

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

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2020

Том
Vol. **3**

№ **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 № 10 від 26.05.2020 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 Пацунов** – відповідальний секретар, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Фадель Альмуфайл** – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театрального мистецтва, Держава Кувейт); **Сергій Безжубенко** – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олександр Безручко** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський університет культури, Україна); **Володимир Біблієйшвілі** – 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 Владимирова** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Гончарова** – доктор культурології, професор (Київський національний університет 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 Корієнко** – 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 імені М. В. Лисенка, Україна); **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 психологічних наук, професор (Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Україна); **Олег Смоляк** – доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, Україна); **Тетяна Совзіра** – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Ігор Юджін** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, 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 № 10 от 26.05.2020 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); **Фадель Альмуфайл** – 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 университет культуры, Украина); **Владимир Библиевичвили** – кандидат 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, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Елена Гончарова** – доктор культурологии, профессор (Киевский национальный университет 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 Лецинская (Тишейзер)** – кандидат искусствоведения (Латвийский университет, Латвийская Республика); **Тереса Мазена** – доктор искусствоведения (Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко, Украина); **Алина Пидлипская** – кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Евгений Рой** – доктор исторических наук, профессор (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Люмила Романюк** – доктор психологических наук, профессор (Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Украина); **Олег Смоляк** – доктор искусствоведения, профессор (Тернопольский национальный педагогический университет им. В. Гнатюка, Украина); **Татьяна Совгиря** – кандидат искусствоведения (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **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, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УПАИ).

Наименование органа регистрации печатного издания

ISSN

Год основания

Периодичность

Основатель/адрес

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
(Minutes No 10 from 26.05.2020)*

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); **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 University of Culture, Ukraine); **Vladimir 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); **Nataliya 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, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Goncharova** – Doctor of Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, 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); **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 Psychological Sciences, Professor (V. I. Vernadsky Taurida National University, Ukraine); **Oleh Smoliak** – Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine); **Tetyana Sovgyra** – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Ihor Iudkin** – Doctor of Art Studies, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Principal Research Associate (M. Rytsky 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, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, 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/Postal address

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 Konovaltsia 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

Сергій Безклубенко	Логіка ідей (ідеологія) як складова творчого методу	8
Оксана Попова	Класична драматургія в режисерській інтерпретації Едуарда Митницького	19
Світлана Уланова, Кирило Майкут, Анастасія Адначева- Пономаренко	Мистецькі пошуки режисерів Северодонецька ХХ століття	33
Наталія Владимірова, Марина Гринишина	Формування «ексцентричної» поетики авангардистського театру: «Бик на даху» Жана Кокто – Дар'юса Мійо	46

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Дмитро Мухарський, Дар'я Якушева, Валерія Атанасова	Фестивальна культура Миколаївщини: сучасний досвід	54
Любов Голубцова, Сергій Плуталов, Марина Мусієнко	Театральне мистецтво Маріуполя: сторінки історії та сучасні реалії	66

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Микола Крипчук, Дмитро Умлев	Режисерсько-творча специфіка дитячого естрадного театру «Зірковий час»	78
Володимир Саган, Олег Артамонов	Візуальна інсталяція як елемент акторської майстерності	91

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Наталія Владимірова	Юдова-Романова К. В. Образно-технологічні засоби презентації сценічних мистецтв: сторінки історії : монографія	104
----------------------------	--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Сергей Безклубенко	Логика идей (идеология) как составная часть творческого метода	8
Оксана Попова	Классическая драматургия в режиссерской интерпретации Эдуарда Митницкого	19
Светлана Уланова, Кирил Майкут, Анастасия Адначева- Пономаренко	Художественные поиски режиссеров Северодонецка XX века	33
Наталья Владимирова, Марина Гринишина	Формирование «эксцентрической» поэтики авангардистского театра: «Бык на крыше» Жана Кокто – Дарьюса Мийо	46

ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

Дмитрий Мухарский, Дарья Якушева, Валерия Атанасова	Фестивальная культура Николаевского региона: современный опыт	54
Любовь Голубцова, Сергей Плуталов, Марина Мусиенко	Театральное искусство Мариуполя: страницы истории и современные реалии	66

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Николай Крипчук, Дмитрий Умлев	Режиссерско-творческая специфика детского эстрадного театра «Звездный час»	78
Владимир Саган, Олег Артамонов	Визуальная инсталляция как элемент актерского мастерства	91

РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ

Наталья Владимирова	Юдова-Романова Е. В. Образно-технологические средства презентации сценических искусств: страницы истории : монография	104
----------------------------	---	-----

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

Serhii Bezklubenko	Logic of Ideas (Ideology) as the Constituent of Creative Method	8
Oksana Popova	Classic Dramaturgy in the Directorial Interpretation of Eduard Mitnitsky	19
Svitlana Ulanova, Cyril Maykut, Anastasya Adnacheva- Ponomarenko	Art Search for Directors of the Severodonetsk in XX Century	33
Nataly Vladimirova, Marina Grynyshyna	Forming of the “Eccentric” Poetics of the Vanguard Theatre: “Bull on the Roof” by Jean Cocteau – Darius Milhaud	46

PROBLEMS OF PRACTICE

Dmitry Mukharsky, Daria Yakusheva, Valeria Atanasova	Festival Culture of Mykolaivsky: Modern Experience	54
Liubov Golubtsova, Serhii Plutalov, Maryna Musienko	The Theater Art of Mariupol: Pages of History and Modern Realities	66

THEATER PEDAGOGY

Mykola Krypchuk, Dmitry Umlev	Director-Creative Specificity Children’s Variety Theater “Star Time”	78
Volodymir Sagan, Oleg Artamonov	Visual Installation as an Acting Element	91

REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

Nataly Vladimirova	Iudova-Romanova K. V. Imaginative-technological Means of Presentation of Stage Arts: History Pages : Monograph	104
---------------------------	--	-----

DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204352

УДК 7.06:168]:316.752

ЛОГІКА ІДЕЙ (ІДЕОЛОГІЯ) ЯК СКЛАДОВА ТВОРЧОГО МЕТОДУ

Сергій Безклубенко*доктор філософських наук, професор, почесний член 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 дослідження – з'ясувати сутність поетики (або, що те саме, художнього творчого методу).**Методи дослідження** – аналіз і синтез. **Наукова новизна дослідження.** Автор дотримується концепції, згідно з якою мистецтво, будучи важливою формою суспільної свідомості, способом самовираження особи та засобом утвердження певних ідей, у своїй основі є одним із видів виробництва. Виробництво це особливе – духовне (мораль, наука, філософія, релігія); це виробництво ідей, а не матеріальних благ. Мистецтво є специфічним також серед духовних, як художнє, та відсутнє в природі. З огляду на це мистецтву як художньому виробництву притаманні всі властивості виробництва як такого, у тому числі організаційні, економічні та технологічні. Зважаючи на це, сутність творчого методу, який, з формального боку, на вигляд як система певних правил (прийомів) творчості, автор убачає в тому, що він являє собою не що інше, як логіку творчого процесу, тобто художнього виробництва. Своєрідними гранями цієї логіки постають (у різних видах мистецтва – різною мірою) технологічні, гносеологічні, ідеологічні та психологічні аспекти. **Висновки.** Оскільки в цій публікації досліджено саме ідеологічний аспект мистецького процесу, творчий метод постає як певна логіка ідей, тобто ідеологія.**Ключові слова:** метод; творчість; мистецтво; технологія; ідеологія (логіка ідей)

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень і публікацій

Що таке метод взагалі та творчий метод зокрема?

Свого часу відповідь на це питання заповзвся дати І. М. Дзюба (2001): «Метод – це насамперед розуміння», – написав він і навіть виніс ці слова в заголовок великої статті. «Розуміння»... чого саме? – відразу виникає питання, оскільки речення не закінчене і думка залишається недостатньо ясною. Та відповіді на це питання годі шукати в згаданій статті... Утім, як і в інших публікаціях Дзюби... Отож, виникає здогад: йдеться саме про метод і про розуміння того, що він собою являє. Ретельне ж ознайомлення з текстом статті навіює думку, що саме цього й бракує автору.

Опосередкованим підтвердженням такого висновку може бути те, що наведено визначення академік запозичив у одного з популярних на той час в Укра-

їні європейських мудрагелів – Гадамера. А там здавна, скажімо, від Фалеса до Хабермаса, у пошані мода на такі-от куці формулювання, які безпідставно переймають автори, та (що гірше (!)) декотрі читачі сприймають за істини. Наприклад, Аристотель (за свідченням С. Б. Кримського (2001)) нібито вважав, що «політика – це практична мудрість». Інший філософ (Шеллінг) вважав, що архітектура – «застигла музика», а Гете – що це «безмовна музика» (Любимов, 1974) і т. п. Не вдаючись у запізнілу полеміку з авторами цих та подібних афоризмів (а таких багато, вони мають право на існування як *метафори*), поміркуймо, чим конкретно збагачують такі *дефініції* наші знання про згадувані в них явища. Поза сумнівом, навіть після тривалих роздумів відповідь буде вельми стриманою, коли не цілковито негативною. І на те є низка причин, починаючи з того, що подібні умовиводи зроблені внаслідок грубих логічних огріхів – порушення правила визначення понять (через вказівки на «родову» його приналежність та зазначення «видових» особливостей, що залишає цілком не з'ясованим зміст означуваного явища).

У цьому разі, крім усього іншого, зовсім не визначено, про який власне метод іде мова, адже цим словом означено різні за сутністю, хоч у дечому й подібні явища. Наприклад, індуктивний, дедуктивний, метод перенесення (*метафора, трансдукція*), системний, методи аналізу та синтезу, порівняльний метод тощо – у *пізнавальній діяльності людей*. «Свої», принципово відмінні методи в галузі виробництва. Наприклад, у металургії – *метод безперервної розливки сталі* (для одержання злитків-заготовок), в архітектурі та будівництві – *метод комп'ютерного проектування*, у машинобудуванні – *конвеєрний метод* і т. п.), у сфері виховання – «силовий» метод, метод переконання тощо.

Подібно і мистецькій сфері належить розрізняти *пізнавальний*, власне художній метод (осягнення дійсності мистецькими засобами) та *виробничий*, так званий *творчий метод*. Логічне сплутування цих двох різних феноменів далось знаки й історично, зокрема під час інтерпретацій «методу соціалістичного реалізму», який часто-густо іменували художнім, хоча йшлося про аспект саме творчий. Бо *художній* метод охоплює різні форми пізнання світу засобами мистецтва, в основі яких – перенесення, тобто *метафора* (з грец.), або *традукція* (з лат.). Головним, принаймні найбільш поширеним засобом тут виявляється вищезгадане *перенесення*, або *метафора*, її різновиди.

Отож, для з'ясування сутності методу як феномену соціальної культури необхідно роздивитися, з «якого яйця вилупилось» це слово та означуване ним явище (як полюбляли говорити древні – «ab ovo usque ad mala»¹).

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

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

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

Щодо питання про *метод мистецької творчості*, то ми можемо припустити, що у своїй «субстанціональній сутності» він являє собою осягнуту, осмислену «логіку» *творення* (творчого процесу, творчості).

Оскільки ж творчий процес взагалі, зокрема й мистецький, містить різноаспектні складові (від суто виробничо-технічних до пізнавальних, психологічних та ідеологічних), «логіка» цього процесу (творчий метод) неминуче повинна мати відбитки цих складових.

Цим і зумовлений вибір теми дослідження: «*Логіка ідей (ідеологія) як складова творчого методу*». **Мета статті** – з'ясувати роль ідеології у творчому процесі, місце та значення логіки ідей як складової поетики (творчого методу).

Виклад основного матеріалу

Залишмо поки що осторонь суперечки між прихильниками різних мистецьких шкіл та напрямів щодо чеснот та недоліків кожного з них. Важливіше усвідомити та сприйняти факт, що вони справді існують, віддавна існували й будуть існувати, доки існуюватиме мистецтво. Спробуємо з'ясувати причини.

Почнемо з відомого висловлення О. П. Довженка: «*Двоє дивляться вниз: один бачить калюжу, другий – зорі, що віддзеркалюються в ній...*». Цей афоризм став майже хрестоматійним аргументом на захист романтичного, ба навіть «поетичного» напряму в мистецтві – доказом його переваги (навіть «зверхності») над «реалістичним» та «натуралістичним»...

Не вдаючись у полеміку ні щодо змісту («момент» схоплено влучно), ні щодо меж істинності цього судження (адже, крім цих двох диваків, що вступили погляд у калюжу, може бути ще й третій, який бачить і калюжу, і зорі, і цих двох, і навіть небо над ними, засіяне зорями), поміркуймо, а чому?

Чому, власне, один дивиться на небо, інший – в калюжу? Чому навіть ті, що дивляться в калюжу, бачать там різне: один – власне калюжу, інший – зорі, віддзеркалені в її воді. Щодо самого О. П. Довженка, то можна здогадатися про причини його «бачення»: покликаний (!) природним даром оспівувати усе прекрасне та високе, він, живучи в умовах соціально-політичної «калюжі», вимушений інстинктивно шукати зорі будь-де... Але це характерно не тільки для Довженківських «надкалюжних персонажів», а й для загального принципу своєрідності особистого (особистісного (!)) бачення явищ у світі. У чому полягає природа такого капосного бачення?

