обрати для постановки оповідання, новели тощо. У результаті, літературною основою спектаклю стали шість оповідань: «Гагарін і Барселона» Руслана Горового, «Тату, ваш син – вегетаріанець» Любка Дереша, «Територіальні води її ванни» Сергія Жадана, «Ще один гарний день» Юрія Винничука, «Поцілунок у сідниці» та «Два квитки до опери» Євгенії Кононенко. Здійснювали постановку тоді ще студенти Марі Акоюян, Марія Лук'янова, Ілля Полоз, Наталія Сиваненко та Лідія Філовська, а Андрій Білоус об'єднав їхні ескізи в єдине дійство та надав йому сюжетної цілісності.

Переважає більшість оповідань зачіпає соціальні та побутові проблеми пересічних українців, торкається стосунків різних поколінь, їхнього протилежного розуміння системи цінностей. «У кожному оповіданні молоде покоління ніби виривається зі шкаралупи, випадає за рамки дозволеного й усталеного, – розповідає режисер Наталя Сиваненко. – Іноді досить грубо, необережно, неотесано. Вони не революціонери, це їхній особистий маленький бунт. «Хочу бути вегетаріанцем!», «Хочу виховувати свою дитину по-іншому!», «Не хочу приховувати свої інтимні пориви!», «Не хочу бути прибиральником, мрію про космос!», «Хочу в Барселону!». Це несвідомі поривання і бажання молоді, її нове світовідчуття і світоуявлення.

Наприклад, у творі Любка Дереша «Тату, ваш син вегетаріанець» ми побачимо, як людина в наш час відчуває відсторонення від тваринних інстинктів і рухається далі у своєму розвитку. А в його сім'ї тимчасом усе доведено до рівня високої напруги: «син занедужав і помирає». А він просто відмовляється від споживання м'яса. Для рідних це стане вселенською трагедією – батьки мало не відрікаються від свого нащадка, не знаючи, як надалі з ним співіснувати. На щастя, батько врешті-решт сприймає позицію сина. Усі герої є начебто сусідами одного й того ж будинку, однак на сцені глядач побачить одну квартиру (своєрідну «комуналку»), в якій будуть розміщені меблі зі всіх кімнат – вітальні, спальні, ванної, кухні тощо (сценограф – Борис Орлов)» (Котенок, 2017).

Події, які відбуваються в різних квартирах, споріднені часом – тут усюди прикмети пострадянського побуту, починаючи зі старого совкового холодильника

та закінчуючи загальною захаращеністю приміщень усяким непотребом, речами й запасами на всяк випадок. При цьому наскрізний персонаж вистави Спостерігач (Валерій Шептекіта) існує поза часом, і відповідно йому одному дозволено згадати історію своєї молодості – оповідання Юрія Винничука, яке вочевидь випадає із загального постколоніального дискурсу вистави.

А справжніми героями спектаклю є хлопець і дівчина із сьогодення з дивними іменами Гагарін і Барселона (оповідання Руслана Горового), чия лірична історія стосунків стрімко розвивається між комунальними епізодами з інших оповідань. Гагарін (Ігор Лагай) буквально занурений у радянську міфологію, оскільки він, як багато хлопчаків шістдесятих, з дитинства мріяв стати льотчиком. Барселона ж (Марина Кошкіна) навпаки – знакова постать із дев'яностих, незаперечна у своїх бажаннях та рішеннях. Обидва вони випадкові жертви реальності, бо в різний час і за різних обставин потрапляють в автокатастрофи, після чого їхнє життя тотально зруйновано.

Оскільки мрії Гагаріна та Барселони вже ніколи не здійсняться – це молоді люди, позбавлені майбутнього. Можливість реалізації вони втратили через людську безвідповідальність і безкарність, які для автора оповідання є ключовими характеристиками українського постколоніального інфантильного існування. Суспільство, що звикло до тотальної опіки з боку держави, до визначеності згори всіх наступних дій, виявляється неспроможним на дієвий захист своїх дітей. Відповідно головним меседжем «Гагаріна і Барселони» постає постколоніальний поділ суспільства на два покоління, які не взаємодіють між собою, а протистоять одне одному.

Старше покоління – батьки, тьоті, дяді – усі, крім Спостерігача, звикли коритися, іти на компроміси, а в часи демократичних свобод спрямовувати свою енергію на те, аби загнати в рамки своїх же уявлень молодших. Молоде покоління, навпаки, бунтівне, і в цьому виклику є надмір неповаги до старших, відкидання традицій. Відтак постколоніальний дискурс вистави базується на зіткненні поколінь, одне з яких вважає, що має право повчати, а друге вважає старших невдахами, заручниками радянських міфів і нездійснених мрій.

Взаємозалежність і стиснутість життя різних поколінь, що перебувають у постійній напрузі, у виставі представлена не лише через захаращений простір сцени й маркування радянського минулого проєкціями типової забудови. Вона реалізується в акторських рисунках ролей: покоління батьків поводить себе статечно й виважено, говорить з пафосом і лицемірно блефує, а молодь рвучко та відверто звинувачує старших у цинізмі. Загублені у пострадянському просторі молоді люди не вміють і не хочуть пристосовуватися до обставин, вони радше руйнують обставини навіть ціною власного життя, як це роблять Гагарін і Барселона.

Виконавці ролей Гагаріна та Барселони – Ігор Лагай та Марина Кошкіна – є надзвичайно точними у передачі особливостей поведінки своїх героїв, які перебувають у постійній психологічній напрузі, на межі нервового зриву. Їхній відчай, тривога та душевна незахищеність підсилюються звучанням саундтреків гурту «Vivienne mort», що стають особливими акустичними знаками кожної історії окремо та всієї вистави загалом.

Власне завдяки виставі «Гагарін і Барселона» Київського Молодого театру постколоніальний дискурс знайшов в українській культурі свій унікальний перформативний прояв. З'єднані в одне ціле кілька оповідань створили особливу тканину життя, яка відповідає нашому відчуттю сьогодення.

Висновки

У низці публікацій дослідники постколоніального дискурсу акцентують увагу не лише на постколоніальній проблематиці, а й на особливостях виражальних прийомів, що поширюються та засвоюються європейським театром завдяки досвіду постколоніального мистецтва. Наразі сучасний український театр перебуває лише на порозі цих естетичних провокацій і фактично тільки відкриває важливість постколоніальної тематики для себе та пробує її чітко артикулювати в мистецькому висловлюванні.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бавикіна, В., 2015. Жадан і подвиг місцевого масштабу. *Українська правда. Життя*. [online] 9 жовтня. Доступно: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2015/10/29/202420/>> [Дата звернення 3 січня 2019]
- Гайшенец, А., 2011. В плену приличий. *Коммерсантъ Україна*, 11 жовтня.
- Головченко, А., 2016. Дош, панки, «Депеш Мод». *Театральний портал THEATRE*. [online] 27 сентября. Доступно: <teatre.com.ua/review/osch-panky-epesh-mod/> [Дата звернення 3 січня 2019]
- Горбик, Р., 2012. Від прози життя до його драми. *Український тиждень*, 14, с.52-54.
- Губрій, Н., 2015. На подвір'ї у баби Юстини. *Кіно-театр*, 4, с.16.
- Дмитренко, Н., 2009. Театр і проза. *Україна молода*, 12 грудня.
- Котенок, В., 2017. Космос Молодого. *Україні молода*, 24 січня.
- Павлишин, М., 1996. Постколоніальна критика і теорія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис. с.531-536.
- Саїд, Е., 2001. Орієнталізм. Переклад з англійської мови В. Шовкун. Київ: Основи.
- Собіянський, В., 2006. Телевізійна тяглість буття. «Вар'яції для сяку-хаті, телевізора і голосу» у Центрі Курбаса. *Курбасівські читання*, 6, ч. 1. Київ: Національний Центр Театрального Мистецтва ім. Леся Курбаса, с.139-140.
- Соколенко, Н., 2011. Три поверхи без матюків і вишивані рушнички на згадку. *Український театр*, 6, с.18-19.
- Томпсон, Е.М., 2006. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Переклад з англійської мови М. Корчинської. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Шпорлюк, Р., 1998. Комунізм і націоналізм. Карл Маркс проти Фрідріха Ліста. Київ: Основи.
- Шпорлюк, Р., 2000. Імперія та нації (з історичного досвіду України, Росії Польщі та Білорусі). Київ: Дух і Літера.
- Шпорлюк, Р., 2013. Формування модерних націй. Україна–Росія–Польща. Київ: Дух і Літера.
- Эткинд, А., 2013. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Перевод с английского языка В. Макарова. Москва: Новое литературное обозрение.
- Юрчук, О., 2010. Жінка в українському постколоніальному світі: у пошуках національного героя (за романом О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»). *Літературознавчі обрії*, 18, с.182-186.

Юрчук, О., 2012. Міфологізація радянського минулого в українському сучасному повсякденні (за романом «Депеш Мод» С. Жадана). *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. Бердянськ: Бердянський державний педагогічний університет, Вип. 26. Ч. 2. с.201-208.

Юрчук, О., 2013. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ: Академія.

Balme, Christopher, 1999. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press.

Gilbert, Helen and Tompkins, J., 1996. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.

REFERENCES

Bavykina, V., 2015. Zhadan i podvyh mistsevoho masshtabu [Jadan and the feat of the local scale]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*, [online] 9 October. Available at: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2015/10/29/202420/>> [Accessed 3 January 2019]

Gaishenets, A., 2011. V plenu prilichii [In captivity of decency] *Kommersant Ukraina*, 11 October.

Holovenko, A., 2016. Doshch, panky, "Depesh Mod". [Rain, punk, "Depeche Mode"]. *Theatrical theatrical portal THEATRE*. [online] 27 September Available at: <teatre.com.ua/review/osch-panky-epesh-mod/> [Accessed 3 January 2019]

Horbyk, R., 2012. Vid prozy zhyttia do yoho dramy [From the prose of life to his drama]. *Ukrainskyi tyzhden*, 14, pp.52-54.