Щоб відповісти на це питання, підійдемо до нього *ніби трохи здалеку* – спробуємо розібратися в тому, що являє собою *людська свідомість*. Адже недарма кажуть: очі – дивляться, бачить – людина.

Що таке «свідомість»?

Почнемо з трохи дивного на перший погляд експерименту, який проводили біологи над мавпами. Мета – дослідити механізм пристосування вищих приматів до нових кліматичних умов. Для цього невеличкий гурт шимпанзе поселили на одному з річкових островів «середньоросійської смуги». Дослід було знято на кіноплівку, і частину його, найцікавішу, кілька разів демонстрували різні програми телебачення. Ось цей епізод.

На очах стада доглядачі кладуть під невеличкий валун мавпячі ласощі. Тільки-но експериментатор відходить, як уся зграя щодуху мчить до місця, де сховано апельсини. Але надаремно. Раніше від усіх там опинився вожак – найсильніший самець – і почав відганяти інших. Сам відвалює камінь і ласує. Потім допускає до трапези улюблену самицю, дітей, інших самок...

З кожним разом камінь вибирали все більший, і кожного разу все повторювалося достоту. Аж ось настав критичний момент: валун над схованкою обрано настільки великий, що зрушити його виявився безсилем навіть дебелий вожак.

І от що вражає: він гнівається, ревно відганяє від схованки співродичів. А втім достатньо було б зусилля ще одного-двох його співродичів, щоб добути поживу. Шимпанзе навіть «на думку не спало» запросити когось до спільної дії, і їжа залишилася недоступною...

Так от, коли наші дуже-дуже далекі предки, здолавши в собі почуття звирячого егоїзму (своєрідний *камінь звирячого егоїзму*), раз і враз об'єднали зусилля в прагненні здобути їжу, захистити себе від негоди та хижаків тощо й усунули з дороги важкий камінь розбрату, вони стали на тернистий шлях поступового олюднення. Тваринний гурт – *стадо приматів* – почав перетворюватися на людську спільноту – *суспільство*.

Відбувалося це дуже поволі, проте неухильно. У міру того, як доцільні дії окремих осіб ставали *с-пільними* (с-полу), зазнавали кардинальних змін також і явища психічні.

Спробуймо зосередитися, аби вловити суть і обсяг змін.

Тваринам, як відомо, властиві також доцільні дії, зокрема такі, що достоту подібні до людської *праці*, навіть *виробництва*. У вищих приматів простежуємо елементи вже досить складного процесу цілепокладання. Наприклад, коли підвішують улюблені ласощі на такій відстані, що мавпа не може їх дістати ні звівшись на задні кінцівки, ні навіть підскачавши, вона вдається до поділу цього процесу на низку проміжних операцій: спочатку намагається дістати банан або апельсин, підставивши табуретку, потім – збити його за допомогою палиці, нарешті об'єднує ці дві операції послідовно (підставляє табуретку, бере в передні лапи палицю, залазить на споруджений поміст і тоді вже досягає мети). Такий алгоритм тварина запам'ятовує, і в разі повторення ситуації у неї виробляється вже механічний стереотип дій.

Щось подібне, але набагато складніше відбувається в процесі спільних дій людей для досягнення загальної мети.

Окремі операції, необхідні для досягнення кінцевої цілі (наприклад, уполювання мамонта), стають невід'ємною частиною життя окремих людей чи груп

людей: хтось вистежує звіра, хтось криками збуджує його й наганяє в наперед заготовлене іншими місце – засідку і т. ін. *Аби цей спільний (су-спільний) процес став успішним, необхідно, щоб усі однаково розуміли (уявляли) як загальний його перебіг, так і місце й роль у ньому свою та інших.*

З кожним повторенням успішних дій в уяві членів спільноти *ідеально* (тобто образно, у картинках) відбивається й закріплюється певний їх порядок, створюється відповідний стереотип уявлень та реакцій на подібну ситуацію. *Відомість* (від праслов'янського та індоєвропейського *веди* – знання) кожного зокрема становить частку та невіддільний елемент спільного знання – *с_y-відомості* (свідомості). Отже, *суспільна свідомість* являє собою не що інше, як певну «суму» індивідуальних *с_y-відомостей*.

Тільки за цих умов індивідуальна праця окремих членів спільноти перетворюється на співпрацю, а відтак завдяки повторюваності, звичаю *чуття* окремих осіб стають разом і *спів-чуттями*, *суспільна вість* (тобто сукупні знання суспільства) стає *со-вістю* окремих членів спільноти: *своєрідним стереотипом, нормою поведінки*, названою згодом «моральним імперативом».

Цей процес становлення людського суспільства має подібне мовне відображення не лише в *україністиці*. Порівняйте в російській мові: *со-трудничество, со-знание, со-чувствие, со-весть, со-мнение* тощо. До речі, останнє первісно зовсім не було синонімом до слова *підозра* або *зневіра*, а лише складним поняттям, що містить різні думки – *мнения* (для порівн. *укр. сумнів та сумління*) і т. ін. Подібно й в інших індоєвропейських мовах. На латині: *co-operatio* (кооперація) – співпраця, співробітництво; *conscientia* (консцієнція) – свідомість і совість; *consensus* (консенсус (букв. *спів-чуття*)) – однаковість (рос. *единодушие*); *(g) posco* – пізнавати, знати; *cognitio* (звідси *(g)nosco*) – знання, пізнання, поняття, уявлення тощо. У грецькій: *γνῶσις* на (гносис) – знання; *συγ-γνώσκο* (сиггигноско) – однаково думати, спільно вирішувати щось, бути однакової думки, погоджуватися. В *англійській*: *science* – знання, вість; *con-science* – совість, свідомість. У *французькій*: *science* – знання, вість; *con-science* – совість. У *німецькій*: *wissen* – знання, вість; *gewissen* – совість. В *іспанській*: *noticia* – вість; *connocimiento* – знання; *consciencia* – совість. У *сербо-хорватській*: *vjest* – вість; *savjest* – совість.

Така подібність не може бути випадковою. І свідчить вона не лише про спільність походження цих мов з одного кореня (Безклубенко, 2019), але й відображає реальний процес становлення *суспільної свідомості*.

Стереотипи поведінки, емоційних реакцій та «бачення»

Сфера людської суспільної діяльності охоплює не тільки працю, виробництво, а й увесь комплекс *суспільного побутування людей*, що не просто *відображається*, дзеркально переміщується у внутрішній світ людини, але й істотно *формує* (створює, породжує) той *ідеальний світ*, що його заведено називати *психологією особистості*.

Ясна річ, свідомість кожного члена суспільства – *індивідуальна свідомість* – має *пристрасний характер*: уявлення про все і вся кожного так чи інакше мають особистісний відтінок (Безклубенко, 2003). Вирішальне значення мають *місце та роль* кожного окремого члена спільноти в загальній (спільній, суспільній) діяль-

ності. Первісно від цих «місця та ролі», тобто від характеру *участі* кожного, *істотно і безпосередньо* залежала конкретна *його частка* спільно роздобутої поживи – *його доля* (від *ділити, д(є)ля*). У лева (за прислів'ям) і *доля лєвова*. «Доля» – поняття, що згодом набуло метафізичного та навіть містичного змісту. Порівняйте: рос. *счастье* (від *со-участие*), *участь* та ін.

Та попри *індивідуальні особливості свідомості кожного члена певної спільноти* в них формуються спільні «знаменники» свідомості суспільної (групової, класової, етнічної, національної, регіональної, загальнолюдської).

І подібно до того, як у діяльності практичній, що відбувається за певних суспільних, матеріальних та духовних умов, у людини виробляється певні *навички*, доведені до автоматизму *реакції* на зовнішні подразники, *усталені прийоми* поведінки, так і в процесі внутрішньої діяльності людини (*у її свідомості та підсвідомості*) виробляються *певні стереотипи*: доведені до автоматизму *реакції емоційної сфери* («умовні рефлекси»), «шаблонні» *прийоми осмислення дійсності* (слідування «законом логіки»), *своєрідні трафарети* (кліше) *бачення світу*, унаслідок чого певні речі здебільшого виявляються у «фокусі», тимчасом як інші – поза ним.

Варто лишень пригадати відомі анекдоти про «оптимістів» та «песимістів»: одна й та сама зала першим здається напівповною, тоді як другим – напівпорожньою; одні «полюбляють часничок», бо «він ковбаскою пахне», інші – «ковбаси терпіти не можуть», бо «від неї часником тхне» і т. п.

Неважко здогадатися, що ці стереотипи, оскільки вони виробляються (складаються) у людини в процесі її життєдіяльності та спираються як на панівні в суспільстві звичаї, так і на особистий досвід, будуть зазвичай *подібними* (коли не тотожними) у людей, чия діяльність збігається за мотивами, умовами та наслідками; і, навпаки, *різними* в людей, чие життя точиться у відмінних умовах. Саме в цьому контексті можна *говорити про індивідуальні та національні характери* (стереотипи поведінки за певних умов, усталені реакції на виклики життя), *національні картини світу* (тобто особливості, навіть *стереотипи бачення дійсності* представниками різних народів, *своєрідні зорові кліше*), а також і про *відмінності бачення світу* представниками різних соціальних груп, «страт» (класів, станів, каст і т. п.) та релігійних конфесій.

Ідеологічне підґрунтя творчих методів

Оскільки митці – такі ж члени суспільства, свідки та учасники відповідних суспільних процесів, як й інші їхні сучасники, то вони також несуть у собі печатку цілком *певного*, прищепленого їм чи виробленого ними самими *стереотипу поведінки та відповідного кліше бачення світу*, що є *певною логікою життєвих ідей*. І ця *логіка життєвих ідей* так чи інакше відбивається у творчості митців. Дається вона *знаки й змістовно* – тематичним та ідейним спрямуванням творчості, *інтонаційно* – ставленням до реальної дійсності та *формально* – схильністю до тих чи тих *методів* творчості.

Інакше кажучи, *творчі методи мають не тільки технологічне походження, гносеологічне обґрунтування, психологічне підґрунтя, а й ідеологічне коріння*.

Свого часу в замітці, присвяченій присудженню С. Бекету Нобелівської премії, літературний оглядач журналу «Time» 31 жовтня 1969 року писав: «*Бекет роз-*

повідав, що від дня свого народження зберігав кошмарні спогади про час, проведений у череві матері. Він постійно страждав від цього, і в нього були жахливі приступи, коли йому здавалось, ніби він задихається» (<http://content.time>). Не дивно, що один із критиків творчості С. Бекета іронічно назвав його «спотвореним картезіанцем», маючи на увазі, що духовне зuboжіння своїх персонажів С. Бекет виражав у образах фізичного розкладу та тілесної потворності (основоположна теза доктрини Декарта – *Cogitoergosumt* (лат. «мислю, отже, живу»)), «максима» ж С. Бекета така: «Я видихаю сморід, отже, я живу».

Зважаючи на вищезазначене, може й не видатися перебільшенням думка про те, що тільки знайомство з тими жахливими побутовими умовами, в яких Ф. Кафка народився і тривалий час жив (*не людське житло, а справжній «клоповник»*), може прояснити, чому персонаж його твору «Метаморфоза» відчуває себе комахою, і взагалі пролити додаткове світло на схильність письменника до подібних образів, подібного бачення світу.

Так само пояснюємо і трохи шокову манеру польського художника А. Землі, який зображає будь-які об'єкти (будинки, людські обличчя, рослини) у шпаринах, тріщинах, розколинах: імовірно, це домінанта бачення світу, сформованого ще з юних літ, коли митець був свідком спустошливих руйнувань польських міст під час Другої світової війни.

Деякі митці усвідомлюють цю свою *пристрасність*, «соціальне походження» властивого їм бачення речей та його *ідеологічну* приналежність до духовного світу певного соціального класу та свідомо її декларують, навіть прагнуть свідомо її проводити, вважаючи це своїм громадянським, людським і мистецьким обов'язком.

У зв'язку з цим звернімося до В. Маяковського (1958, с.86). Удаючись навіть до засобів карикатури, він акцентував увагу на технологічному, виробничому аспекті творчого методу, проте зовсім не нехтував соціальною роллю митця. «*Поезія*, – твердив він у статті «Як робити вірші», – *починається там, де є тенденція*».

Перший, творчий етап, на його думку, неодмінно складається з усвідомлення «соціального замовлення» – осягнення потреби того класу, групи, суспільного прошарку, свою приналежність до якого усвідомлює поет, у творі на певну тему та певного ідейного спрямування. Як відомо, В. Маяковський (1958, с.305) вважав себе (і небезпідставно (!)) «поетом-горланом» революції, представником робітничого класу в мистецтві та свідомо прагнув «бути на висоті» цього свого покликання – «*литься каплей с массой*».

Подібно і Дзиг'а Вертов убачав своє (та кінодокументалістики в цілому) завдання в *комуністичному розшифруванні дійсності*. Свідомо ставив аналогічні завдання перед собою та мистецтвом взагалі О. Довженко, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Б. Брехт і чимало інших митців епохи революційних потрясінь.