Hubrii, N., 2015. Na podviri u baby Yustyny [In the courtyard of the woman Justina]. *Kino-teatr*, 4, pp.16.

Dmytrenko, N., 2009. Teatr i proza [Theater and prose]. *Ukraina moloda*, 12 December.

Kotenok, V., 2017. Kosmos Molodoho [Space of the Young]. *Ukraini moloda*, 24 January.

Pavlyshyn, M., 1996. Postkolonialna krytyka i teoriia [Post-colonial criticism and theory]. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* Lviv: Litopys. pp.531-536.

Said, E., 2001. *Orientalizm* [Orientalism]. Translation from English V. Shovkun. Kyiv: Osnovy.

Sobiianskyi, V., 2006. Televiziina tiahlist butia. "Variatsii dlia siaku-khati, televizora i holosu" u Tsentri Kurbasa [Television durability. "Variations for Syak-Hat, TV and Voice" at the Kurbas Center]. *Kurbasivski chytannia*, 6, ch. 1. Kyiv: Natsionalnyi Tsentralnoho Mystetstva im. Lesia Kurbasa, pp.139-140.

Sokolenko, N., 2011. Try poverkhy bez matiukiv i vyshyvani rushnychky na zghadku [Three floors without matyuk and embroidered rivets in memory]. *Ukrainskyi teatr*, 6, pp.18-19.

Tompson, E.M., 2006. *Trubadury imperii: Rosiiska literatura i kolonializm* [Troubadours of the Empire: Russian Literature and Colonialism]. Translation from English M. Korchinsky's. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".

Shporliuk, R., 2000. *Imperii ta natsii (z istorychnoho dosvidu Ukrainy, Rosii Polshchi ta Biorusi)* [Empire and nation (from the historical experience of Ukraine, Russia, Poland and Belarus)]. Kyiv: Dukh i Litera.

Shporliuk, R., 1998. *Komunizm i natsionalizm. Karl Marks proty Fridrikha Lista* [Communism and nationalism. Karl Marx versus Friedrich List]. Kyiv: Osnovy.

Shporliuk, R., 2013. *Formuvannia modernykh natsii. Ukraina-Rosiia-Polshcha* [Modern Nations Formation. Ukraine-Russia-Poland]. Kyiv: Dukh i Litera.

Etkind, A., 2013. Vnutrenniaia kolonizatsiia. Imperskii opyt Rossii [Internal colonization. Imperial experience of Russia]. Translation from the English language V. Makarov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Iurchuk, O., 2010. Zhinka v ukrainskomu postkolonialnomu sviti: u poshukakh natsionalnoho heroia (za romanom O. Zabuzhko "Polovi doslidzhennia z ukrainskoho seksu") [A woman in the Ukrainian post-colonial world: in search of a national hero (O. Zabuzhko's novel "Field studies

on Ukrainian sex”)]. *Literaturoznavchi obrii*, 18. Kyiv: Instytut literatury im. T.H. Shevchenka NAN Ukrainy, pp.182-186.

Iurchuk, O., 2012. *Mifologizatsiia radianskoho mynuloho v ukrainskomu suchasnomu povsiakdenni (za romanom “Depesh Mod” S. Zhadana) [Mythologization of the Soviet past in the Ukrainian contemporary everyday life (based on the novel “Depeche Mode” by S. Zhadan)]. Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seriia: Linhvistyka i literaturoznavstvo*. Berdyansk: Berdianskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet, Vol. 26. Ch. 2. pp.201-208.

Iurchuk, O., 2013. *U tini imperii. Ukrainska literatura u svitli postkolonialnoi teorii [In the shadow of the empire. Ukrainian literature in the light of postcolonial theory]*. Kyiv: Akademiia.

Balme Christopher, 1999. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press.

Gilbert Helen and Tompkins J., 1996. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.

ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ИНСЦЕНИЗАЦИЯХ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЫ ТЕАТРАМИ УКРАИНЫ

Анна Веселовская

*доктор искусствоведения, профессор; e-mail: aveselovska@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4898-5000
Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины,
Киев, Украина*

Аннотация

Цель статьи – исследовать постколониальный дискурс в театральном искусстве, в частности в инсценизациях современной украинской прозы. **Методология исследования.** Изучение постколониального дискурса в театральном искусстве Украины, по сути, является неосвоенным полем для науки. Исследуя данную проблематику, автор руководствовался фундаментальной работой Эдварда Саида «Ориентализм», в которой сформулированы главные аспекты постколониального дискурса: колониальный – влияние на зависимые культуры и антиколониальный – воспроизведение сопротивления имперскому влиянию. Также принципиально важными для автора были политологические труды Романа Шпорлюка, книги Евы Томпсон и Александра Эткинса. **Научная новизна** статьи заключается в том, что здесь впервые постколониальный дискурс в украинской культуре исследуется на материале инсценизаций современной украинской прозы. Согласно мнению украинских литературоведов, постколониальный дискурс поначалу очень мощно проявился в текстах Оксаны Забужко, Юрия Андруховича, Марии Матиос, где осмыслились травматические последствия советских репрессий, опыт второй мировой войны, деятельность украинских шестидесятников, зависимость от культурно-исторических мифов тоталитарного режима. Соответственно, в поисках актуальных текстов украинский театр в начале 2000-х годов стал активно обращаться к отечественной прозе. Фактическим материалом данного исследования стали многочисленные инсценизации прозаических произведений культовых украинских писателей: Оксаны Забужко, Юрия Андруховича, Марии Матиос, Василия Кожелянко, Сергея Жадана и других, предоставившие публике возможность ознакомиться с ранее табуированной политической и этической проблематикой. Отдельное внимание автор уделяет спектаклю «Гагарин и Барселона» Киевского Молодого театра, в основе которого положена инсценизация сразу шести рассказов современных украинских писателей. **В заключении** исследователь утверждает, что в спектакле «Гагарин и Барселона»

постколониальный дискурс обрел в украинской культуре уникальное перформативное проявление.

Ключевые слова: постколониальный дискурс; проза; театр; табу

A POSTCOLONIAL DISCOURSE IN THEATRICAL INTERPRETATIONS OF THE CONTEMPORARY UKRAINIAN PROSE

Hanna Veselovska

*Doctor of Art Studies, professor; e-mail: aveselovska@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4898-5000
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the article is to investigate postcolonial discourse in theatrical art, in particular in the dramatization of contemporary Ukrainian prose. **The article is devoted** to a study of the postcolonial discourse in Ukraine's theatrical art, something that makes for an essentially untapped research field yet. This is because in the traditions of European and American theatre postcolonial studies normally relate to studies of theatrical processes in countries that have emerged from the colonial dependence of Britain and France. However, today there are good reasons, and a capability, to clearly distinguish postcolonial discourse in Ukrainian cultural life.

Research methods. In exploring this problem the author relies on Edward Said's fundamental work "Orientalism", which outlines the main aspects of the postcolonial discourse: colonial, with a focus on influence being made on dependent cultures, and anti-colonial, meaning what we might call a reproduction of resistance to imperial influence. Such sources as political writings by Roman Szporluk, books by Eva Thompson and Alexander Etkind were also important for the author.

The academic novelty of the article lies in the fact that for the first time ever the postcolonial discourse in Ukrainian culture is explored on the basis of theatrical works derived from bringing modern Ukrainian prose to stage. In the opinion of local literary critics, initially the colonial discourse was most clearly manifested in the texts of Oksana Zabuzhko, Yuri Andrukhovych and Maria Matios, which all gave much thought to the traumatic consequences of the Soviet repressions and the Second World War, activities of so called people of the 1960s Ukrainian Sixties, dependences on the totalitarian regime's cultural and historical myths. Accordingly, in its search for proper texts, the Ukrainian theatre began to actively turn to prose in the early 2000s. Among direct research materials are numerous pieces of stage work made of prose belonging to such Ukrainian cult writers as Oksana Zabuzhko, Yuri Andrukhovych, Maria Matios, Vasyl Kozheljanko, Sergii Zhadan and some others, all of whom provided an opportunity for publics to get acquainted with previously tabooed political and ethical issues. The author pays special attention to the performance called "Gagarin and Barcelona" presented in the Kyiv Young Theatre, which represents a stage interpretation of six short stories by contemporary Ukrainian writers. In **conclusion**, author points out that thanks to the performance "Gagarin and Barcelona" the postcolonial discourse has found in many ways its unique performance-based manifestation in Ukrainian culture.

Keywords: the postcolonial discourse; prose; theatre; taboo



DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170754

УДК 792.071.2.027::7.071.4]:159.954

ТЕОРЕТИЧНА МОДЕЛЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА-ПЕДАГОГА

Ніна Гусакова^{1а}, Валерія Штефюк^{2а}¹ кандидат педагогічних наук, доцент; e-mail: gusakova_nina@ukr.net; ORCID: 0000-0003-0185-4780² магістр; e-mail: 14valeri777@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0981-3003^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Метою роботи є виявлення новітніх підходів до створення моделі творчої особисті режисера-педагога, її структури, визначення розвитку індивідуальної обдарованості. **Методологічною базою** є використання аналітичного, функціонального, порівняльного, мистецтвознавчого, культурологічного, системного, аксіоматичного методів дослідження основних складових формування особистості майбутнього режисера-педагога, виходячи з концептуальних положень педагогічної творчості про те, що формування моделі майбутнього фахівця виступає як об'єктивний творчий процес. **Наукова новизна** полягає у розробленні концепції про основні складові моделі творчої особистості, яка містить синтез теорії та практики, знання, уміння, активність, взаємодію, продуктивність, взаємозалежність і взаємозбагачення режисерської та педагогічної професійної творчості. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження можемо підсумувати. По-перше, до загальної структури моделі творчої особистості майбутнього режисера-педагога належать такі підрозділи: спрямованість особистості; індивідуальна культура (досвід); її характерологічні властивості та якості; самотворчість особистості; по-друге, теоретична модель творчої особистості майбутнього режисера-педагога є регулятором процесу його художньо-творчого та педагогічного становлення в підготовці до соціально-культурної діяльності; по-третє, запропонована модель визначає напрями практичної роботи розвитку режисера-педагога.