Не всі, однак, усвідомлювали й усвідомлюють цю свою «покликаність» (або «заангажованість», «завербованість» тощо) так, як В. Маяковський, Б. Брехт, В. Пудовкін чи С. Ейзенштейн. Але від цього аж ніяк не змінюється сутність справи.

Деякі, навіть усвідомлюючи, з різних причин прагнули замаскувати чи й заперечити *партійність* свого мистецтва. Так, англійський письменник А. Сілітоу, відо-

мий за романом «В суботу ввечері та в неділю вранці» (як і за однойменним фільмом), якось заявив: «Якщо людина намагається повіситись, то зовсім не від того, що вона – представник робітничого класу», – і вважав узагалі вигадкою думку про класове представництво митців. Такі міркування висміяли навіть свідомі літературні представники буржуазії, не кажучи вже про справді «незалежних», яким видалась щонайменше дивною така декларація людини, яка народилася та виросла в бідняцьких кварталах британської столиці.

Попри всю справедливість останнього твердження варто зазначити, що воно не є зовсім точним. Представником того чи іншого класу в мистецтві автора робить не його соціальне походження і навіть не суб'єктивна прихильність до певної ідеологічної течії, а виключно ідейне спрямування творчості: те, що він художньо доходить висновків, до яких практично доводить реальне життя людей певного класу.

Думка, подібна до тієї, яку відстоював А. Сілітоу, свідчить лише про хисткість, несталість, непевність ідейних устремлінь автора, відсутність чіткого усвідомлення «покликання» свого мистецтва. Так, наприклад, Ш. Бодлер, якого не без підстав вважають предтечею символізму та експресіонізму, напередодні революції 1848 р., натхненний її гаслами, гаряче відстоював громадянське покликання мистецтва, а концепцію «мистецтво для мистецтва» називав не інакше, як «сміховинною та дитинською». Однак після поразки революції, в умовах громадянської депресії, наступу реакції він сам здійснив крутий поворот до практики в дусі тієї теорії, що її перед тим висміював.

Подібне простежуємо в літературі та мистецтві Росії часів підготовки, проведення та поразок революційного руху. Щось подібне бачимо тепер і в нас – за умов поразки комуністичної ідеї та повернення до суспільства, від якого прагнули впродовж кількох десятиліть відійти.

Унаслідок спотворення адекватних форм бачення світу відбувається розщеплення, викривлення природних форм життя під тиском всеосяжної політичної, соціальної, економічної та духовної кризи. Відтак з'являються найдивовижніші концепції мистецтва та відповідні «творчі методи», суб'єкти яких прагнуть віднести себе до різних форм постмодернізму (концептуалізм, хеппенінг, перформанс, стьоб та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в дотриманні концепції, згідно з якою мистецтво, будучи важливою формою суспільної свідомості, способом самовираження особи та засобом утвердження певних ідей, у своїй основі є одним із видів виробництва. Виробництво це особливе – духовне (мораль, наука, філософія, релігія); це виробництво ідей, а не матеріальних благ.

Висновки

1. Усі мистецтва (мистецтво взагалі) у своїй основі є різновидами практичної результативної діяльності. Істотні принципи технології виготовлення продуктів цієї діяльності (предметів мистецтва), будучи усвідомленими як способи створення цих предметів, є своєрідними методами художньої творчості.

2. Оскільки будь-яка творчість являє собою складний психологічний процес, то метод творчості відображає логіку (алогізм) відповідних психічних процесів.

3. Деякі мистецтва, особливо *зображально-виражального спектра*, являють собою *своєрідні засоби пізнання*, відтак метод творчості у них виступає насамперед як *логіка пізнання*.

4. У тих же випадках, коли у мистецькій діяльності переважає елемент експлікації певних ідей, творчий метод виступає і як *логіка ідей*.

5. А оскільки будь-яке мистецтво більшою або меншою мірою має ознаки виробництва, пізнання, ідеології, психології, то і художньому творчому методові взагалі притаманні всі відповідні особливості, грані.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Безклубенко, С.Д., 2003. *Всеагальна теорія та історія мистецтва*. Київ.

Безклубенко, С.Д., 2019. Слово як носій інформації, або українські таємниці «Єврондії». В: М.М. Бровко, ред. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра-К. с.297-318.

Дзюба, І., 2001. Метод – це насамперед розуміння. *Літературна Україна*, 25 січня.

Кримський, С.Б., 2001. У суперечці не народжується істина. *День*. 30 березня.

Любимов, Л.Д., 1981. *Искусство Древней Руси*. Москва: Просвещение. [online] Доступно: <<http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st039.shtml>> [Дата обращения 07 октября 2019].

Маяковский, В., 1958. Как делать стихи. В: *Полное собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы. Т. 12. с.81-117.

Маяковский, В., 1958. Хорошо! Октябрьская поэма. В: *Полное собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, Т. 8. с.233-328.

Nobel Prize: Kyrie Eleison Without God. 1969. *Time*. [online] 31 October, Vol. 94, 18. Available at: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,839114,00.html>> [Accessed 07 October 2019].

REFERENCES

Bezklubenko, S.D., 2003. *Vsezahalna teoriia ta istoriia mystetstva* [Universal theory and art history]. Kyiv.

Bezklubenko, S.D., 2019. Slovo yak nosii informatsii, abo ukrainski taiemnytsi "levrondii" [The word as a bearer of information, or the Ukrainian mysteries of Eurovision]. In: M.M. Brovko, ed. *Kulturotvorchy vymiry liudyny v suchasnomu universumi*. Kyiv: Lira-K. pp.297-318.

Dziuba, I., 2001. Metod – tse nasampered rozuminnia [The method is first of all understanding]. *Literaturna Ukraina*, 25 January.

Krymskyi, S.B., 2001. U superechtsi ne narodzhuietsia istyna [Truth is not born in a dispute]. *Den*. 30 March.

Liubimov, L.D., 1981. *Iskusstvo Drevnei Rusi* [The Art of Ancient Russia]. Moscow: Prosveshchenie. [online] Available at: <<http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st039.shtml>> [Accessed 07 October 2019].

Maiakovskii, V., 1958. Kak delat stikhi [How to make poetry]. In: *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury. Vol. 12. pp.81-117.

Maiakovskii, V., 1958. Khorosho! Oktiabrskaiia poema [Khorosho! Oktiabrskaiia poema]. In: *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, Vol. 8. pp.233-328.

Nobel Prize: Kyrie Eleison Without God. 1969. *Time*. [online] 31 October, Vol. 94, 18. Available at: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,839114,00.html>> [Accessed 07 October 2019].

ЛОГИКА ИДЕЙ (ИДЕОЛОГИЯ) КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Сергей Безклубенко

доктор философских наук, профессор, почетный член 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 исследования – выяснить сущность поэтики (или, что то же самое – художественного творческого метода). **Методы исследования** – анализ и синтез. **Научная новизна исследования.** Автор придерживается концепции, согласно которой искусство, будучи важной формой общественного сознания, способом самовыражения личности и средством утверждения определенных идей, в своей основе является одним из видов производства. Данное производство особенное – духовное (мораль, наука, философия, религия); это производство идей, а не материальных благ. Искусство является специфическим также среди духовных, как художественное, и отсутствует в природе. В силу этого искусству как художественному производству присущи все свойства производства как такового, в том числе организационные, экономические и технологические. Исходя из этого, сущность творческого метода, который с формальной стороны выглядит как система определенных правил (приемов) творчества, автор видит в том, что он представляет собой не что иное, как логику творческого процесса, то есть художественного производства. Свообразными гранями этой логики представлены (в разных видах искусства – в разной степени) технологические, гносеологические, идеологические и психологические аспекты. **Выводы.** Поскольку в данной публикации рассматривается именно идеологический аспект художественного процесса, творческий метод выступает как определенная логика идей, то есть идеология.

Ключевые слова: метод; творчество; искусство; технология; идеология (логика идей)

LOGIC OF IDEAS (IDEOLOGY) AS THE CONSTITUENT OF CREATIVE METHOD

Serhii Bezklubenko

*Doctor of Philosophy, Professor, Honorary 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 study is to find out the essence of poetics (or, what is the same, artistic creative method). **Research methods** are analysis and synthesis. **Scientific novelty** of the research. The author adheres to the concept that art, being an important form of social consciousness, a way of expressing one's personality and a means of affirming certain ideas, and it is at its core a form of production. Production is special (spiritual: morality, science, philosophy, religion); it is the production of ideas, not material goods. Furthermore, art is also specific to the spiritual both artistic and absent in nature. Because of this, art as an art production has all the properties of production as such, including organizational, economic and technological. Based on this, the essence of the creative method, which, formally, "looks" as a system of certain rules ("techniques") of creativity, the author sees that it represents nothing but the logic of the creative process (i.e. artistic production). Technological, epistemological, ideological and psychological aspects emerge as distinctive "facets" of this logic (in different kinds of art - to a different extent). **Conclusions.** Since this publication deals with the ideological aspect of the artistic process, the creative method appears as certain logic of ideas (i.e. ideology).

Keywords: method; creativity; art; technology; ideology (logic of ideas)



DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204354
УДК 792.02:792.075(477)

КЛАСИЧНА ДРАМАТУРГІЯ В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕДУАРДА МИТНИЦЬКОГО

Оксана Попова

magіstr; e-mail: odimkina91@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2056-2073
Український загальнонаціональний телеканал «1+1 Media», Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – визначити специфіку режисерських інтерпретацій у виставах Е. Митницького за творами класичної драматургії та виявити особливості новаторських концепцій і традиційних методів його театральної режисури на основі мистецтвознавчого аналізу вистав за творами А. Чехова, Л. Толстого та У. Шекспіра. **Методологія дослідження.** Стаття ґрунтується на сучасних мистецтвознавчих концепціях дослідження театральної режисури, основою яких є міждисциплінарний та комплексний підхід. Застосовано *типологічний метод* (спрямований на виявлення та визначення особливостей режисерської методології Е. Митницького), *метод мистецтвознавчого аналізу* (для виявлення специфіки формування та становлення головних теоретичних і практичних складників режисерської діяльності Е. Митницького; визначення його внеску в розвиток вітчизняного театального мистецтва), *когнітивний метод* (для обґрунтування специфіки режисерської майстерності Е. Митницького, виявлення та окреслення специфіки його індивідуальних творчих методів у процесі інсценізації творів класичної драматургії), *еволюційний метод* (для дослідження динаміки розвитку концепцій і методик Е. Митницького в контексті особливостей театального простору останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.). **Наукова новизна.** Досліджено режисерську діяльність Е. Митницького в контексті особливостей інтерпретації класичної драматургії; визначено специфіку новаторських концепцій і традиційних методів театральної режисури Е. Митницького (на основі аналізу постановок творів класичної драматургії); схарактеризовано вплив режисерської діяльності Е. Митницького на розвиток сучасного вітчизняного театального мистецтва; здійснено спробу використання системного підходу до аналізу та трактування режисерської методології Е. Митницького. **Висновки.** Проблематика інтерпретації класики в цілому та творчості окремого драматурга є фундаментальною для сучасної театальної науки. Характер розвитку театральних ідей Е. Митницького відображає основні напрями сучасного театального процесу. Дослідження виявило, що в процесі створення вистав за класичними творами Е. Митницький поєднав традиції та новаторство театральної режисури. Його постановки можна вважати традиційними, оскільки вони не заперечують авторську стилістику літературного першоджерела. Новаторство полягає в акторській грі – психологічній глибині та проживанні ролі на сцені; домінуванні внутрішнього осмислення та переживання над зовнішніми засобами виразності за умови абсолютної довершеності форми.

Ключові слова: Е. Митницький; театральна режисура; інтерпретація; класична драматургія

Постановка проблеми

Е. Митницький – режисер, який відкрив нові шляхи в сучасному українському сценічному мистецтві, створивши новаторський авторський театр. Його театральні постановки вирізнялися глибинністю та досконалістю психологічного аналізу ролей, специфікою атмосфери, унікальним нюансуванням образів та використанням ансамблевості як головного принципу побудови вистави.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення концепції режисерської діяльності Е. Митницького, визначення масштабу та глибини його образного мислення, своєрідності пошуків та самобутності творчих напрямів, невід’ємності його естетичного досвіду та головних принципів і програм провідних театральних режисерів ХХ ст., пошуку нових шляхів дієвих зв’язків театального мистецтва з життям.

Діяльність режисера Е. Митницького розглянуто крізь призму його художнього кредо, ставлення до класичної п’єси та ролі драматурга.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Незважаючи на окремі наукові дослідження вітчизняних учених, присвячені означеному питанню, розробку проблематики режисерської діяльності Е. Митницького наразі недостатньо висвітлено.

Окремі віхи творчої діяльності Е. Митницького, зокрема перші режисерські кроки майстра на сценах народних театрів при Бориспільському будинку культури, Палаці культури «Дарниця» (у минулому – Будинок культури залізничників Дарницького залізничного вузла м. Києва) та Палаці культури «Більшовик» (м. Київ), висвітлює В. Айдіна (2006, с.179) у наукових розвідках «Загальнолюдські проблеми у творчості Едуарда Митницького» і «Творчість народного артиста України, режисера Едуарда Марковича Митницького – дзеркало його світоглядних традицій». На специфіці сучасного підходу Е. Митницького до підготовки театральних режисерів початку ХХІ ст. акцентує увагу І. Зайцева (2017) у науковій статті «Деякі тенденції українського театального мистецтва початку ХХІ століття», розглядаючи, між іншим, і творчу діяльність таких режисерів, як Д. Богомазов, О. Лисовець та А. Білоус, які позиціонують себе учнями майстра. Ю. Щукіна в науковій публікації «Релевантність авантюрного героя в музичних виставах та рок-операх на сценах Латвії та України», що присвячена особливостям творчих підходів до театральних постановок у жанрах опери та рок-опери литовських й українських режисерів, аналізує специфіку постановки вистави Е. Митницького «Тригрошева любов» у 1996 р. на сцені Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного. Особливості сценічних постановок Е. Митницького п’єс «Піднята цілина» за романом М. Шолохова (1966 р.), «Варшавська мелодія» Л. Зоріна (1968 р.), «Людина зі сторони» І. Дворецького (1971 р.), «Хазяйка» М. Гараєвої (1978 р.) та «П’ять пудів любові» А. Чехова (1993 р.) на сцені Київського театру російської драми ім. Лесі України аналізує М. Гринишина в публікації «Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (1926–2014 рр.)». Досліджуючи діяльність Одеського

російського драматичного театру 1926–2014 рр., А. Банакурський (2017) аналізує специфіку постановок Е. Митницького, зокрема вистав «Зикови» (Максим Горький) та «Анна Кареніна» (Л. Толстой).

Аналіз історіографії дослідження засвідчив відсутність значного масиву наукової літератури, присвяченої вивченню та аналізу професійної діяльності Е. Митницького, особливостей його режисерського бачення та специфіки інтерпретації творів класичної драматургії.

Мета статті – визначити специфіку режисерської діяльності Е. Митницького в процесі постановки вистав за творами класичної драматургії.

Виклад основного матеріалу

Проблему інтерпретації класичної драматургії вважаємо однією з головних у театрознавстві, оскільки цей бік діяльності театру яскраво відображає його основні риси, характерні традиції, а також різноманітні невирішені питання та суперечності, без яких процес еволюціонування значно ускладнюється.

Звернення до постановки творів класичної драматургії наразі є одним з актуальних шляхів вирішення кризи постіндустріального театрального мистецтва. Проте варто наголосити на неоднозначності підходів сучасної режисури до розуміння, осмислення та інтерпретації актуальності класичних творів. Актуальність класичної драматургії нерідко оцінюють не з погляду розуміння нею проблем, а саме сприйняття готової та доступної для масового глядача форми (наприклад, стандартні сюжети, ситуації, типажі, персонажі), відповідно зазвичай «класичні тексти адаптують до наших днів, нав'язуючи невластиву проблематику, або ж звертаються до класики через кон'юктурні причини» (Сорокин, 2008, с.59).

За Е. Митницьким, усе, що відбувається в класичних творах, – це, з одного боку, поворот у минуле, а з іншого – у майбутнє, оскільки нічого принципово нового в систему людських відносин не вноситься – природа людських конфліктів лишається незмінна. На його думку, наближення класичного сюжету до наших днів виникає завдяки адекватності природи взаємин між персонажами, способу вияву їх почуттів, а не через вульгаризаторський підхід до постановки творів класичної драматургії – збагачення сценічного дійства сучасними аксесуарами з метою надання «дихання сучасності». Режисер наголошував, що актор, граючи в класичних постановках, як і в п'єсах сучасних драматургів, має перевіряти природу почуття за тим, що спостерігає в реальному житті, користуватися однаковими виражальними засобами, оскільки лише якщо глядач забуде, що сюжет класичний, і сприйме як актуальний для себе, провівши аналогію з почуттями, відчуттями або думками героїв, класична п'єса буде потрібною та зрозумілою (Митницький, 1976, с.14).

Щоб виявити специфіку використання традиційних методів та новаторство театральної режисури Е. Митницького в процесі створення сценічних постановок, вважаємо за доцільне проаналізувати з мистецтвознавчих позицій драматичні вистави за творами У. Шекспіра, А. Чехова та Л. Толстого – визнаних класиків світової драматургії.

У 1984 р. Е. Митницький на малій сцені Київського театру драми і комедії здійснив постановку вистави «Гамлет» за п'єсою У. Шекспіра (Гамлет – М. Венгерський, Клавдій – Б. Романов, Офелія – О. Слободенюк (Архангельська), Гертруда – Н. Білецька).

Структурні властивості драматичного тексту одного з найвідоміших творів світової драматургії, його унікальна театральність, що являє собою фундаментальний естетичний концепт, який характеризується особливостями поетики, зробили його актуальним та програмним для театру в усі часи.

Постановка, специфікою якої стало режисерське бачення поєднання пластичного рішення зі словесною дією, вирізнялася новаторством форми та змісту. Оскільки на пластичну дію завжди йде не пластична, а вербальна реакція персонажа, зміст безмовної дії розкривається режисером у вербальній реакції – у репліках і коментарях персонажів, в яких у метафоричній формі відображено сценарій невербальних сцен.

Варто зауважити, що унікальність режисерського бачення зумовлювалася особливостями сценічного простору, так званої «малої сцени» («Театр у фойє»), для якого цілком характерним було вторгнення глядача на ігровий майданчик. Як свідчить В. Фіалко (2006, с.651), займаючи свої місця, глядачі змушені були ступати на металеві листи декорацій – «холодне заціпеніння металу в чорному одязі сцени поєднувало ігровий та глядацький простір. У підземному бункері – тронному залі – владно панувала атмосфера трагедії».

Сценографічне вирішення постановки вражало – художник І. Несміянов для оформлення сцени використав лише цинкові театральні ящики для реквізиту та костюмів (із цього ж металу зроблено обшивку підлоги сцени). У процесі розвитку сценічної дії кофри – єдині ігрові елементи сценографії – перетворювалися на ліжко, трон, плаху, могилу «бідного Йорика», схованку, тиху заводь, в якій судилося потонути Офелії. Відповідно до режисерського задуму кількість кофрів збільшувалася з кожною смертю персонажів. Зрештою у фінальній сцені сценічний майданчик обернувся на цвинтар, а кофри – на цинкові гроби (Несміянов, 2010, с.175-180).

Драматургія Л. Толстого як важлива частина його літературного спадку та своєрідний моральний камертон, відповідно до якого суспільство протягом десятиліть знаходило власні больові точки, не могла пройти осторонь творчої уяви Е. Митницького. У 1997 р. на сцені Театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра він здійснив постановку найрезонанснішої п'єси Л. Толстого «Живий труп».

Відповідно до бачення драматургічного матеріалу, лейтмотивом постановки, на яку режисера надихнули слова головного героя: «Якби тільки не просипатися... так і померти», – стала тема неспроможності суспільства, проти якого постає Федір Протасов.

На думку Ю. Полякової (2018, с.109), більшість режисерів-постановників п'єси «Живий труп», як і виконавці головної ролі, так чи інакше наслідують перші трактування твору та образу Протасова. Це образ, створений режисерами К. Станіславським та В. Немировичем-Данченком у Московському художньому театрі (прем'єра 23 вересня 1911 р.; у ролі Протасова – І. Москвін), совісний, хворобливо чуйний до будь-якої брехні та недосконалості життя, головними рисами якого були нестійкість та жертвність – він викликає в глядача співчуття до всіх прикрощів і бунтів

його великої та красивої душі; та Всеволодом Меєргольдом і О. Загаровим на сцені Александринського театру в Санкт-Петербурзі (прем'єра 28 вересня 1911 р.; у головній ролі – Р. Аполлонський) – на перший план подано тему розпаду особистості: Р. Аполлонський грав Протасова, хвору людину, засмиканого неврастеніка, дії і вчинки якого були позбавлені логіки та вмотивованості.

Натомість для Е. Митницького головний герой – російський Гамлет, а його агресивний щодо панівної еліти вчинок – це своєрідний виклик суспільству. Його Федір Протасов (у виконанні О. Гетьманського) – тенденційний, агресивний і достатньо мужній. Він іде на особистий подвиг – припиняє брати участь у тому, що його не влаштовує. Режисеру вдалося показати трагедію людини, яку влада, позбавивши життєвих ілюзій, остаточно руйнує.

Постановка Е. Митницького п'єси «Живий труп» поєднує трагедію та елементи фарсу – образи тупих чиновників, яких скрізь забагато (режисер посилює це відчуття постійним перебуванням їх на сцені), розкриваються в подібних на оргію агресивних виходах. Вражають акторські роботи А. Яценка (Віктор Каренін), К. Ніколаєвої (Ліза) та Д. Лободи (Маша).

На думку мистецтвознавця А. Липківської (2006, с.916), Е. Митницький уводить до психологічних переживань головних персонажів струм ексцентричного гротеску: «Зграя чиновників, немовби античні Ерінії, кружляють навколо них, знущаються, жалять... – і це зіткнення жанрово-стильових режимів оголює, унаочнює фізичну непеєднуваність світу Протасова, Лізи, Кареніна і того безжального світу навколо них, де балом правлять сірі люди в сірих костюмах із запиленими краватками».

Музичне оформлення вистави – яскраве свідчення новаторства форм, що посприяли посиленню глибинних вражень завдяки наданню постановці складних темпоритмів. На думку Г. Фількевич (2006, с.587), темпоритм вистави здебільшого визначило музичне рішення О. Курія: «Кожна сцена оберталася, ніби старовинна платівка, навколо власного романсового стрижня».

Вистави Е. Митницького засвідчують варіативність новаторства, оригінальності творчих пошуків і досліджень режисером багатоманіття та специфіки фізичних і духовних станів людини. Однак, на думку дослідників, головним мотивом режисерської творчості Е. Митницького протягом багатьох десятиліть лишалася тематика зустрічі та прощання – специфіка системи стосунків між чоловіком і жінкою, в якій залучені всі елементи людської психології (Айдіна, 2006, с.242).

У 2000 р. Е. Митницький знову звертається до літературного матеріалу Л. Толстого, інсценізувавши один з найвідоміших його романів – «Анна Кареніна». Варто зауважити, що в цьому разі інсценізація – досить умовне визначення, оскільки вистава – радше власна п'єса Е. Митницького за мотивами роману Л. Толстого, його квінтесенція, жанр якої визначений автором як «хроніка пристрасті та гріху». Пріоритетним для себе в процесі написання та постановки п'єси в лаконічному стилі Е. Митницький убачав дослідження людських стосунків: із чого починаються почуття, де і як досягають апогею, як відбувається розв'язка в чуттєвих зіткненнях, у чуттєвому світі людини, оскільки кохання, на його думку, – це єдине, що є суттєвим у житті (Богомазова, 2017).

Відповідно до режисерського визначення жанру, основним в організації постановки став принцип кінематографічності – Е. Митницький використав великі плани, далекі проходки, довгі траєкторії та пов'язав мізансцени застосувавши ефект кадру, що згасає (коли епізод добігає кінця, світловий промінь, спрямований на виконавців, згасає, щоб поступово освітити новий).

Відійшовши від традицій реалістичного театру, постановник розкриває внутрішній світ персонажів, обмеживши мінімумом засоби виразності (зовнішня стриманість акторів підтримує заданий тон). На думку критиків, статичність акторів як протидія пристрастям їхніх персонажів, «незворушність, заглибленість кожного героя у власний світ дає змогу зосередитися на толстовському слові» (Підлужна, 2000).

Постановочною групою (в органічній єдності сценографії І. Куца та музичного оформлення О. Курія) створено напружену атмосферу вистави: дія відбувається в абстрактному чорному кабінеті, а всі жести та рухи виконавців, викривившись, віддзеркалюються в схожому на дзеркало геометричному предметі, розміщеному біля задника сцени. Напрочуд демонстративно відсторонившись від традицій реалістичного театру, Е. Митницький зумисно перевів зовнішню дію (подекуди вона зовсім відсутня) у напружене внутрішнє переживання персонажів.

В унікальному творчому уявленні Е. Митницького головна героїня вже не жертва душевно черстоного та деспотичного чоловіка, оскільки Олексій Каренін (у виконанні О. Ганноченка) – це великодушний, закоханий у власну дружину, уважний до її почуттів, шляхетний, терплячий, а іноді спокійний та стриманий чоловік. І головний конфлікт вистави (подружні стосунки, ненависть і кохання, осмислення понять відповідальності та обов'язку, наявність жалості та людського співчуття) практично виключає важливість присутності Вронського – відповідно до режисерського задуму М. Боклан створює образ чоловіка, закохатися та відчувати настільки глибоку пристрасть до якого здається неможливим.