Ключові слова: режисер-педагог; театр; модель творчої особистості

Постановка проблеми

Питання розвитку творчої особистості набуває потреби дослідження як процесу, так і результату входження її в соціально-культурний простір. Такий процес охоплює сформованість та вдосконалення творчих потреб і можливостей, управління емоційно-вольовою сферою, організацію власної інтелектуально-творчої діяльності й оцінку та самооцінку дій, засвоєння моральних цінностей і розвиток мотиваційного процесу спрямованості особистості. Оцінка та самооцінка діяльності особистості з'являється в процесі усвідомлення себе в професії, що набуває певної потреби у вирішенні питання формування діяльнісної моделі творчої особистості майбутнього режисера-педагога та його відносин як фахівця з соціокультурною сферою, процесом сьогодення.

Гуманістичний підхід у педагогічній науці орієнтує на розвиток особистості, на її цінності, особистісну свободу, на самотворчість у всіх сферах діяльності.

Гуманізація освіти – це максимально продуктивна підготовка особи з акцентуалізацією на творчість.

З погляду гуманістичної парадигми як філософської основи гуманістичного підходу в освіті висунуто ряд ідей: провідне положення «гуманістичного» розуму з його настановами на пріоритетний розвиток особистості; уявлення особистості як принципово складної, змістовної, неординарної сутності; орієнтація на демократичний стиль у діяльності, управлінні, характері суб'єкт-суб'єктних відносин; максимальне самовираження особистості на підставі розуміння своєї сутності; вивчення творчих можливостей, створення особистісного образу «Я», що впливає на формування цілісної «Я-концепції» (Маслоу, 1997; Роджерс, 1994).

Керуючись концептуальними положеннями педагогіки, спираючись на сучасну науку про творчість і виходячи із завдань дослідження, ми визначили мету – розробити та здійснити теоретико-методологічне обґрунтування моделі творчої особистості майбутнього режисера-педагога.

Аналіз досліджень і публікацій

У науковій літературі є різні підходи до обумовлення розвитку особистості. Аналіз наукового матеріалу дає можливість виявити різні напрями дослідження проблем формування та розвитку особистості. Науковці (Л. І. Божович (1995), О. М. Леонтьєв (1977), С. Л. Рубінштейн (1957), С. О. Сисоєва (1997)) підтверджують думки про те, що саме соціальні умови формують цей процес.

В. О. Моляко (1991) підкреслює, що творча діяльність є одним із чинників визначення людської сутності, а здатність до творчості визначає особистість як творчу. Природу творчості, яка спрямована на перетворюючу діяльність, саморозвиток та самореалізацію, досліджує Л. Н. Коган (1981).

Творчість як діяльність для створення нового, що є в самій природі людини, аналізують психологи: Л. С. Виготський (1987), В. О. Моляко (1991), В. В. Рибалка (1996).

Метою роботи є виявлення новітніх підходів до створення моделі творчої особистості режисера-педагога, її структури, визначення розвитку індивідуальної обдарованості.

Виклад основного матеріалу

В. О. Моляко зазначає, що талант, обдарованість породжують здатність до художньо-творчої діяльності, але творча діяльність не зводиться до однієї унікальності її продуктів, вона має містити в собі певну суспільну вагомість. Визначаючи творчість як результат створення нового, автор розглядає її як репродуктивну, тобто відтворюючу діяльність (1991).

В. О. Лісовська доводить, що дослідження проблеми висвітлює інші підходи до визначення природи «творчості», а саме з позицій глибокого вивчення внутрішніх особливостей певного виду творчої діяльності. При цьому необхідно провести грань між художньою творчістю та іншими видами діяльності (1984).

Поняття «творчість» як процес людської діяльності з філософського погляду визначається як уявна та практична діяльність, у результаті якої створюються оригінальні, неповторні цінності, встановлюються нові закономірності, факти, властивості, а також сприймання духовної культури.

Педагогічна творча діяльність має науково-дослідний характер, в якому проявляється індивідуальний творчий пошук, що ґрунтується на усвідомленні інновацій, досягненнях у системі сучасної науки, культури, у визначенні оптимальних умов ефективності здійснення особистісної програми креативності педагогічного пошуку, прогнозуванні результативності творчо-педагогічної діяльності та інше.

Як творче виконання викладачем професійних функцій на рівні мистецтва педагогічну майстерність досліджували такі науковці, як-от І. А. Зязюн, О. Г. Мороз і В. Л. Омеляненко. Автори підкреслюють, що майстерність педагога формується й удосконалюється на підставі творчої активності, науково-перетворюючої діяльності. Високий рівень майстерності досягається внаслідок педагогічної творчості за рахунок сумлінності, активності, працелюбства, подолання труднощів, перетворення умінь у навички, тобто після накопичення досвіду за певний час (Мороз та Омеляненко, 1992).

С. О. Сисоєва розглядає педагогічну творчість викладача як особистісно-орієнтовану розвиваючу взаємодію суб'єктів навчально-виховного процесу, зумовлену специфікою психолого-педагогічних відносин між ними та спрямовану на формування творчої особистості тих, хто навчається, і підвищення рівня його творчої педагогічної діяльності (1997).

На думку автора, педагогічній творчості притаманні вирішення суперечностей проблемних ситуацій, наявність об'єктивних (соціальних, матеріальних) та суб'єктивних (знання, уміння, професійні навички, характерні особливості, мотивація, творчі уміння) умов для творчості; об'єктивна чи суб'єктивна новизна й оригінальність процесу та результату; соціальна й особиста важливість і прогресивність; взаємообумовленість впливу на розвиток викладача та студента зовнішніх факторів і внутрішнього саморозвинення особистості (самовиховання, саморозвиток), а також співтворчий характер суб'єктів педагогічного процесу (Сисоєва, 1997).

Водночас процес становлення творчої особистості має свої специфічні закономірності. При цьому загальносоціальний, конкретно-соціальний та індивідуально-соціальний аспекти, які впливають на її формування, перебувають у діалектичній єдності та виступають як загальне, особливе й одиничне.

Дослідники (В. І. Завязинський (1987), В. В. Рибалка (1996)) зазначають, що творча особистість є завжди своєрідною та неповторною, складною та багатовимірною; вона є прикладом яскравої індивідуальності з властивими саме їй протиріччями та досягненнями, якій притаманна величезна інтелектуальна та творча напруженість розумової, духовної праці.

Творча особистість майбутнього режисера-педагога – це суб'єкт творчих соціальних відносин і свідомої творчої діяльності в соціокультурному просторі.

Досліджуючи питання теоретичної моделі творчої особистості режисера-педагога, було виявлено напрями її спрямованості, а саме психолого-педагогічний

та діяльнісний, що зумовлені розвитком естетичних переваг особистості в суспільному житті та мистецтві. Особистісна спрямованість як елемент свідомості, світосприйняття виявляється майже в усіх аспектах життєдіяльності особи. Від того, наскільки особистість спроможна реалізувати досягнення суспільної практики, проявляти в ній свої індивідуальні можливості та перетворювати у внутрішню потребу творчу діяльність, залежить соціальне значення окремої особи.

Спрямованість особистості також визначається розвитком її мотиваційної сфери. Мотиваційні формування спонукають до діяльності щодо реалізації потреб, інтересів, смаків, виступаючи домінантою спрямованості особистості до уявлення про «ідеальний стан», що обумовлено визнаною системою цінностей «реального стану».

Отож, компонентами складової підструктури спрямованості особистості є гуманістична спрямованість; соціокультурна спрямованість у різних її проявах; орієнтаційно-мотиваційна сфера.

Особливості інтеріоризації соціального досвіду накопичення наукових, спеціальних знань, засвоєння стійкої демократичної стратегії поведінки зумовлюють успішність творчої діяльності особистості. Л. Н. Коган підкреслює, що специфічні культурні орієнтації, норми, традиції конкретного культурного середовища, в якому безпосередньо перебуває особистість, визначають інтегральне поняття «культурний досвід» з «актуальної культури» – як суспільно необхідний мінімум вимог до культурного рівня особистості та досвід зі «спеціальної культури» – професійної діяльності. Культурна діяльність виступає як «самореалізація – результат і критерій її розвитку, а сама особистість – як суб'єкт культурної творчості. Через процес оволодіння культурою можливим стає виховний вплив на сутність особистості – на «ядро» особистості» (1981).

Провідною, об'єктивно заданою тенденцією розвитку особистості є розширення її стосунків, поява нових можливостей діяльності. Сфера потенційного виконує важливу детермінуючу функцію розвитку особистості.

Досвід театральної-педагогічної діяльності – дуже важлива якість майбутнього режисера-педагога, що відображає рівень оволодіння цією діяльністю, банком сформованості інтегративних психолого-педагогічних та спеціальних знань, проявом умінь, оперуванням прийомами самодетермінації та самореалізації в професійно-педагогічному саморозвитку.

Виявлення психологічної діяльності особистості здійснюється завдяки активізації почуттів, мислення, спонукальних дій, прояву волі. Якщо в процесі сприйняття, мислення й уявлення відображаються різноманітні предмети та явища, їх різні якості та властивості, всебічні зв'язки та залежності, то в емоціях і почуттях людина проявляє своє ставлення до змісту того, що вона пізнає. Емоції та почуття – це своєрідне особистісне ставлення людини до навколишнього світу та до самого себе (Беспалько, 1972).

Світ почуттів й емоцій складний і різноманітний. Сама особистість не завжди усвідомлює витонченість його організації та багатогранність вираження. Складність аналізу пережитих почуттів пояснюється також і тим, що ставлення до предметів

і явищ залежить від тієї пізнавальної діяльності або вольової активності, яку виявляє особистість.

У діяльності актора-митця К. С. Станіславський відзначав актуальність використання широкого спектра емоційно-вольового потенціалу. Такі театральні діячі «виділяються з-поміж усіх у спектаклі особливою ритмічною гармонією всієї ролі, вивільненням фізичних і психічних дій; вони пробиваються крізь перешкоди всіх умовностей сцени, зменшують відстань між глядацьким залом і собою та влучають прямо в серце людей, ведуть їх за собою в життя цієї своєї творчої хвилини лише тому, що вони досягли природу зображуваних ними пристрастей і вивели з них дією своєї геніальної інтуїції цінності слова, яке й кинули глядачеві в правдивій і правильній фізичній дії» (Беспалько, 1972).

У театральному мистецтві естетичне ставлення, естетичне переживання, що проявляється в художньому творі, стає особистим переживанням і ставленням режисера – актора – глядача завдяки особливому механізму взаємодії суб'єктів, які сприймають об'єкт – мистецький твір, втілений у художньо-творчий процес театральної постановки.

Воля як усвідомлене регулювання особистістю своїх дій і вчинків, що потребують переборення внутрішніх і зовнішніх труднощів, проявляється в різних аспектах функціонування пізнавальної, емоційної, практичної та специфічної художньо-творчої діяльності. Вольові дії супроводжують процес усвідомлення фахівцем мети режисерської концепції, планування роботи над виставою, реалізацію творчих задумів. Планування постановки вистави відповідає меті та охоплює складні вольові дії режисера: напруження та витрачання значної енергії внутрішніх сил у проектуванні структури здійснення задуму; в окресленні вимог до суб'єктів взаємодії; у визначенні шляхів, умов і засобів виконання режисерської концепції, що здійснюється в постійному зіставленні з «еталонним» показником; у координації контролюючих і корегуючих вольових зусиль, що мають місце у створенні фахівцем вистави. Настанова на «максимальну віддачу» викликає сконцентрованість вольових зусиль у створенні «атмосфери» вистави, що й виявляє сформованість творчих можливостей, творчих емоційно-вольових потенцій режисера для забезпечення ефективності художньо-творчої та педагогічної діяльності.

Наукова новизна полягає у розробленні концепції про основні складові моделі творчої особистості, яка охоплює синтез теорії та практики, знання, уміння, активність, взаємодію, продуктивність, взаємозалежність і взаємозбагачення режисерської та педагогічної професійної творчості.

Висновки

У театральному мистецтві естетичне ставлення, естетичне переживання, що проявляється в художньому творі, стає особистим переживанням і ставленням режисера – актора – глядача завдяки особливому механізму взаємодії суб'єктів, які сприймають об'єкт – мистецький твір, втілений у художньо-творчий процес театральної постановки. Загальна структура моделі творчої особистості майбутнього режисера-педагога складається із спрямованості особистості;

індивідуальної культури (досвіду); її характерологічних властивостей та якостей; самотворчості особистості. Теоретична модель творчої особистості майбутнього режисера-педагога є регулятором процесу його художньо-творчого та педагогічного становлення в підготовці до соціально-культурної діяльності.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Беспалько, В.П., 1972. *Некоторые вопросы педагогики высшего образования*. Рига.
 Божович, Л.И., 1995. Проблемы формирования личности. В: Д.И. Фельдштейна, ред. *Избранные психологические труды*. Москва: Воронеж.
 Выготский, Л.С., 1987. *Психология искусства*. Москва: Педагогика.
 Доній, В.М. ред., 1997. Мистецтво життєтворчості особистості. Ч.1: Теорія і технологія життєтворчості. Київ: Інститут засобів та методів навчання.
 Загвязинский, В.И., 1987. *Педагогическое творчество учителя*. Москва: Педагогика.
 Коган, Л.Н., 1981. *Всестороннее развитие личности и культура*. Москва: Знание.
 Леонтьев, А.Н., 1977. *Деятельность. Сознание. Личность*. Москва: Политиздат.
 Лисовская, В.О., 1984. Роль и место творческого компонента в профессионально-педагогической структуре личности воспитателя. Киев: Коллектив и личность, с.29-35.
 Маслоу, А., 1997. Психология бытия. Москва: Рефл.-бук,
 Моляко, В.А., 1991. Творческая одаренность и воспитание творческой личности. Киев: Знание
 Мороз, О.Г. та Омеляненко, В.Л., 1992. Перші кроки до майстерності. Київ: Знання.
 Рибалка, В.В., 1996. Психологія розвитку творчої особистості. Київ: Інститут засобів та методів навчання.
 Роджерс Карл Р., 1994. *Взгляд на психотерапию. Становление человека*. Москва: Прогресс.
 Рубинштейн, С.Л., 1957. *Бытие и сознание. О месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира*. Москва: АН СССР.
 Сисоева, С.О., 1997. *Теоретичні і методичні основи підготовки вчителя до формування творчої особистості учня* : автореф. дис. ... д-ра наук. Інститут педагогіки і психології професійної освіти. Київ.

REFERENCES

- Bespalko, V.P., 1972. *Nekotorye voprosy pedagogiki vysshego obrazovaniya* [Some issues of pedagogy of higher education.]. Riga.
 Bozhovich, L.I., 1995. Problemy formirovaniya lichnosti. [Problems of personality formation]. In: D.I. Feldshstejna, ed. *Izbrannye psikhologicheskije trudy*. Moscow: Voronezh.
 Donii, V.M. ed., 1997. *Mystetstvo zhyttietvorchosti osobystosti. Ch.1: Teoriia i tekhnolohiia zhyttietvorchosti* [Art life life. Part 1: Theory and technology of living]. Kyiv: Instytut zasobiv ta metodiv navchannia.
 Kogan, L.N., 1981. *Vsestononnee razvitie lichnosti i kultura* [Comprehensive personal development and culture]. Moscow: Znanie.
 Leontev, A.N., 1977. *Deyatelnost. Soznanie. Lichnost* [Activity. Consciousness. Personality]. Moscow: Politizdat.
 Lisovskaya, V.O., 1984. *Rol i mesto tvorcheskogo komponenta v professionalno-pedagogicheskoi strukture lichnosti vospitatelya* [The role and place of the creative component in the professional and pedagogical structure of the teacher's personality.]. Kiev: Kollektiv i lichnost, pp.29-35.
 Maslou, A., 1997. *Psikhologiya bytiya* [Psychology of Being]. Moscow: Refl.-buk,
 Molyako, V.A., 1991. *Tvorcheskaya odarennost i vospitanie tvorcheskoi lichnosti* [Creative talent and upbringing of a creative personality]. Kiev: Znanie
 Moroz, O.H. and Omelianenko, V.L., 1992. *Pershi kroki do maisternosti* [First crocants before the master]. Kyiv: Znannia.

- Rodzhers Karl R., 1994. *Vzglyad na psikhoterapiyu. Stanovlenie cheloveka* [A look at psychotherapy. The formation of man]. Moscow: Progress.
- Rubinshtejn, S.L., 1957. *Bytie i soznanie. O meste psikhicheskogo vo vseobshchej vzaimosvyazi yavlenij materialnogo mira* [Being and consciousness. About the place of the mental in the universal interrelation of the phenomena of the material world]. Moscow: USSR Academy of Sciences.
- Rybalka, V.V., 1996. *Psykholohiia rozvytku tvorchoi osobystosti* [Psychology of development of creativity]. Kyiv: Instytut zasobiv ta metodiv navchannia.
- Sysoieva, S.O., 1997. *Teoretychni i metodychni osnovy pidhotovky vchytelia do formuvannia tvorchoi osobystosti uchnia* [Theoretical and methodical basis of the preparation of the reader before the formation of creative art]. Extended abstract of Doctor's thesis. Instytut pedahohiky i psykholohii profesiinoi osvity. Kyiv.
- Vygotskij, L.S., 1987. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Pedagogika.
- Zagvyazinskij, V.I., 1987. *Pedagogicheskoe tvorchestvo uchitelya* [Teacher's pedagogical creativity]. Moscow: Pedagogika.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БУДУЩЕГО РЕЖИССЕРА-ПЕДАГОГА

Нина Гусакова^{1а}, Валерия Штефюк^{2а}

¹ кандидат педагогических наук, доцент; e-mail: gusakova_nina@ukr.net; ORCID: 0000-0003-0185-4780

² магистр; e-mail: 14valeri777@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0981-3003

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель работы – выявить новейшие подходы к созданию модели творческой личности режиссера-педагога, ее структуры; определить развитие индивидуальной одаренности. **Методология исследования** определяется в применении аналитического, функционального, сравнительного, искусствоведческого, культурологического, системного, аксиоматического методов исследования основных составляющих формирования личности будущего режиссера-педагога, исходя из концептуальных положений педагогического творчества о том, что формирование модели будущего специалиста выступает как объективный творческий процесс. **Научная новизна** заключается в разработке концепции об основных составляющих моделях творческой личности, которая включает в себя синтез теории и практики, знания, умения, активность, взаимодействие, производительность, взаимозависимость и взаимообогащение режиссерским и педагогическим профессиональным творчеством. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно подытожить. Во-первых, общая структура модели личности будущего режиссера-педагога состоит из: направленности личности; индивидуальной культуры (опыта); ее характерологических свойств и качеств; автотворчества личности; во-вторых, теоретическая модель творческой личности будущего режиссера-педагога выступает как регулятор процесса его художественно-творческого и педагогического становления в подготовке к социально-культурной деятельности; в-третьих, предложенная модель определяет направления практической работы в развитии режиссера-педагога.