Досить специфічним, на думку критиків, був фінал постановки: Анна (К. Ніколаєва), стоячи навколішках, промовляє останні слова, сповнені безвихідної рішучості, на фоні чорної порожнечі сцени та лягає головою до глядачів на підлогу. Емоційну напругу ситуації посилюють звукові та світлові ефекти – гудок паровозу та світло, що згасає, за мить обриваються. Насамкінець зі сцени лунають останні фрази Вронського (М. Боклан) та Кареніна (О. Ганноченко), які не мають сенсу, оскільки вже нічого не змінити – їхні постаті в променях світла уособлюють два з трьох кутів ще мить тому любовного трикутника (Підлужна, 2000).

У режисерській практиці Е. Митницького важливе місце посідають постановки п'єс А. Чехова, найвідомішими з яких є вистави: «П'ять пудів кохання» (Київський театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993 р.; Російський драматичний театр Литви, 1997 р.) за п'єсою «Чайка»; «26 кімнат...» за комедією «Дідько» та «Три сестри» (Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра, 2006 та 2010 рр. відповідно).

Лишаючись вірним власному режисерському стилю за формою та змістом, прагнучи висвітлити теми, що зачепили його найбільше, Е. Митницький надзвичайно об'ємно, глибоко та проникливо, трагедійно й оптимістично водночас, приділивши увагу кожній дрібниці, представив власне розуміння п'єси А. Чехова

«Три сестри» – твору, який через задану драматургом відкритість на помітну незавершеність провокує театральних режисерів на унікальні трактування сюжетів із життя (прем'єра 11 грудня 2010 р.).

В. Головчинер (2010, с.7), аналізуючи п'єсу «Три сестри» А. Чехова в контексті шукань драми початку ХХ ст., зазначає, що автор акцентує на циклічності руху життя. Проте драматург не прагнув до зображення подій – драматизм і гіркота життя персонажів полягали в тривалому, звичайному, сірому, одного кольору, щоденно-буденному стані.

На думку І. Чужинової (2011, с.12-13), Е. Митницький продовжує власні філософські роздуми щодо природи людини, розпочаті у виставах «Майн Кампф, або Шкарпетки в кавнику» Д. Таборі (прем'єра 17 листопада 1995 р.; проблематика постановки – злочинна бездіяльність добра перед злом: добро апіорі стає співучасником глобальних соціальних трагедій та катаклізмів) і «Море... Ніч... Свічки» Й. Бар-Йосефа за п'єсою «Це велике море» (прем'єра 1 березня 2003 р.; Е. Митницький розмірковує над причинами гріхопадіння героя – людини не ідеальної, але й не зіпсованої, яка не в змозі подолати морок власної душі), проводячи паралель між духовною кризою сучасного суспільства та людськими гріхами, слабкостями та недоліками.

Героїв вистави на шляху до мети чи заповітної мрії чекає міцна внутрішня перепона, яку не можуть обійти, подолати або навіть зруйнувати, оскільки вони лише анемічні інтелігенти. Цей асоціативний зв'язок з уявною стіною посилює сценографія О. Луньова – дія відбувається на тлі височенного муру, зведеного з валіз-цеглин, що перетворив такий бажаний шлях «до Москви» на глухий кут. Москва у свідомості сестер – це час і місце щасливого, безтурботного дитинства, тому минуле певним чином стає основою для проектування майбутнього.

Чеховські персонажі (Наталія – Т. Комарова, Ольга – Т. Круліковська, Ірина – О. Бушевська, Роде – А. Вахліовський, Маша – Л. Самаєва, Федотік – В. Канівець, Тузенбах – В. Цивінський, Прозоров – А. Самінін) в осмисленні Е. Митницького не здатні виживати, боротися зі злом та протистояти життєвим негараздам і несправедливостям не тому, що вони погані, а тому що вони не так виховані, а тихий опір інтелігентної, культурної людини – досить неефективний і сумнівний захист. Їм не вистачає сміливості на вчики – лише на дивні та жалюгідні спроби зробити бодай щось, наприклад: прощальний танець Вершиніна з Машею (А. Яценко) на очах Кулігіна (Ю. Литвин), її чоловіка, який мовчки ковтає образу, як і завжди; меланхолійний Тузенбах (В. Цивінський), який не спроможний ані запаморочити голову Ірині, ані піти з її життя; Солений (А. Мостренко), образ якого режисер вирішує відтворити в досить новаторській формі (через трагедійність і блюзнірство), вбиває на дуелі суперника Тузенбаха, оскільки зовсім не спроможний вибачити його.

Особливо чітко й детально Е. Митницький фіксує стадіальність деградації людської особистості – через пекельні муки зневіри в себе до остаточного самознищення на прикладі долі А. Прозорова (О. Кобзар, А. Самінін), який замість того, щоб стати професором кафедри Московського університету, здійснивши мрію свою життя, проживає в ролі секретаря земської управи. Остаточна деградація, на думку Е. Митницького, настає, коли персонаж розуміє, що культура – це невиправдана

розкіш і водночас каміння на шії для життя у вульгарному та меркантильному світі, тобто баласт, від якого потрібно звільнитися.

Образи сестер, що втілили молоді актриси, розкриваються перед глядачем в особах доволі нещасних, але водночас піднесених та порядних жінок, які гостро відчують зраду та брехню, співпереживають від щирого серця, проте занадто безпорадні, щоб зарадити будь-чому чи будь-кому (Чужинова, 2011, с.12-13).

Навмисна витонченість та інфантильна пасторальність першого акту вистави, що уособлює дитячу та юнацьку чарівність і несформованість життя, змінюється в другому акті через особисту кризу героїв (Маша зраджує чоловіка з коханцем, Ірина кидає італійську, Андрій із запального, романтичного й екзальтованого молодика перетворюється на істеричну людину у відчай). Зрозумівши, що в житті нічого не буває просто так, а за щастя потрібно боротися, герої п'єси займають позиції жертв, тому в їхніх репліках (наприклад, «якщо ні, то ні, будемо жити далі») відчувається не оптимізм і надія, а вирок, оскільки, коли ілюзії зникають, на людину чекає лише морок.

Чеховські «Три сестри» Е. Митницького – це вистава-відчай, крик душі про те, як життя підмінює мрії реальністю. У фіналі Ольга збирає валізи та викидає їх за стіну – дія уособлює відчай і руйнування всіх сподівань й ілюзій, духовну смерть сестер під моторошний крик труби.

Дія у виставі Е. Митницького цілком відповідає чеховському «тужінню за іншим життям», стану та самовідчуттю відносно самостійних персонажів як реального прошарку загального життя, що реалізується зовнішньо «в мерехтінні ілюзійних надій на щастя та в процесах краху... цих ілюзій» (Никитюк, 2010, с.431) на фоні різних фаз природного циклу.

Метафоричність і символічність режисерської мови Е. Митницького в процесі постановки класичних творів мали значну підтримку серед театральних художників (О. Друганова, О. Луньова, І. Куца, І. Несміянова). Підхід, відповідно до якого концентрація творців вистав зосереджувалася на конструктивно-виразних і функціональних сценографічних структурах, значно посилював доцільність виявлення образного змісту художніх деталей і справжніх фактур.

На думку Е. Митницького (2011, с.76), режисер повинен максимально актуалізувати класику, «пропустивши явища минулого через себе сьогоднішнього». Новаторська режисура Е. Митницького вирізняється унікальним філософським осмисленням дійсності, інтелектуальністю, фокусуванням на проблемах нинішнього часу, внутрішнього світу людини, актуальним прочитанням класики, яскравою формою та широкою палітрою сценічних засобів.

Значення новаторства театральної режисури Е. Митницького, на нашу думку, полягає в тому, що він підняв досягнення психологічної школи на якісно новий рівень, збагативши вітчизняний театральний простір не стільки новою методологією, скільки новою естетикою, основним в якій стало внутрішнє суб'єктивне відчуття режисера, його образне метафоричне мислення, досконале знання людських пристрастей, їхньої природи та специфіки, здатність створювати складний образний часопростір, поєднуючи в єдиному полотні вистави інколи суперечливі елементи.

Наукова новизна. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено режисерську діяльність Е. Митницького в контексті особливостей інтерпретації класичної драматургії; визначено специфіку новаторських концепцій і традиційних методів театральної режисури митця (на основі аналізу постановок творів класичної драматургії); схарактеризовано вплив режисерської діяльності Е. Митницького на розвиток сучасного вітчизняного театального мистецтва; здійснено спробу використання системного підходу до аналізу й трактування режисерської методології Е. Митницького.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблематики. Матеріали статті відкривають перспективи для подальшого наукового дослідження специфіки театральної режисури Е. Митницького, що передбачає розширення джерельної бази та поглиблене вивчення окремих аспектів.

Висновки

Проблематика інтерпретації класики в цілому та творчості окремого драматурга є фундаментальною для сучасної театральної науки. Характер розвитку театральних ідей Е. Митницького відображає основні напрями сучасного театального процесу. Можемо зробити висновок, що в процесі виявлення глибини осягнення театром класики та дослідження двовимірного характеру театральної інтерпретації важливе місце посідає аналіз конкретного явища театального життя як результату взаємодії творчої трупі, тісно пов'язаної зі своєю історичною добою, проблематикою та об'єктивним змістом авторського першоджерела.

У процесі створення вистав за класичними творами Е. Митницький поєднав традиції та новаторство театральної режисури. Його постановки можна вважати традиційними, оскільки вони не суперечать історичній добі, в якій відбувається дія, а його режисерські інтерпретації не заперечують авторську стилістику. Новаторство полягає в акторській грі – психологічній глибині та проживанні ролі на сцені; домінуванні внутрішнього осмислення та переживання над зовнішніми засобами виразності за умови абсолютної довершеності форми.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Айдіна, В.С., 2006. Загальнолюдські проблеми у творчості Едуарда Митницького. В: *Україна – Світ : від культурної своєрідності до спорідненості культур*. Київ, Україна, 25-26 травня 2006 р. Київ: ДАКККіМ.
- Айдіна, В.С., 2008. Творчість народного артиста України, режисера Едуарда Марковича Митницького – дзеркало його світоглядних традицій. В: *Видатні постаті науки, культури і освіти України*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, Україна, 30-31 жовтня 2008 р. Київ.
- Баканурський, А., 2017. Одеський академічний російський драматичний театр (1926–2014). В: М. Гринишина, ред., *Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ – початку ХХІ століть*. Київ: Фенікс, с.381-439.

- Богомазова, Е. 2017. «Анне Карениной» - 16! *День*, [online] 12. Доступно: <<https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/anne-kareninoy-16>> [Дата обращения 1 февраля 2020].
- Головчинер, В.Е., 2010. «Три сестры» А. П. Чехова в контексте исканий драмы начала XX века. *Вестник Томского государственного педагогического университета*, 8 (98), с.5-10.
- Гринишина, М., 2017. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (1926–2014 рр.). В: М. Гринишина, ред., *Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX– початку XXI ст.* Київ: Фенікс, с.381-439.
- Зайцева, І., 2017. Деякі тенденції українського театрального мистецтва початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки*, [online] 32. Доступно: <<http://journals.uran.ua/mz/article/view/149819>> [Дата звернення 1 лютого 2020].
- Липківська, А., 2006. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х – 1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення. В: *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*, с.899-934.
- Митницький, Э., 2011. *Знать, для чего живёшь: интервью, размышления, беседы и всё о театре с Эдуардом Митницким.* Киев: Радуга.
- Митницький, Е., 1976. Акторська особистість і шлях до ролі. *Український театр*, 3, с.14-17.
- Несміянов, І., 2010. 13 ескізів до 8 вистав із коментарями автора. *Сучасне мистецтво*, 7, с.175-180.
- Никитюк, М., 2010. Чехов Митницького: трагедія личности. *Teatre*. [online] Доступно: <<http://teatre.com.ua/review/chexov-mytnytskogo-tragedyja-lychnosty>> [Дата обращения 1 февраля 2020].
- Підлужна, А., 2000. Анна Кареніна. Віддзеркалення у часі. *Zn.ua*, 48, с.8-15.
- Полякова, Ю.Ю., 2018. «Живой труп» Л. Н. Толстого: к истории первых постановок в Харькове. *Соціально-гуманітарний вісник*, 18, с.107-113.
- Сорокин, В.Н., 2008. О некоторых тенденциях в современном театральном процессе. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 6, с.58-62.
- Фіалко, В., 2006. Український театр 1970-х-1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. В: *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*, с.607-695
- Фількевич, Г., 2006. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття. В: *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*, с.587-606.
- Чужинова, І., 2011. Сестри милосердя. *Український театр*, 6, с.12-13.
- Shchukina, Yu., 2019. Relevance of the adventurous hero of musicals and rock operas on theatrical stages of Latvia and Ukraine. *Latvijas Zinātņu akadēmija*, [online] 73 (2), 42-50. Available at: <http://www.lza.lv/LZA_VestisA/73_2/4_Yulija%20Shchukina.pdf> [Accessed 1 February 2020].