Ключевые слова: режиссер-педагог; театр; модель творческой личности

THE THEORETICAL MODEL OF THE CREATIVE PERSONALITY OF THE FUTURE DIRECTOR-TEACHER

Nina Husakova^{1a}, Valeriia Shtefiuk^{2a}

¹ PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor;
e-mail: gusakova_nina@ukr.net; ORCID: 0000-0003-0185-4780

² Master; e-mail: 14valeri777@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0981-3003

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The aim of the work is to identify new approaches to creating a model of creative personal director-teacher, its structure, definition of the development of individual talent. **The methodology** of the research is to combine the analytical, functional, comparative, cultural, systematic and axiomatic methods for studying the main components of the personality formation of the future director-teacher. The author of this article is guided by the conceptual fundamentals of a pedagogical creativity, in particular, that the formation of the model of a future specialist is proceeded as an objective creative process. **Scientific novelty.** The development of the concept of the basic components of the model of the creative personality, which includes the synthesis of the theory and practice, knowledge, skills, activity, interaction, productivity, interdependence and mutual enrichment of directing and pedagogical professional creativity. **Conclusions.** As a result of the research we can sum up. First, to the general structure of the creative personality model of the future director-teacher, there are the following divisions. The model of the creative personality of the future director-teacher includes substructures of it's basic structure, such as the orientation of an individual, individual culture of a person (experience), characterization and personality qualities, self-creativity of personality. The creative personality's theoretical model of the future director-teacher acts is as a regulator of the process of his creative and pedagogical formation in preparation for social and cultural activities. The proposed model defines the directions of practical work in the creative personality development of the future director-teacher.

Keywords: director-teacher; theater; model of creative personality



DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170758
УДК 378.015.31:72]:7.071.2-057.875

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

(до питання становлення національної еліти)

Наталія Донченко^{1а}, Ірина Зайцева^{2а}

¹ заслужений діяч мистецтв України, професор;

e-mail: donchenko.nata1@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1484-6800

² кандидат педагогічних наук, доцент;

e-mail: irynazaitseva77@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3775-9558

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Метою роботи є висвітлення деяких аспектів естетичного виховання художньої інтелігенції, зокрема акторів і режисерів драматичного театру, у вищих навчальних закладах засобами театрального мистецтва як майбутньої національної еліти. **Методологія дослідження** базується на застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, аналітичного, системного методів для аналізу деяких аспектів естетичного виховання майбутніх фахівців художньої творчості засобами театру як одного з видів мистецтва. **Наукова новизна** роботи полягає в дослідженні питання підготовки української еліти саме з представників художньої інтелігенції, яка безпосередньо плекає ідею національно-культурної духовності засобами театрального мистецтва та zarazом формує національний ідеал. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження можемо зробити висновок, що методика та технологія естетичного виховання студентів – це спеціально організований, цілеспрямований, інноваційний процес формування та стимулювання естетико-пізнавальної діяльності. Одна з умов досягнення найоптимальнішого результату в цьому виховному процесі – елітарність особистості педагога. Ступінь підготовленості викладачів, кураторів студентських груп до виховного процесу майбутніх акторів і режисерів засобами театрального мистецтва впливає на рівень естетичної культури творчої молоді. Послідовний, поступовий, цілеспрямований естетичний розвиток студентів засобами театрального мистецтва – це один з дієвих методів формування художньої інтелігенції як майбутньої української еліти з її функцією духовного відродження.

Ключові слова: естетичне виховання; театральне мистецтво; елітарність; художня еліта

Постановка проблеми

Реалії суспільства доби постмодернізму початку XXI століття досить неоднозначні: з одного боку, інформаційна революція, безумовно, змінює світ, має свої ціннісні переваги, з іншого – знецінення знань, дегуманізація, нівелювання ролі інтелігенції. Тому останнім часом у вітчизняному педагогічному, мистецтвознавчому, культурологічному дискурсах актуалізувалося питання виховання національної інтелігенції у вищих навчальних закладах.

Моральне та духовне оздоровлення суспільства неможливе без відтворення загальнолюдських цінностей. У цьому процесі важливого значення набуває мистецтво театру як важливий чинник відродження нації. Національний театр формує національний виховний ідеал, основоположними принципами якого є гуманізм, демократизм, народність. Отже, гостро актуальним є питання естетичного виховання художньої інтелігенції, зокрема акторів і режисерів драматичного театру, у вищих навчальних закладах як майбутньої національної еліти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Питання сучасної української еліти, перспективи її розвитку, сутність і значення елітарності особистості розглядає низка дослідників: В. Білополий, С. Руденко (2008, с.56-86), Д. Гладка, І. Похило (2018), В. Журавський, О. Кучеренко, М. Михальченко (1998) та інші. Роль мистецтва в розвитку особистості вивчають відомі науковці, зокрема І. Зязюн (2006), О. Оттич (2005), О. Семашко (1985), Е. Шикунова (1986). Сучасним проблемам виховання студентської молоді присвячують свої праці багато дослідників. Наприклад, Л. Глазунова (2014) висвітлює питання формування естетичної компетентності студентів педагогічних вишів, зокрема засобами народознавства; М. Кір'ян (2013) вивчає проблему естетизації навчально-виховного процесу з підготовки науково-технічної та управлінської еліти; О. Лук'янченко (2007) розглядає питання естетичного виховання майбутньої інженерної еліти, зокрема засобами музичного мистецтва в позааудиторній роботі; О. Дубасенюк (2014) аналізує систему, методику та технологію духовно-морального виховання майбутніх учителів; М. Роганова (2006) виокремлює аспекти духовно-морального виховання управлінської еліти у вищих навчальних закладах інноваційного типу; О. Товажнянська (2010, с.40-46) – у процесі вивчення студентами професійно орієнтованих і спеціальних дисциплін як чинника формування їх життєвих цілей і цінностей. Поза увагою науковців залишається питання естетичного виховання майбутньої художньої еліти країни, зокрема студентів акторської та режисерської спеціальностей, засобами театрального мистецтва.

Метою роботи є висвітлення деяких аспектів естетичного виховання художньої інтелігенції, зокрема акторів і режисерів драматичного театру, у вищих навчальних закладах засобами театрального мистецтва як майбутньої національної еліти.

Виклад основного матеріалу

На думку науковців (Білополий та Руденко, 2008; Гладка та Похило, 2018; Журавський, Кучеренко та Михальченко, 1998), для розбудови незалежної демократичної України питання становлення національної еліти є особливо актуальним.

Поняття «еліта» передбачає коло інтелектуалів, які володіють неординарним і нестандартним мисленням, високим рівнем моральних і духовних якостей.

«Еліта – це те найкраще, відібране, рафіноване, виплекане високою культурою мислення, моралі й діяльності...» (Білополий та Руденко, 2008, с.56-58). Еліта наділена властивостями якісних показників – елітарністю та елітністю. Однак і в ЗМІ, і в наукових виданнях спостерігаємо ототожнення понять. «Це два різні поняття, які характеризують різні, хоч і схожі явища: елітність – формальна приналежність людей до еліти; елітарність – наявність певних якостей, специфічних особливостей, які дозволяють їм бути елітою» (Гладка та Похило, 2018). Елітна людина може й не мати якостей елітарності, а елітарна особистість може не належати до еліти.

У процесі виховання акторів і режисерів у вищих навчальних закладах засобами театрального мистецтва конче важлива особистість самого педагога. Педагог має бути наділений такою властивістю якісного показника, як елітарність. «Елітарність співвідноситься з творчістю, креативністю, шляхетністю, ерудицією, відповідальністю, здатністю до самовдосконалення, із вмінням самостійно мислити та вести за собою інших людей тощо» (Гладка та Похило, 2018).

Запорукою успіху в роботі педагога була і є здатність до саморозвитку, самовиховання, наявність у нього таких педагогічних здібностей, як комунікативність (здатність спілкуватися, людяність, доброзичливість), соціально-перцептивні здібності (емпатія, педагогічна інтуїція, проникливість), динамізм особистості (здібність до вольового впливу й логічного переконання), емоційна стабільність (здатність володіти собою), оптимістичне прогнозування (підхід до студента з позитивною, оптимістичною гіпотезою). Такий педагог стане авторитетом для студентської молоді, зуміє сформулювати сталий інтерес і потребу до пізнання, вивчення та вміння оцінити природу духовного багатства мистецтва театру, зокрема національної української спадщини, без яких неможливий повноцінний творчий розвиток майбутніх акторів і режисерів у стінах вищого навчального закладу.

Спостереження за студентами перших курсів акторської та режисерської спеціальностей найчастіше свідчать, що в останніх недостатньо сформований рівень естетичного сприймання, не вироблені навички естетичного оцінювання, не накопичений необхідний запас знань про театральне мистецтво, що утруднює процес їх особистого естетичного розвитку.

Цілеспрямоване накопичення естетичних і художніх вражень є базою для здійснення тієї чи іншої нормативної класифікації. Але студент-першокурсник може сприймати шедеври мистецтва та не зрозуміти, не відчувати їх. Для формування розвинутого естетичного смаку стосовно мистецтва надзвичайно важливо пробуджувати й розвивати емоції та почуття при сприйманні художнього твору, фіксувати увагу на механізмі створення художнього образу, тобто на відповідності засобів виразності композиційному рішенню, змістовій відповідності асоціацій, метафор, ритмічності. Об'єктивність естетичної оцінки мистецької творчості великою мірою залежить від якості смаку особистості, ціннісних установок.

Формування естетичної культури та її розвиток пов'язані з власним ставленням студентів до художніх цінностей, розвиненим прагненням прилучитися до них. Але сам факт «споживання», наприклад бажання першокурсників подивитися

велику кількість вистав у різних театрах, ще не гарантує ефективності розвитку естетичної культури студентів, оскільки мають бути сформовані навички творчого сприймання, критичного оцінювання, емпатії, рефлексії, накопичений необхідний запас знань про мистецтво.

Домінантою студентської життєдіяльності є пізнавальна потреба, в якій сконцентровано сенс перебування студентів у стінах вищого навчального закладу. Проте одну з провідних ролей серед усіх духовних потреб займає художня, що за характером є інтегруючою та виявляється в пізнанні, спілкуванні, шуканні сенсу життя. Отже, вона синтезує інтелектуальні, вольові, емоційні процеси. Її задоволення пов'язане насамперед із підготовкою студента до соціально-культурної функції, яку має виконувати інтелігенція.

У стінах вищого навчального закладу доцільно здійснювати розвиток художніх потреб студентів комплексно, саме тому необхідно виділити напрями роботи з естетичного виховання засобами літератури, образотворчого, музичного, кіномистецтва, мистецтва театру.

Зрозуміло, що всі види мистецтва мають надзвичайно потужну силу впливу на виховання естетичної культури студентів, проте особливу роль у цих художньо-естетичних процесах відіграє театр. Найвищим творчим завданням театрального мистецтва К. Станіславський вважав вміння «...впливати безпосередньо на живий дух глядача органічно створеним живим життям людського духу» (1983, с.6).

Процес пізнання театрального мистецтва розглядають з двох боків: безпосереднє сприймання спектаклю та його оцінка. У цих процесах важливе значення має розвинутість почуттєвого мислення. Психологічну основу естетичного сприймання й естетичної оцінки дійсності й мистецтва та потребо-мотиваційної сфери особистості складають чуттєво-образний і понятійно-логічний рівні мислення; психологічною основою естетичної діяльності є наочно-дійове мислення.

Розвиток чуттєво-образного та понятійно-логічного мислення засобами театрального мистецтва є найважливішим наслідком естетичного виховання й водночас передумовою для переходу на вищий рівень загального естетичного розвитку особи. При цьому естетичне виховання стимулює діяльність інтелектуальної сфери студентів, наочно-дійове мислення.

Для майбутніх митців конче важливо під впливом театру сформувати гуманістичні моральні та духовні цінності; вибудувати ієрархічну систему естетичних цінностей; вміти відрізнити істинне мистецтво, в якому домінує єдність загально-людських і художньо-естетичних цінностей, від продукції масової культури.

Результат почуттєвого, образного пізнання дійсності, який закріплений режисером у високохудожньому сценічному творі, як наприклад шедеври українського театру минулого або сучасні вистави-події, є для студентів важливим чинником пізнання життя. Тоді досвід позитивних сценічних героїв, зокрема національних, який студент «переплавлює» у своїх роздумах, естетичних чуттях, стане його новим досвідом, сформує нові почуття. Відповідно до власного морального й естетичного ідеалу майбутній митець буде взаємовідносини з близькими, зі студентським середовищем, з навколишнім світом. Отже, розвиткові

художньо-естетичних та морально-духовних орієнтирів студентської молоді в процесі вивчення театрального мистецтва сприятиме розуміння його природи, збагачений естетичний досвід, навички сприймання та оцінювання.

Мистецтво театру формує конкретний вид глядача. Поняття «публіка» використовується як синонім до слова «аудиторія». Аудиторія мистецтва, на думку соціологів, – організована спільнота людей, соціально та художньо виражена за своїми якостями, яка характеризується стійкою художньою потребою та художньою діяльністю (споживання, співтворчість і творчість), залученістю до художньої культури, соціального та культурного середовища (Семашко, 1985, с.122-123). Виховання аудиторії мистецтва – одне із завдань у процесі розвитку естетичної культури майбутніх акторів і режисерів.

Театр є художньо створеною «другою дійсністю». Уміння сприймати й оцінювати її – це теж мистецтво, вчитися якого треба під час кожної вистави. Процес осягнення й оцінювання цінностей театрального твору посилює в студентів потребу в самоаналізі, що стає поштовхом до духовно-естетичного самовдосконалення.

Внутрішня співучасть глядачів у акторській сценічній дії передбачає збудження їхньої уяви, самостійної внутрішньої творчості в кожного з глядачів і стає головним законом театру. Глядач проєктує соціально-історичний досвід, вміщений у художньому творі, на свій – індивідуальний. Унаслідок цього виникає його особисте ставлення до дійсності в її почуттєвих оцінках.

Естетичне сприймання характеризується розвиненістю асоціацій. Асоціативність особистості залежить від різноманітних факторів: розвиненості уяви, інтелектуального рівня, освіченості, загальної культури, світогляду. Чим більше розвинені ці фактори, тим більша кількість асоціацій працює водночас з естетичним сприйманням, характеризуючи духовне багатство та ступінь естетичної насолоди особистості під час зустрічі з мистецтвом (Шикунова, 1986, с.96).

Зазначимо, що Лесь Курбас убачав «цінність сценічного образу виключно в інтенсивності емоційного сприймання його глядачем, у багатстві викликаних образом, сценою, виставою асоціацій. Через асоціації до суті образу – такий шлях сприймання вистави глядачем» (Верховецький, 1969, с.312). Глядач тільки тоді є співтворцем вистави, коли він сидить «відірвавшись спиною від крісла», коли активно працюють його уява, фантазія, які домальовують те, що на сцені недоомовлено, недодіяно (Верховецький, 1969, с.311).

Театр формує аудиторію та формується під її впливом. У цьому процесі актор виступає як активний художник, а глядач – реципієнт – як спостерігач.

Отже, сценічне мистецтво має колосальні можливості впливу на психіку глядача й одночасно виконує чимало функцій. Театр-школа в процесі впливу на глядацьку аудиторію збагачує її новими знаннями й естетичним досвідом, формує та розвиває світоглядні орієнтири, художні потреби, переконання, ідеали, зокрема національний ідеал; виховує морально-етичне ставлення до власної особистості, до інших людей, до навколишнього середовища; готує до філософського осягнення світу. Театр-видовище в процесі впливу на глядачів відточує почуття людини, удосконалює смакові переваги; розвиває потреби та здібності до творчого характеру діяльності. Театр-свято збагачує реальне життя почуттям естетичної

насолоди. Театр-розвага сприяє збереженню та відновленню психічної рівноваги. Усі зазначені функції об'єднує єдина сутнісна – функція соціалізації особистості.

З огляду на це розвиток естетичної культури особистості уможливорюється синтетичною природою та поліфункціональним впливом театрального мистецтва. Педагоги, куратори студентських груп, які відповідально ставляться до розвитку естетичної культури молоді, чітко усвідомлюють важливість безперервності цього цілеспрямованого й поступового процесу. Очевидно, що без розвитку естетичної культури неможливо виховати художню еліту країни.

Створення сприятливої творчої атмосфери, певного культурно-мистецького середовища в стінах вишу (безпосередньо спілкування з сучасною мистецькою елітою) має потужний вплив на формування та розвиток особистості студентів. Існує багато форм виховання естетичної культури засобами театрального мистецтва: створення тематичних виставок, стендів, інтернет-сторінки, на якій висвітлюється культурно-мистецьке життя та діяльність студентської молоді; підготовка театральних екскурсій силами студентів; колоквиуми з питань театру; перегляд й обговорення дипломних вистав тощо. Особливо дієвою формою, основою якої – метод власного прикладу, є творчі зустрічі. Студенти КНУКіМ із власного досвіду переконалися в тому, який вагомий вплив як стимул особистого професійного розвитку мали творчі зустрічі з відомим актором і режисером А. Сеїтаблаєвим, художнім керівником Київського академічного Молодого театру А. Білоусом, театрознавцем О. Вергелісом, художнім керівником Херсонського обласного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша, режисером С. Павлюком, популярними акторами театру й кіно, серед яких народні артисти України – С. Боклан, Б. Бенюк, та іншими митцями.

У процесі естетичного виховання, на наш погляд, надзвичайно важливими є і особиста ініціатива студентів, їх творча активність в організації та проведенні таких зустрічей. Коли весь студентський курс або декілька курсів, учасників такого заходу, демонструють повну готовність до діалогу із запрошеним митцем, самі ініціюють проведення майстер-класу, творчої дискусії на актуальну тему – це свідчення зростання їх інтересу до професій, розвинутості художньої потреби, наявності певного рівня естетичної культури. Під час підготовки зустрічі з талановитим митцем, творчість якого може впливати на свідомість, формувати певні світоглядні орієнтири, естетичні ідеали аудиторії, студенти охоче проявляють свій потенціал знань з розуміння природи мистецтва театру (кіно), навички художньо-естетичного аналізу, передивляючись вистави на театральному кону або в запису, кінороботи (якщо такі є) та відбираючи найкраще, формуючи коло питань, проблем, які хотілося б обговорити. При цьому сам процес очікування зустрічі – прояв гедоністичної функції мистецтва. Своїм ставленням до запрошеного митця вони «заряджають» інших студентів, заохочуючи до естетичної діяльності, викликаючи естетичний інтерес. Проявляють творчу креативність і пропонують такі форми естетичного виховання, як «Дебют» – нові імена, «Тріумф» – вистава – художня подія, «Прем'єри столиці» тощо. Цікавою формою виховного процесу є зустрічі з відомими акторами та режисерами – випускниками КНУКіМ. Одна з останніх – з художнім керівником Херсонського обласного музично-драматичного

театру імені М. Куліша, досвідченим майстром, режисером С. Павлюком, який закінчив факультет сценічного мистецтва (майстерня професора Н. Гусакової). Під час такого діалогу – між студентами та випускниками – оптимізується усвідомлення значення художніх традицій, важливості безперервного творчо-духовного зв'язку різних поколінь митців. Позитивний творчий досвід дає і спілкування студентів з ровесниками, які із студентських років успішно розпочали свій творчий шлях, й одним серед них є актор Є. Ламах. Майстер-клас Є. Ламаха (майстерня народного артиста України, професора В. Нечепоренка), який багато знімається та бере участь у театральних проєктах, став одним з перших творчих випробувань для молодого митця й одночасно яскравим прикладом професійної завзятості, наполегливості, працелюбства, особистої відповідальності для студентської аудиторії.

Як відомо, величезний навчально-виховний потенціал має доцільно організована позааудиторна робота естетичного спрямування. Необхідно пам'ятати, яке важливе значення має творча діяльність педагогів у цій роботі, їх професійна й естетична компетентність, креативність, лідерські якості – уміння викликати інтерес у студентів, надихнути до творчого діалогу та в такий спосіб актуалізувати художню потребу молоді аудиторії.