REFERENCES

- Aidina, V.S., 2006. Zahalnoliudski problemy u tvorchosti Eduarda Mytnytskoho [Common human problems in the work of Eduard Customs]. In: *Ukraina – Svit : vid kulturnoi svoieridnosti do sporidnenosti kultur* [Ukraine - World: from cultural origin to affinity of cultures]. Kyiv, Ukraine, 25-26 May, 2006. Kyiv: DAKKKiM.
- Aidina, V.S., 2008. Tvorchist narodnoho artysta Ukrainy, rezhysera Eduarda Markovycha Mytnytskoho – dzerkalo yoho svitohliadnykh tradytsii [Creativity of the People's Artist of Ukraine,

directed by Eduard Markovych Mitnitsky is a mirror of his worldview traditions]. In: *Vydatni postati nauky, kultury i osvity Ukrainy*. [Outstanding Figures of Science, Culture and Education of Ukraine] : Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Kyiv, Ukraine, 30-31 October 2008 r. Kyiv.

Bakanurskyi, A., 2017. Odeskyi akademichnyi rosiiskyi dramatychnyi teatr (1926–2014) [Odessa Academic Russian Drama Theater (1926–2014)]. In: M. Hrynyshyna, ed., *Narysy z istorii inonatsionalnogo teatru v Ukraini XX – pochatku XXI stolit* [Essays on the History of the International Theater in Ukraine in the XX - the beginning of the XXI centuries]. Kyiv: Feniks, pp.381-439.

Bogomazova, E. 2017. "Anne Kareninoy" - 16! ["Anna Karenina" - 16!] *Den'*, [online] 12. Available at: <<https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/anne-kareninoy-16>> [Accessed 1 February 2020].

Chuzhynova, I., 2011. Sestry myloserdia [Sisters of Mercy]. *Ukrainskyi teatr*, 6, pp.12-13.

Fialko, V., 2006. Ukrainskyi teatr 1970-kh-1980-kh rokiv: rezhysersko-stsenohrafichni poshuky [Ukrainian theater of the 1970s-1980s: directing and set design]. In: *Narysy z istorii teatralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Theater Arts of Ukraine of the XX Century], pp.607-695

Filkevych, H., 2006. Muzyka yak komponent obraznogo syntezu vystav ukrainskoho dramatychnogo teatru druhoi polovyny XX stolittia [Music as a Component of Figurative Synthesis of Ukrainian Drama Theater of the Second Half of the Twentieth Century]. In: *Narysy z istorii teatralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Theater Arts of Ukraine of the XX Century], pp.587-606.

Golovchiner, V.E., 2010. "Tri sestry" A. P. Chehova v kontekste iskanij dramy nachala XX veka ["Three Sisters" by A.P. Chekhov in the context of the quest for a drama of the early twentieth century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 8 (98), pp.5-10.

Hrynyshyna, M., 2017. Natsionalnyi akademichnyi teatr rosiiskoi dramy im. Lesi Ukrainky (1926–2014 rr.) In: M. Hrynyshyna, ed., *Narysy z istorii inonatsionalnogo teatru v Ukraini XX – pochatku XXI st.* [Essays on the History of the International Theater in Ukraine in the XX - the beginning of the XXI century]. Kyiv: Feniks, pp.381-439.

Lypkivska, A., 2006. Literaturne pershodzherelo ta stsenichniy tekst: vid ehotsentryzmu "molodoho" teatru rubezhu 1980-kh – 1990-kh rokiv – do demokratychnykh tsinnosti sohodennia [Literary source and stage text: from the self-centeredness of the "young" theater of the turn of the 1980s - 1990s - to the democratic values of today]. In: *Narysy z istorii teatralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Theater Arts of Ukraine of the 20th Century], pp.899-934.

Mitnickij, E., 2011. *Znat', dlja chego zhivjosh': interv'ju, razmyshlenija, besedy i vsjo o teatre s Jeducardom Mitnickim* [Knowing what you live for: interviews, thoughts, conversations and everything about the theater with Eduard Mitnitsky]. Kyiv: Raduga.

Mytnytskyi, E., 1976. Aktorska osobystist i shliakh do roli [Actor personality and the path to the role]. *Ukrainskyi teatr*, 3, pp.14-17.

Nesmiianov, I., 2010. 13 eskiziv do 8 vystav iz komentariamy avtora [13 sketches of up to 8 performances with author's comments]. *Suchasne mystetstvo*, 7, pp.175-180.

Nikitjuk, M., 2010. Chehov Mitnickogo: tragedija lichnosti [Chekhov Mitnitsky: the tragedy of personality]. *Teatre*. [online] Available at: <<http://teatre.com.ua/review/chexov-mytnytskogo-tragedyja-lychnosty>> [Accessed 1 February 2020].

Pidluzhna, A., 2000. Anna Karenina. Vidzerkalennia u chasi [Anna Karenina. Reflection in time]. *Zn.ua*, 48, pp.8-15.

Poljakova, Ju.Ju., 2018. "Zhivoj trup" L. N. Tolstogo: k istorii pervyh postanovok v Har'kove ["Living Corpse" by L. N. Tolstoy: on the history of the first productions in Kharkov]. *Sotsialno-humanitarnyi visnyk*, 18, pp.107-113.

Shchukina, Yu., 2019. Relevance of the adventurous hero of musicals and rock operas on theatrical stages of Latvia and Ukraine. *Latvijas Zinātņu akadēmija*, [online] 73 (2), 42-50. Available at: <http://www.lza.lv/LZA_VestisA/73_2/4_Yuliiia%20Shchukina.pdf> [Accessed 1 February 2020].

Sorokin, V.N., 2008. O nekotoryh tendencijah v sovremennom teatral'nom processe [On some trends in the modern theater process]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 6, pp.58-62.

Zaitseva, I., 2017. Deiaki tendentsii ukrainskoho teatralnoho mystetstva pochatku XXI stolittia [Some trends of Ukrainian theater art of the early 21st century]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, [online] 32. Available at: <<http://journals.uran.ua/mz/article/view/149819>> [Accessed 1 February 2020].

КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭДУАРДА МИТНИЦКОГО

Оксана Попова

30

магистр; e-mail: odimkina91@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2056-2073

Украинский общенациональный телеканал «1+1 Media», Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – определить специфику режиссерских интерпретаций Э. Митницким произведений классической драматургии и выявить особенности новаторских концепций и традиционных методов его театральной режиссуры на основе искусствоведческого анализа спектаклей по произведениям А. Чехова, Л. Толстого и У. Шекспира. **Методология исследования.** Статья базируется на современных искусствоведческих концепциях исследования театральной режиссуры, основой которых является междисциплинарный и комплексный подход. Применен *типологический метод* (направлен на выявление и определение особенностей режиссерской методологии Э. Митницкого), *метод искусствоведческого анализа* (для выявления специфики формирования и становления главных теоретических и практических составляющих режиссерской деятельности Э. Митницкого; определения его вклада в развитие отечественного театрального искусства), *когнитивный метод* (для обоснования специфики режиссерского мастерства Э. Митницкого, выявления и определения специфики его индивидуальных творческих методов в процессе инсценировки произведений классической драматургии), *эволюционный метод* (для исследования динамики развития концепций и методик Э. Митницкого в контексте особенностей театрального пространства последней четверти XX – начала XXI в.). **Научная новизна.** Исследована режиссерская деятельность

Э. Митницкого в контексте особенностей интерпретации классической драматургии; определена специфика новаторских концепций и традиционных методов театральной режиссуры Э. Митницкого (на основе анализа постановок произведений классической драматургии); охарактеризовано влияние режиссерской деятельности Э. Митницкого на развитие современного отечественного театрального искусства; предпринята попытка использования системного подхода к анализу и трактовке режиссерской методологии Э. Митницкого. **Выводы.** Проблематика интерпретации классики в целом и творчества отдельного драматурга является фундаментальной для современной театральной науки. Характер развития театральных идей Э. Митницкого отражает основные направления современного театрального процесса. Исследование показало, что в процессе создания спектаклей по классическим произведениям Э. Митницкий соединил традиции и новаторство театральной режиссуры. Его постановки можно считать традиционными, поскольку они не отрицают авторскую стилистику литературного первоисточника. Новаторство заключается в актерской игре – психологической глубине и проживании роли на сцене; доминировании внутреннего осмысления и переживания над внешними средствами выразительности при абсолютном совершенстве формы.

Ключевые слова: Э. Митницкий; театральная режиссура; интерпретация; классическая драматургия

CLASSIC DRAMATURGY IN THE DIRECTORIAL INTERPRETATION OF EDUARD MITNITSKY

Oksana Popova

Master; e-mail: odimkina91@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2056-2073
Ukrainian national TV channel "1 + 1 Media", Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to determine the specifics of the director's interpretations by E. Mitnitsky of the classical drama works and to identify the innovative concepts features and traditional methods of his theater directing based on the art analysis of performances based on the works of A. Chekhov, L. Tolstoy and W. Shakespeare. **Research methodology.** The article is based on modern art criticism research concepts of theater directing, the basis of which is an interdisciplinary and integrated approach. A *typological method* has been applied (aimed at identifying and determining the features of the director's methodology of E. Mitnitsky), *method of art history analysis* is (to identify the specifics of the formation and formation of the main theoretical and practical components of the directorial activity of E. Mitnitsky; determining his contribution to the domestic theatrical art development), *the cognitive method* is (to justify the specifics of the directing skills of E. Mitnitsky, to identify and determine the specifics of his individual creative methods in the process of staging the works of classical drama), *the evolutionary method* is (to study the dynamics of the concepts and methods development of E. Mitnitsky in the context of the features of the theater space of the last quarter of the twentieth – beginning of the twenty-first century). **Scientific novelty.** The directorial activity of E. Mitnitsky has been studied in the

context of the interpretation peculiarities of classical drama; the specificity of innovative concepts and traditional methods of theater directing by E. Mitnitsky has been determined (based on an analysis of the productions of classical drama); the directorial activity influence of E. Mitnitsky on the contemporary domestic theater art development has been characterized; an attempt has been made to use a systematic approach to the analysis and interpretation of the director's methodology of E. Mitnitsky. **Conclusions.** The interpretation of the classics in general and the work of an individual playwright are fundamental to modern theater science. The nature of the theatrical ideas development of E. Mitnitsky reflects the main directions of the modern theatrical process. The research showed that in the process of creating performances based on classical works, E. Mitnitsky combined the traditions and innovation of theater directing. His staging can be considered traditional, since they do not deny the author's style of the literary source. Innovation lies in acting; the psychological depth and living role on the stage; the dominance of internal understanding and experience over external means of expressiveness with the absolute perfection of form.

Keywords: E. Mitnitsky; theater directing; interpretation; classical drama



DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204356
УДК 792:7.071.2(477.62-21)"19"

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ РЕЖИСЕРІВ СЕВЕРОДОНЕЦЬКА XX СТОЛІТТЯ

Світлана Уланова^{1а}, Кирило Майкут^{2а}, Анастасія Адначева-Пономаренко^{3б}

¹ доктор філософських наук, професор; e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0001-5463-5659

² магістр; e-mail: kirillmaik@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1012-697X

³ магістр; e-mail: nastaponomarenko366@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0693-0973

^а Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна

^б Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр, Северодонецьк, Україна

Анотація

Мета дослідження – схарактеризувати творчо-організаційну діяльність провідних режисерів Северодонецька у XX ст. **Методологія дослідження.** У процесі дослідження використано такі методи: *історичний* – для осмислення постатей О. Бірюстюкова, О. Шмаля та О. Олександрова в театральному мистецтві Северодонецька; *історико-біографічний* – для аналізу контексту епохи та естетико-художніх векторів часу, що впливали на формування художніх підходів означених митців; *компаративно-типологічний* – для диференційованого порівняння творчого доробку режисерів. **Наукова новизна.** Уперше систематизовано та аналітично осмислено творчо-організаційну діяльність О. Бірюстюкова, О. Шмаля та О. Олександрова в контексті еволюції театального мистецтва Северодонецька у XX ст. **Висновки.** Северодонецький народний театр під орудою О. Бірюстюкова виконував не тільки соціокультурні, але й освітньо-виховні функції для містян. Творчо-організаційна діяльність О. Шмаля стала сучасною імплементацією принципу «об'єктивного мистецтва» Г. Гурджієва, зокрема через упровадження авторської методики роботи з акторами. Режисура О. Олександрова збагатила палітру театального життя Северодонецька своєю епатажністю та авангардизмом. Загалом відносно коротка історія розвитку театального мистецтва Северодонецька свідчить про те, що динаміку цього процесу визначила тенденція, яка характерна і для загальнонаціональних процесів становлення українського театального життя: від самодіяльних його форм до професійних. Аналіз останніх свідчить про їхній активний розвиток завдяки використанню нових режисерських підходів, що сприяли зростанню акторської майстерності колективів і збагаченню репертуарної палітри щодо відродження національних культурних традицій. Режисерські пошуки та організаційно-творча діяльність О. Бірюстюкова, О. Шмаля та О. Олександрова стали вагомим внеском у розвиток театального мистецтва Северодонецька у XX ст. – воно стрімко та різновекторно розвивалося від локального аматорського театального колективу одностумців до провідного регіонального професійного театально-видовищного закладу культури.