Естетичне виховання майбутніх акторів і режисерів у позааудиторний час – це опанування міського культурного середовища (знайомство з історичними пам'ятками, експозиціями історичних і художніх музеїв столиці) передусім у формі різноманітних тематичних екскурсій, наприклад «Київ театральний», залучення до творчих проєктів Меморіального будинку-музею Марії Заньковецької, Музею театального, музичного та кіномистецтва України. Меморіальний музей М. Заньковецької пропонує творчій молоді не тільки поглибити знання про життєвий і творчий шлях геніальної актриси, а й долучитися до участі в інсценізаціях епізодів із біографії М. Заньковецької та її видатних соратників. У Музеї театального, музичного та кіномистецтва України студенти мають можливість ознайомитися з експозицією з історії українського театру, постійно діючою виставкою «Лесь Курбас. Людина, яка була театром», новими тематичними виставками (остання – «Ексцентрика та експресія. Українська авангардна сценографія»), поспілкуватися із зірковими гостями проєкту «Історія однієї вистави», який представляє легендарні постановки київських театрів, або самому стати учасником наукової конференції з питань історії мистецтва.

Вивчення театру як виду мистецтва сприяє інтенсивному саморозвитку, самоосвіті, у чому студенти в ролі реципієнтів мають можливість переконатися з власного досвіду в позааудиторний час. Так, більшість студентів 1–2 курсів акторської та режисерської спеціалізації в процесі вивчення «Історії драматургії», «Історії зарубіжного театру» дійшли висновку про недостатній рівень опанування ними творів класичної літератури. Вони відчували нагальну потребу в консультації викладача з цього питання. За творами літератури студентам було рекомендовано переглянути інсценізації або екранізації відомих театральних і кінорежисерів. Перегляд запису вистав, як-от «Тев'є-Тевель» (сценічна версія Г. Горіна за твором М. Шолом-Алейхема «Тев'є-молочник», режисер С. Данченко), «Живаго» за романом Б. Пастернака «Доктор Живаго» (режисер Ю. Любимов), легендарних екранізацій

«Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським (режисер С. Параджанов), «Війна і мир» (режисер С. Бондарчук), «Анна Кареніна» (режисер О. Зархі) за Л. Толстим, «Тихий Дон» за М. Шолоховим (режисер С. Герасимов) та інших відомих творів, засвідчив позитивну динаміку рівня естетичного розвитку студентської молоді. Процес художнього сприймання зазначених творів, аналіз побаченого реципієнтами сприяв не тільки відкриттю імен талановитих митців, які «оживили» літературні шедеври, а й актуалізації інтересу в них до самих першоджерел. Це є дієвим кроком до нового ступеня саморозвитку, естетичного самовиховання.

Робота з естетичного виховання в процесі формування майбутньої художньої еліти – це постійний діалог між педагогами, кураторами та студентами з широкого кола актуальних питань культурологічно-мистецького спрямування, аналіз й обговорення творів і явищ мистецтва.

Ще одне з важливих завдань у процесі естетичного виховання – уміння переконати молодь у негативному впливі залежності від віртуального світу Інтернету, комп'ютерних розваг, в яких часто пропагують психологію насильства, жорстокість, расову нетерпимість, культ еротики, вульгарність, несмак, рекламні стереотипи, низькопробну продукцію фільмів жахів, «мільних опер», містики, бойовиків тощо.

Навчально-творчий процес на заняттях з майстерності актора, режисерського мистецтва, проходження практики на базі професійних театральних колективів, опанування знань з дисциплін «Історія драматургії», «Історія зарубіжного театру» «Історія українського театру», «Історія режисури» та деяких інших протягом 1–4 курсів, діяльність усієї ланки з виховної роботи вишу, зокрема кураторів курсів, повинні сприяти позитивному розвитку в студентів як афективної, так і когнітивної сфери. Розвинутість афективної сфери: вияв бажання, задоволення, зацікавлення процесом спілкування з мистецтвом театру, надання переваг високохудожнім творам, певний ступінь емоційного відгуку, когнітивної сфери – вірогідний рівень сформованості художньо-оціночної діяльності на основі певних критеріїв під час сприймання вистави, рівень мистецьких знань – володіння аналізом і синтезом під час сприймання творів театрального мистецтва. Значення розвитку цих сфер конче важливе як для подальшої професійної діяльності майбутніх акторів і режисерів, так і для наукової діяльності тих студентів, хто продовжує навчання в ролі магістранта на 5–6 курсах.

Навчальні дисципліни «Творчі методи акторського мистецтва ХХ–ХХІ століття» і «Художня критика», які викладають саме магістрантам за спеціальністю «Сценічне мистецтво», є своєрідним «лакмусом», що проявляє рівень естетичних знань, навичок естетичного сприймання, критичного аналізу, рівень розвитку художнього смаку, певні естетичні ідеали, світоглядні та художні пріоритети, здатність до естетичної діяльності, рівень розвитку естетичної культури на практиці.

Переконані, що завдання розвитку естетичної культури студентів засобами театрального мистецтва полягає не лише у формуванні та постійному вдосконаленні вміння розуміти й відчувати закладений у сценічних творах режисерський задум, але й у вільному володінні елементами театрального мистецтва як засобу вираження власного ставлення до явищ життя. Отож,

головна мета педагогів, кураторів курсів у процесі підготовки майбутніх акторів і режисерів у вищих навчальних закладах – виховання творчо активної особистості, здатної сприймати й оцінювати естетичне в мистецтві, природі, навколишній дійсності, жити і творити за законами краси, брати участь у розбудові національно-культурної духовності. Наслідком такої роботи є очікуваний результат – творча індивідуальність молодого митця, що відзначається культуровідповідністю й гуманністю і, на наш погляд, являє собою сутність поняття «художня еліта». У подальшій професійній діяльності ця мистецька молодь, до якого б виду театру або театрального напряму не тяжіла, упевнені, завдяки сформованій ієрархічній системі духовно-естетичних цінностей, утілюватиме ті, які передусім відповідають менталітету українського народу. Талановита, гармонійно розвинута та соціально значуща особистість здатна збагатити сценічними творами – художніми подіями і вітчизняний, і європейський театральный простір.

Аналіз сучасної соціокультурної ситуації, яка визначається складними й неоднозначними тенденціями, дає можливість констатувати зростання потреби цілеспрямованого виховання естетичної культури майбутніх митців засобами театрального мистецтва як важливого чинника розвитку національної художньої еліти.

На жаль, уповільнює процес естетичного виховання майбутніх акторів і режисерів відсутність постійно діючого студентського театру в стінах навчального закладу, в якому б демонстрували найкращі роботи студентів для широкої глядацької аудиторії. Оптимізації естетичного виховання творчої молоді сприяла б діяльність «Мистецької вітальні», в якій студенти мали можливість вільно проявляти та втілювати свої креативні ідеї, наприклад бути авторами сценаріїв творчих вечорів і брати участь в їх організації, опанувати ролі ведучих, знайомити аудиторію із самостійними експериментальними роботами, запрошувати молодих драматургів нового покоління, студентів Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого для проведення «круглих столів», реалізації творчих проєктів тощо.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що досліджено питання підготовки української еліти саме з представників художньої інтелігенції, яка безпосередньо плекає ідею національно-культурної духовності засобами театрального мистецтва та zarazом формує національний ідеал.

Висновки

Отже, теоретичний зміст естетичного виховання засобами театрального мистецтва – це синтез знань з театрознавства, естетики, історії світової й української культури, історії зарубіжної та вітчизняної драматургії. Практичний зміст – збагачення та вдосконалення естетичного досвіду, креативних здібностей, вмінь у процесі вивчення театрального мистецтва. Важливого значення для подальшої професійної діяльності набуває якість розвинутості в студентів як афективної, так і когнітивної сфери.

Методика та технологія естетичного виховання студентів – це спеціально організований, цілеспрямований, інноваційний процес формування та

стимулювання естетико-пізнавальної діяльності студентів. Ступінь підготовленості викладачів, кураторів студентських груп до виховного процесу майбутніх акторів і режисерів засобами театрального мистецтва впливає на рівень естетичної культури творчої молоді. Одна з умов досягнення найоптимальнішого результату в цьому виховному процесі – елітарність особистості педагога. Послідовний, поступовий, цілеспрямований естетичний розвиток студентів засобами театрального мистецтва – це один з дієвих прийомів формування художньої еліти з її функцією духовного відродження.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів зазначеної теми, а передбачає продовження науково-пошукової роботи з питань вивчення й удосконалення всієї структури системи естетичного виховання, зокрема засобами театрального мистецтва, у вищих навчальних закладах з підготовки студентів акторської та режисерської спеціальності.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білополий, В.В. та Руденко, С.Г., 2008. Проблеми української еліти з точки зору її елітарності. *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*, 12, с.56-58.
- Верховецький, М.П., 1969. Скарби великого майстра. В: *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво, с.307-327.
- Гладка, Д.О. та Похило, І.Д., 2018. *Сучасна українська еліта : перспективи розвитку*. [pdf] Доступно: <<https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all...2018/.../31353673-13598-1-RV>>. Pdf [Дата звернення 20 листопада 2018]
- Глазунова, Л.О., 2014. Естетичне виховання студентської молоді. В: О.А. Дубасенюк та В.А.Ковальчук, ред., *Інноваційні підходи до виховання студентської молоді у вищих навчальних закладах: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. Житомир, Україна, 22-23 травня 2014. Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка.
- Дубасенюк, О.А., 2014. Духовно-моральне виховання студентської молоді. В: О.А. Дубасенюк та В.А. Ковальчук, ред., *Інноваційні підходи до виховання студентської молоді у вищих навчальних закладах: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. Житомир, Україна, 22-23 травня 2014. Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка.
- Журавський, В., Кучеренко, О. та Михальченко, М., 1998. *Політична еліта України : теорія і практика трансформації*. Київ: Логос.
- Зязюн, І.А., 2006. Естетичні засади розвитку особистості. В: Н.Г. Ничкало, ред. *Мистецтво у розвитку особистості*. Чернівці: Зелена Буковина.
- Кір'ян, М.М., 2013. Естетичне виховання студентської молоді засобами мистецтва. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 2 [online] Доступно: <<http:oaji/net/articles/2014/690-139-5928191.pdf>> [Дата звернення 20 листопада 2018]
- Лук'янченко, О.М., 2007. Особливості формування духовної культури студентської молоді в процесі позааудиторної виховної роботи. *Проблеми інженерно-педагогічної освіти*, 17, с.367-371.
- Оттич, О.М., 2005. *Мистецтво у змісті професійної підготовки майбутнього педагога професійного навчання*. Полтава: ІнтерГрафіка.
- Роганова, М., 2006. Виховання духовної культури студентів вищих навчальних закладів інноваційного типу. *Гуманізація навчально-виховного процесу*, 33, с.74-79.
- Семашко, А.Н., 1985. *Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей*. Киев: Вища школа.
- Станиславский, К.С., 1983. *Моя жизнь в искусстве*. Москва: Искусство.

Товажнянська, О.Л., 2010. Ціннісні аспекти підготовки сучасних фахівців. *Проблеми і перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти*. До 125-річчя НТУ «ХПІ». Харків, с.40-46.

Шикунова, Э.В., 1986. *Эстетические потребности и художественная культура*. Минск: Вышэйшая школа.

REFERENCES

- Bilopolyi, V.V. and Rudenko, S.H., 2008. Problemy ukrainiskoi elity z tochku zoru yii elitarnosti [The problems of the Ukrainian elite from the point of view of its elitism]. *Visnyk Prydniprovskoi derzhavnoi akademii budivnytstva ta arkhitektury*, 12, с.56-58.
- Dubaseniuk, O.A., 2014. Dukhovno-moralne vykhovannia studentskoi molodi [Spiritual and moral education of student youth]. In: O.A. Dubaseniuk and V.A. Kovalchuk, eds., *Innovative approaches to the upbringing of student youth in higher educational institutions: materials of the International scientific and practical conference*. Zhytomyr, Ukraine, May 22-23, 2014. Zhytomyr: Vydavnytstvo Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka.
- Hladka, D.O. and Pokhylo, I.D., 2018 *Suchasna ukrainska elita : perspektyvy rozvytku* [Modern Ukrainian elite: prospects for development]. [pdf] Available: <<https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all...2018/.../3673-13598-1-PB.pdf>> [Accessed 20 November 2018]
- Hlazunova, L.O., 2014. Estetychne vykhovannia studentskoi molodi. In: O.A. Dubaseniuk and V.A. Kovalchuk, eds., *Innovative approaches to the upbringing of student youth in higher educational institutions: materials of the International scientific and practical conference*. Zhytomyr, Ukraine, May 22-23, 2014. Zhytomyr: Vydavnytstvo Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka.
- Kirian, M.M., 2013. Estetychne vykhovannia studentskoi molodi zasobamy mystetstva [Aesthetic education of student youth by means of art]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 2 [online] Available: <<http:oaji.net/articles/2014/690-139-5928191.pdf>> [Accessed 20 November 2018]
- Lukianchenko, O.M., 2007. Osoblyvosti formuvannia dukhovnoi kultury studentskoi molodi v protsesi pozaaudytornoj vykhovnoi roboty [Features of the formation of the spiritual culture of student youth in the process of non-audition educational work]. *Problemy inzhenerno-pedahohichnoi osvity*, 17, pp.367-371.
- Otych, O.M., 2005. *Mystetstvo u zmisti profesiinoi pidhotovky maibutnoho pedahoha profesiinoho navchannia* [Art in the content of the professional training of the future teacher of professional training]. Poltava: InterHrafika.
- Rohanova, M., 2006. Vykhovannia dukhovnoi kultury studentiv vshchychkh navchalnykh zakladiv innovatsiinoho typu [Education of the spiritual culture of students of higher educational institutions of innovative type]. *Humanizatsiia navchalno-vykhovnoho protsesu*, 33, pp.74-79.
- Semashko, A.N., 1985. *Sotsialno-esteticheskie problemy razvitiya khudozhestvennykh potrebnoسته* [Socio-aesthetic problems of the development of artistic needs]. Kyiv: Vishcha shkola.
- Shikunova, E.V., 1986. *Esteticheskie potrebnosti i khudozhestvennaia kultura* [Aesthetic needs and artistic culture]. Minsk: Vysheishaia shkola.
- Stanislavskij, K.S., 1983. *Moya zhizn v iskusstve* [My life in art]. Moscow: Iskusstvo.
- Tovazhnianska, O.L., 2010. Tsinnisni aspekty pidhotovky suchasnykh fakhivtsiv [Valuable aspects of training of modern specialists]. In: L.L. Tovazhnianskyi and O.H. Romanovskiy, eds. *Problemy i perspektyvy formuvannia natsionalnoi humanitarno-tekhnichnoi elity*. Do 125-ricchhia NTU "KhPI". Kharkiv: Natsionalnyi tekhnichniy universytet "Kharkivskiy politekhnichniy instytut", pp.40-46.
- Verkhovetskyi, M.P., 1969. Skarby velykoho maistra [Treasures of the great master]. In: *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv*. Kyiv: Mystetstvo, pp.307-327.
- Zhuravskiy, V., Kucherenko, O. and Mykhalchenko, M., 1998. *Politychna elita Ukrainy : teoriia i praktyka transformatsii* [Political elite of Ukraine: the theory and practice of transformation]. Kyiv: Lohos.

Ziazun, I.A., 2006. *Estetychni zasady rozvytku osobystosti* [Aesthetic principles of personality development]. In: N.H. Nychkalo, ed. *Mystetstvo u rozvytku osobystosti*. Chernivtsi: Zelena Bukovyna.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

(к вопросу становления национальной элиты)

Наталья Донченко^{1а}, Ирина Зайцева^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины, профессор;

e-mail: donchenko.nata1@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1484-6800

² кандидат педагогических наук, доцент;

e-mail: irynazaitseva77@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3775-9558

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Целью исследования – является изучение некоторых аспектов эстетического воспитания художественной интеллигенции, в частности актеров и режиссеров драматического театра, в высших учебных заведениях средствами театрального искусства как будущей национальной элиты. **Методология исследования** определяет использование искусствоведческого, функционального, аналитического, системного методов для анализа некоторых аспектов эстетического воспитания будущих специалистов художественного творчества средствами театра как одного из видов искусства. **Научная новизна** заключается в том, что рассматривается вопрос подготовки украинской элиты именно из представителей художественной интеллигенции, которая непосредственно воплощает идею национально-культурной духовности средствами театрального искусства и вместе с тем формирует национальный идеал. **Выводы.** В результате осуществленного исследования можно сделать вывод, что методика и технология эстетического воспитания студентов – это специально организованный, целенаправленный, инновационный процесс организации и стимулирования эстетико-познавательной деятельности студентов. Одним из условий достижения наиболее оптимального результата в данном воспитательном процессе является элитарность личности педагога. Степень подготовленности педагогов, кураторов студенческих групп к воспитательному процессу будущих актеров и режиссеров средствами театрального искусства влияет на уровень эстетической культуры творческой молодежи. Последовательное, поступательное, целенаправленное эстетическое развитие студентов средствами театрального искусства – это одно из действенных способов формирования художественной интеллигенции как будущей украинской элиты с ее функцией духовного возрождения.

Ключевые слова: эстетическое воспитание; театральный искусство; элитарность; художественная элита



**SOME ASPECTS OF FUTURE ACTORS
AESTHETIC EDUCATION AND REGISTERS
BY MEANS OF THEATER ART**

(to the issue of becoming national elite)

Nataliia Donchenko^{1a}, Iryna Zaitseva^{2a}

¹ Honored Artist of Ukraine, Professor;

e-mail: donchenko.nata1@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1484-6800

² PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor;

e-mail: irynazaitseva77@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3775-9558

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The aim of the article is to highlight some aspects of the aesthetic education of the artistic intelligentsia, in particular actors and directors of the drama theater, in higher educational institutions as means of theatrical art as the future national elite. **The research methodology** is based on the application of art-study, functional, analytical, systemic methods for the analysis of some aspects of aesthetic education of future specialists of artistic creation by the means of the theater as one of the types of art. **The scientific novelty** of the work is to study the issue of preparing the Ukrainian elite from the representatives of the artistic intelligentsia, which directly nurtures the idea of national-cultural spirituality through means of theatrical art and, at the same time, forms the national ideal. **Conclusions.** As a result of the study we can conclude that the methodology and technology of aesthetic education students - a specially organized, purposeful, innovative process of formation and stimulation of aesthetic and cognitive activity. One of the conditions for achieving the most optimal result in this educational process is the elitism of the teacher's personality. The degree of teachers' readiness, curators of student groups to the educational process of future actors and directors by means of theatrical art influences the level of aesthetic culture of creative youth. The consistent, gradual, purposeful aesthetic development of students by means of theatrical art is one of the effective methods of forming the artistic intelligentsia as future Ukrainian elite with its function of spiritual revival.

Keywords: aesthetic education; theatrical art; elitism; art elite

Наукове видання

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Серія:
Сценічне мистецтво**

Науковий журнал

2019 Том 2 № 1

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К. В.

Літературний редактор
Богуш І. О.

Редактор англomовних текстів
Діброва В. А.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О. В.

Научное издание

Scientific publication

**ВЕСТНИК КИЕВСКОГО
НАЦИОНАЛЬНОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ**

**BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY OF CULTURE
AND ARTS**

**Серия:
Сценическое искусство**

**Series
in Stage Art**

Научный журнал

Scientific journal

2019 Том 2 № 1

2019 Volume 2 No 1

Ответственный за выпуск
Юдова-Романова Е. В.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K. V.

Литературный редактор
Богущ И. О.

Literary editor
Bogush I. O.

Редактирование англоязычных текстов
Диброва В. А.

English texts editor
Dibrova V. A.

Библиографический редактор
Чернявская А. А.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Дизайн обложки
Дорошенко Е. О.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

Техническое редактирование
и компьютерная верстка
Бережная О. В.

Technical editing
And computer layout
Berezhna O. V.

Підписано до друку: 26.06.2019. Формат 70x100¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,78. Обл.-вид. арк. 8,39.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 3831

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4776 від 09.10.2014