Ключові слова: театральне мистецтво; XX століття; Северодонецьк; режисер О. Бірюстюков; О. Шмаль; О. Олександров

Постановка проблеми

Сучасне українське театральне мистецтво піддається суттєвим трансформаціям, які обумовлені новими соціальними функціями культури як складової суспільного життя. Їхня спрямованість на розкриття психологічного стану сучасного українця вимагає оновлення традиційних форм театральної діяльності й адаптації до завдань відродження національної спадщини, що надає театрові як окремому виду мистецтва суттєву перевагу над іншими формами культурної діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Значний внесок у становлення та розвиток українського театального мистецтва зробили аматорські гуртки, що почали з'являтися в середині XIX ст. Характеризуючи діяльність народного колективу в Северодонецьку, необхідно було більш детально визначити специфіку українського аматорського театального мистецтва. З відомих джерел можна виокремити працю Л. Дорогих (1998), в якій автор стверджує, що на етапі свого становлення аматорське мистецтво набуло великого піднесення та активізації, що обумовлено тогочасною популяризацією національно-культурного руху.

Цей процес підтверджують і архівні документи, що відображають функціонування театального мистецтва в Северодонецьку на період його становлення. В історичному екскурсі знаходимо прізвище О. Бірюстюкова, який першим у місті створив театральний у загальноприйнятому значенні цього слова колектив. Згодом саме цей колектив трансформувався в перший у Северодонецьку народний театр (Васильєв, 1999).

Сьогодні театральне мистецтво спонукає до вивчення його не тільки в загальнонаціональних характеристиках, але й у регіональних формах функціонування. Особливо актуальною ця проблема є для українського театрознавства, в якому багато прогалин з історії розвитку українських театрів на сході країни. Культурно-історична еволюція українського театального руху багатьох регіонів України, зокрема і Северодонецька, на сьогодні є недостатньо дослідженою. Відсутність опублікованих архівних матеріалів і фактів, які дають змогу скласти уявлення про етапи та форми становлення театального мистецтва в цьому регіоні, ускладнює процеси наукових досліджень. Саме ці обставини і обумовили **мету дослідження** – схарактеризувати творчо-організаційну діяльність провідних режисерів Северодонецька у XX столітті (О. Бірюстюкова, О. Шмаля та О. Олександрова) як складову еволюції театального мистецтва на Луганщині.

Виклад основного матеріалу

Важливою ознакою театального мистецтва в Северодонецьку XX ст. є поліваріантність. Наявність у місті кількох театральних осередків відповідно і різних режисерів з їхніми відмінними мистецькими підходами дала змогу творчим місцям бачити абсолютно різний театр. Це у свою чергу виховувало публіку, розви-

ваючи художній смак, і мало значний вплив на самих митців. Їхня діяльність, що характеризувалася певною конкуренцією за глядацький попит, стала основним двигуном розвитку театрального мистецтва міста.

Передвоєнні роки ввійшли в історію міста як роки інтенсивного промислового, громадського та культурного розвитку. У післявоєнний період театральне мистецтво Северодонецька розпочинає історію з театрального колективу Палацу культури хіміків, який очолив у 1965 році В. Ажиппо, випускник театрального училища ім. Щукіна.

У 70-ті роки з'являється ще один колектив – театр юного глядача, який у 90-ті трансформується в Народний молодіжний театр під керівництвом О. Бірюстюкова.

О. Бірюстюков першим у місті створив театральний у загальноприйнятому значенні цього слова колектив. Йому вдалося не тільки об'єднати творчих людей в один гурток, а й пояснити їм специфіку театрального дійства. Актори його студії проводили тренінги, різноманітні вправи на розвиток елементів сценічної дії: м'язової свободи, уваги, уяви, темпоритму тощо. Згодом регулярні зустрічі творчих особистостей трансформувалися в перший у Северодонецьку народний театр.

Аматорський театр в Україні виник у першій половині XVII ст. З'явився він приблизно водночас із фольклорним театром і навіть певною мірою замінив його. Проте між фольклорним та народним театром існували значні відмінності. Найвагомішою з них було те, що репертуар аматорського колективу базувався на драматургії професійних авторів, п'єсах «шкільного» театру та сатиричних комедіях, тимчасом як фольклорний театр ґрунтувався виключно на народній творчості. Значною перевагою аматорського театру була його доступність, своєрідна демократичність. Якщо двері кріпацького та аристократичного театру були відкриті виключно для придворної знаті, то народний колектив виступав абсолютно для всіх верств населення.

Народний театр Северодонецька, окрім свого головного завдання – випуску вистав, значною мірою впливав на особистісний і культурний розвиток самих учасників колективу. Варто зазначити, що театральне мистецтво як таке відбивається на творчому потенціалі молоді, є своєрідним підготовчим етапом на шляху обирання та опанування професією, а якості, що розвиваються під час спільної роботи над сценічним видовищем, стають незамінними в процесі формування професійних амбіцій (Васильєв, 1999).

Аматорський театр у свою чергу виконував роль своєрідного провідника між мистецтвом і нагальними проблемами тогочасного суспільного середовища. Діяльність колективу О. Бірюстюкова мала декілька принципово важливих для розвитку особистості функцій:

1. Креативна. Розвиває творче мислення людини та інтегрує зусилля на виконання подальших завдань.

2. Гуманістична. Впливає на особисту систему цінностей. Розвиває духовне сприйняття навколишнього світу та спонукає людину до самопізнання, самооцінки, самоідентифікації. Формує такі якості характеру, як гуманізм, справедливість, емпатія, толерантність.

3. Інформаційно-професійна. Сприяє опанувати елементи акторської майстерності та поглиблює знання учасників аматорського колективу у сфері театрального мистецтва.

Діяльність любительського театру О. Бірюстюкова базувалася на спілкуванні. Саме воно було головним аспектом, що приваблював северодонецьку молодь залучатися до спільної діяльності. У процесі спілкування учасники колективу набували комунікаційних навичок, училися пізнавати себе та співбесідника, збагачували власний життєвий і культурний досвід. Важливо, що якості, здобуті під час занять у театральній студії, мали довготривалий ефект.

Як і в 30-ті роки XVII ст. аматорський театр XX ст. у Северодонецьку став своєрідною віддушиною для місцевого глядача. Окрім того, створення народного колективу, засновником якого був О. Бірюстюков, дало змогу розкрити свій потенціал багатьом «театралам» міста. Перевагою аматорського мистецтва того часу було безліч можливостей для творчих експериментів. Учасники гурту виявляли неабиякий інтерес і ентузіазм до постановок. Для деяких з них колектив був справжньою школою сценічного мистецтва. Досвід, здобутий там, став потужним підґрунтям для вступу до закладів вищої освіти культурно-мистецького спрямування.

Проте були й недоліки, які значною мірою ускладнювали роботу колективу. Насамперед заважала так звана «плинність кадрів». Річ у тім, що в молодіжному театрі грали непрофесійні актори, отож, згодом вони йшли, звільняючи місце для нових любителів театрального мистецтва. А враховуючи те, що театр для мешканців тогочасного міста був новим і майже незнайомим видом мистецтва, охочих долучитися до творчості було небагато. Через це репертуар студії не був стабільним, а вистави грали несистематично. Усе ж складнощі не були перепорою для режисера шукати нові трактування та цікаві образи.

Підтвердженням цього став мюзикл «Летючий голландець», який був абсолютно новою формою для тогочасного Северодонецька. Згідно зі своїми жанровими ознаками мюзикл у постановці северодонецького режисера О. Бірюстюкова поєднував у собі драматичне, музичне та хореографічне мистецтво. Рішення втілити за допомогою аматорського колективу цей досить складний в усіх сенсах сценічний матеріал актори студії сприйняли з деяким острахом. Аматорський театр О. Бірюстюкова не мав фінансової підтримки міської адміністрації, існував виключно на волонтерських засадах. Отож, матеріальної можливості виготовляти декорації, реквізит, костюми просто не було (Васильєв, 1999).

Єдиними меценатами народного театру були його учасники – саме їхнім коштом купували необхідні матеріали. Щодо професійної підготовки також виникали певні складнощі. Враховуючи, що фахової освіти ні в кого з учасників колективу не було, процес випуску вистави займав не один місяць. Однак те, що в колективі були співаки, музиканти й танцівники, значно полегшувало роботу. Містяни сприйняли виставу із захватом і вдячністю. Саме така реакція надихнула учасників колективу та дала зрозуміти режисерові, що для студійців можна сміливо шукати нову драматургію для постановок, і що місцевий глядач потребує таких вистав. Одним з найбільш значущих досягнень Народного театру другої половини XX ст. стало визнання його найкращим з 53 аматорських театральних колективів України 1998 року (Васильєв, 1999).

Народний театр О. Бірюстюкова задовольняв духовні потреби северодончан, збагачував їхній моральний досвід, розкривав творчі можливості учасників гуртка. Часто саме вони ставали «двигуном прогресу» і давали новий стимул для розвитку культури міста.

Отож, аналізуючи тенденції розвитку аматорського мистецтва Северодонецька, можна зробити висновок, що театр О. Бірюстюкова відіграв украй важливу роль у культурному житті суспільства тих часів. Це збереження морально-естетичних засад, традицій, притаманних культурі міста й України в цілому, виховання безкорисливого служіння улюбленій справі, відчуття колективізму. Варто зазначити, що саме ці аспекти соціокультурного життя Северодонецька ХХ ст. потребували особливої уваги з боку кожного, хто був небайдужим до стану духовного життя суспільства.

Подібно до того, як 1926 року Бертольд Брехт (1965, с.14) у статті «Про "народний театр"» у «Теорії епічного театру» заперечував приналежність народного театру до театрального мистецтва, засуджуючи його діяльність як «продовжувача старого, відсталого театру», як «даремного розподільника театральних білетів між своїми членами», Олександр Шмаль заперечував репертуарний театр. Харківський режисер став засновником першого професійного театру міста Северодонецька. Саме тоді, це був 1992 рік, О. Шмаль закінчив Харківський інститут мистецтв за спеціальністю режисура і вже зробив декілька власних постановок у Росії. Ідея створення першого професійного театру в Северодонецьку стала не просто викликом для режисера, а його амбітною ідеєю. Він став наполегливо закликати до втілення своєї мети держструктури, шукати однодумців, і це виявилось результативним. Офіційною датою заснування Северодонецького театру драми вважаємо 1993 рік.

Навколо молодого колективу згуртувалися також однокурсники режисера, яких зацікавив такий творчий задум О. Шмаля. Театр розпочав свою діяльність, спрямовуючи її насамперед на випуск нових постановок. Першочергове значення для акторів мали тренінги, які регулярно проводили у творчому колективі. Саме під час тренажів виконавці формували навички, які стали підґрунтям для створення авторської експериментальної програми акторської майстерності.

Погляди О. Шмаля певною мірою збігалися з акторською методикою Бертольда Брехта (1965). Згідно з традиційною тезою актор має бути цілковито відвертим з глядачем. Б. Брехт вважав навпаки: ступінь «нещирості» актора визначає його професійність. Якщо тлумачити наведену теорію більш детально, то можна сформулювати формулу: відвертість + відстороненість = професійність. Інакше кажучи, виконавець має поєднувати в собі дві іпостасі – персонажа та спостерігача. Саме через призму своєї «нещирості» актор має змогу помічати штампи, формальні емоції та позбуватися їх. Вагоме місце в авторській методиці режисера займало поняття «катарсису».

Термін винайшов філософ Аристотель, який детермінував його як очищення, примирення, що досягається за допомогою страждання та страху. У праці «Поетика» науковець уперше систематизував античні уявлення про естетичні категорії духовності. Аристотель (2007) схарактеризував поняття катарсису як утілення віри художника у вічне збереження і невмирущість цінностей, насамперед моральних.

Проте варто зауважити, що уявлення про катарсис, подане у «Поетиці», досить узагальнене. Абстрактність судження, відсутність конкретики в детермінації поняття стали головним чинником появи численних інтерпретацій явища катарсису. З XIX ст. термін використовували для визначення впливу мистецтва на емоційний стан людини і застосовували здебільшого в естетиці. Згодом термін упроваджено у сферу психоаналітики та психотерапії, де словом «катарсис» позначали відчуття в пацієнта сильних переживань у стані гіпнозу.

Сьогодні ж це явище ідентифікують як «інсайт». Досліджуючи його терапевтичне значення, формують тезу щодо схожості поняття катарсису в контексті психотерапії та мистецтва, зокрема театрального. Максимально вдало, на нашу думку, характеристику терміна визначив психолог Л. Виготський (1982). Він стверджував, що прийом катарсису передбачає відтворення людиною у безпечних умовах тих емоцій та відчуттів, що в минулому були пригнічені. Тобто виникнення в людині за певних умов двоспрямованих емоцій і обумовлює явище катарсису. Інакше кажучи, суперечлива в якомусь сенсі форма та зміст об'єкта мистецтва викликають у глядача різноманітні почуття, що, стикаючись в завершальній точці, знищують одне одного (Виготський, 1987).

Для того, аби визначити, який ефект призводить одночасне переживання протилежних емоцій, звернемося до психології. Згідно з концепціями вченого І. Павлова (2016), який досліджував фізіологічний механізм виникнення психічного неврозу, виявляється, що внаслідок «зіткнення» різних емоцій у нервовій системі відбувається збудження та гальмування нервових імпульсів. Це у свою чергу призводить до так званого «нервового зриву». Резюмуючи отримані дані, можна зробити висновок щодо синтезування в авторській методиці О. Шмалю двох рівнозначних аспектів – мистецького та психологічного. Цей емоційний стан, у якому перебувають актори під час вистави, певно, був відчутний і глядачам. Проте не всі були готовими настільки сильно заглиблюватися в драматургічний матеріал і сприймати абсолютно нове трактування авангардного режисера.

Отже, репетиції проводили в актовій залі школи № 3, і вже через рік у Северодонецькому театрі відбулася прем'єра вистави «Бродяги Далласа» за Майклом Фрейном. Варто зазначити, що цей драматургічний матеріал став доволі сміливим першим кроком, враховуючи консервативну публіку міста. Вибір на користь п'єси цього автора О. Шмаль зробив не випадково. Майкл Фрейн – англійський драматург, який починав письменницьку діяльність у ролі журналіста. На початку кар'єри, як зізнається сам автор, він ненавидів театр. Схильність до написання невеликих за обсягом публіцистичних статей з'явилася в М. Фрейна у віці дванадцяти років. Декілька років на початку свого професійного життя, у період студентства, М. Фрейн (2016) приділив спробам написання п'єс. Проте цей досвід не мав успіху. Потім альтернативним варіантом була ідея писати романи. А у віці сорока років драматург знову надихнувся створенням п'єс. Аналізуючи професійну біографію М. Фрейна, можна помітити певну схожість з творчими уподобаннями О. Шмалю. Притаманні харківському режисеру відчуження, новаторські підходи до оформлення вистави гармонійно перетиналися з неординарними поглядами на драматургію М. Фрейна. Форма вистави була повністю позбавлена побутовості.

Мінімалізм, домішки авангардизму та використання символічних образів стали головною характеристикою вистави «Бродяги Далласа».

Наступними режисерськими роботами О. Шмаля стали вистави «І на Нірвану капає свіча...» та «Гамлет є Гамлет, є Гамлет, є Гамлет...». Варто відзначити, що драматургічний матеріал режисер не використовував як основу, на якій базується вистава. Текст п'єс піддавали ґрунтовному редагуванню, компонували з текстами інших матеріалів, перефразовували. Форми тогочасних вистав О. Шмаля були близькими до сучасного перформансу, адже поєднували в собі епатажність, імпровізаційні моменти, дії, що балансують між сакральним та буденним, реальним та ірреальним.

Творча позиція О. Шмаля базувалася на тезисі, що режисерський стиль як такий – досить мінливе явище. Головний орієнтир – напрям театральної діяльності. Свій особистий напрям О. Шмаль називає «об'єктивним мистецтвом». Автором дефініції «об'єктивне мистецтво» вважаємо письменника, містика та композитора Г. Гурджієва. Він пов'язував поняття об'єктивного мистецтва з рівнями розвитку людини. За його теорією цих категорій налічується сім. Люди, яких зараховуємо до 1–3 категорії розвитку, керуються внутрішніми імпульсами. Їх Г. Гурджієв називає стандартними особистостями. Залежно від рівня (з 4 до 7 категорії) людина стає більш свідомою, здатною до кардинальних внутрішніх трансформацій. Справжнє мистецтво Г. Гурджієв (1996) трактує як об'єктивне явище, що тяжіє до точних наук. У ньому відсутня імпульсивність, усе гранично точно та майже піддається математичному обчисленню. На людей з однаково високим рівнем розвитку об'єктивне мистецтво справить однакове враження. Ті, чия категорія розвитку нижча 4, не здатні сприйняти об'єктивне мистецтво априорі.

Згідно з принципами об'єктивного мистецтва роль режисера визначається як генератор видовища, доступного активній уяві та недоступного пасивній. Щоб утілити це видовище, режисеру потрібен актор з унікальною творчою природою. Найвдалішими прикладами феноменального актора або режисера О. Шмаль називає Леся Курбаса, К. Станіславського, М. Чехова, П. Брука, Є. Гротовського.

Режисерська методика О. Шмаля близька до визначень Карла Юнга (1995). Сформована на основі емпіричних досліджень концепція колективного несвідомого полягає у філогенезі психіки людства та має в основі теорію архетипів. Згідно з нею в підсвідомості людей приховані психічні першообрази, від яких залежить характер, поведінка та здатність до інстинктивного пристосування в соціальному середовищі (Юнг, 1995). Працюючи з акторами, О. Шмаль керувався подібними тезами щодо закладеного в підсвідомості. До речі, як указував у своїй книзі «Психологічні типи» сам психіатр, досліджувати концепцію колективного несвідомого можна двома шляхами: через безпосереднє вивчення психіки людини або через вивчення давньогрецької міфології. Міфи є найбільш конкретною проекцією внутрішніх психічних проявів суспільства. Аналізуючи акторську методику членів майстерні, варто відзначити, що вона також дещо відрізнялася від загальноприйнятої. Їй були притаманні риси брехтівського театру з властивою йому відстороненістю, повним заглибленням у запропоновані обставини зі збереженням водночас зовнішньої беземоційності.

Досліджуючи питання несприйняття публікою вистав О. Шмаля, можна зробити висновок щодо відмінності об'єктивного мистецтва від принципів класичного театру. Між репертуарним театром і театром О. Шмаля, зі слів самого режисера, немає нічого спільного. Головною відмінністю О. Шмаль вважає різність надзавдання театральних колективів. Для традиційного в загальноприйнятому уявленні театру пріоритетом є робота виключно на публіку, на власну касу. Звідси витікає необхідність орієнтуватися на шкільну програму, аби певною мірою задовольнити освітні потреби середніх навчальних закладів. Згідно з позицією О. Шмаля його театр керувався більш глибокими принципами.

Обираючи драматургічний матеріал, режисер віддавав перевагу п'єсам американських та англійських авторів, зокрема Нілу Саймону, Майклу Фрейну. Проте, як було зазначено вище, О. Шмаль досить часто здійснював суттєві редагування обраних матеріалів, а деякі взагалі створював самостійно. Як приклад можемо навести виставу «І на Нірвану капає свіча...», яку повністю створив О. Шмаль: він є автором і режисером.

У 1995 році О. Шмаль випускає другу частину – своєрідне продовження вистави «І на Нірвану капає свіча. Частина друга: Нарцис». За жанровими ознаками вистава належить до рок-опери. Їй притаманна наявність арій, монологів, розмовних діалогів. Невід'ємними складовими є хор, різноманітні звукові та світлові ефекти, а також специфічна пластика виконавців. Характерною ознакою рок-опери є перевага колективу над особистістю. Інакше кажучи, окрему людину показано невідривною від маси, індивідуальні проблеми та переживання героя сприймаються виключно на фоні суспільства. Рок-опера стала абсолютно новою театральною формою для Северодонецька. Отож, очевидно, що для більшості жителів міста новаторський стиль О. Шмаля був незрозумілим.

У 1998 році Северодонецький міський театр драми очолив Олег Олександров. Першою виставою стала «Кротка» за п'єсою Ф. Достоєвського. Класичний матеріал привернув увагу місцевого глядача. Далі випустили вистави «Урок», «МАМАКЛА-ВА». Епатажність та авангардність режисерських методів прослідковуємо навіть через призму обирання п'єс.

Ежен Йонеско – один із засновників естетичного абсурдизму. Драматург прагнув створити мистецтво, вільне від політичної ідеології. Під час створення п'єс, він був натхненний примарними образами, власними сновидіннями, а не чітко встановленою ідеєю. Цікаво, що з раннього дитинства автор не любив драматичний театр, віддаючи перевагу ляльковому. Це знайшло відображення в його літературних героях. Вони дійсно мають чимало спільного з маріонетками: схожі на роботів, що не можуть висловити своїх думок, не впливають на власне життя, а піддаються течії, яка приводить до якогось пародійного результату. Атмосфера його творів – гротескна, проте, вдивляючись у сутність, можна побачити невимовно глибокий трагізм.

Творчість Е. Йонеско стала новим етапом у розвитку драматургії, а у 1998 році вплинула й на Северодонецький театр. Адже місцева публіка, яка тільки-но познайомилася з постановками О. Шмаля, не менш приголомшливими та провокаційними, побачила абсолютно новий світ авангарду. Максимальну кількість інновацій вико-

ристано у виставі «Подорож у відкритому серці», в якій О. Олександров застосував величезну кількість технічних можливостей сцени: різноманітні світлові ефекти, вітер, дощ. Музичне оформлення виявилось не менш новаторським – робота була насичена творами Арво Пярта. Особливість полягала в техніці створення: за основу композитор брав релігійні тексти і кодував їх у вигляді числа, що фіксувало кількість складів у слові, після чого перетворювалося на музичний мотив. Свій стиль А. Пярт назвав тінтінабулі, що в перекладі з латинської означає «дзвіночки» (Нестьева, 1990, с.121).

Дійсно, унаслідок математичних розрахунків і маніпуляцій виходила досить повільна медитативна мелодія. За формою вистави були наближені до сучасного перформансу. Сценографія робіт О. Олександрова мала певні особливості та відмінності від постановок інших режисерів міста. Головним чином, ця різність полягала у яскравості, гротескності, «кричущих» кольорах сценічного оформлення. Розраховували саме на епатування глядача відвертими діалогами дійових осіб, зовнішнім виглядом персонажів і пластичним оформленням. У цілому характерною рисою вистави була насиченість прямолінійним еротизмом. Як стверджував сам режисер, цю форму використано свідомо, аби привернути увагу глядача, зацікавити його. Основою вистави були глибокі переживання персонажів, порушення головних питань про дружбу, любов, милосердя та справедливість. І це спрацювало: глядачі, які на початку вистави були збентежені екстремальною відвертістю режисера, наприкінці аплодували стоячи зі сльозами на очах.

У виставі «Осінні квіти» О. Олександров також вирішив використати інноваційний на той час прийом – покласти в основу вистави вірші місцевої поетеси. Проте нова форма справила неоднозначне враження на сеферодонецьких глядачів.

Наукова новизна. Уперше систематизовано та аналітично осмислено творчо-організаційну діяльність О. Бірюстюкова, О. Шмаля та О. Олександрова в контексті еволюції театрального мистецтва Сеферодонецька у ХХ ст.

Висновки

Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати, що сеферодонецький аматорський театральний колектив під орудою О. Бірюстюкова завдяки своїй організаційно-творчій діяльності виконував не тільки культурні, а й освітньо-виховні функції. Творчо-організаційна діяльність О. Шмаля стала сучасною імплементацією принципу «об'єктивного мистецтва» Г. Гурджієва, зокрема через упровадження авторської методики роботи з акторами. Режисура О. Олександрова збагатила палітру театрального життя Сеферодонецька своєю епатажністю та авангардизмом.

Загалом порівняльна коротка історія розвитку театрального мистецтва Сеферодонецька свідчить про те, що динаміку цього процесу визначила тенденція, яка характерна і для загальнонаціональних процесів становлення українського театрального життя: від самодіяльних його форм до професійних. Аналіз останніх свідчить про їхній активний розвиток завдяки використанню нових режисерських підходів, які сприяли зростанню акторської майстерності колективів і збагаченню репертуарної палітри щодо відродження національних культурних традицій.

Режисерські пошуки та організаційно-творча діяльність О. Бірюстюкова, О. Шмала та О. Олександрова стали вагомим внеском у розвиток театрального мистецтва Северодонецька у ХХ ст. – воно стрімко та різновекторно розвивалося від локального аматорського театрального колективу однодумців до провідного регіонального професійного театрально-видовищного закладу культури.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аристотель, 2007. Поетика. В: М. Борецький та В. Зварич, упоряд., *Античні поетики*. Київ: Грамота.
- Брехт, Б., 1965. О «народном театре». В: *Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания*. Перевод: В. Ключева. Москва: Искусство. Т.5, Ч.2.
- Васильев, А., 1999. Северодонецкий театр «Драмы и абсурда». Опыт субъективной хроники семилетнего цикла. *Северодонецк-online*, [online] Доступно: <<http://www.sed.lg.ua/culture/teatr/teatrdramy.html>> [Дата обращения 2 февраля 2020]
- Выготский, Л.С., 1982. История развития высших психических функций. В: *Собрание сочинений*. Москва: Педагогика. Т. 3.
- Выготский, Л.С., 1987. *Психология искусства*. Москва: Педагогика.
- Гурджиев, Г.И., 1996. *Жизнь реальна только тогда, когда есть я*. Перевод с английского языка А. Гаспаряна. Санкт-Петербург: Невский курьер.
- Дорогих, Л., 1998. *Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.)*. Автореферат кандидата наук. Київський державний університет культури і мистецтв.
- Нестьева, М., 1990. Берлинские каникулы. *Советская музыка*, 12, с.121.
- Павлов, И.П., 2016. *Лекции о работе больших полушарий головного мозга*. Москва: Эксмо.
- Токарева, М., 2016. Майкл Фрейн: «Как важно выйти из собственных ботинок». *Новая газета*, [online] 19 октября. Доступно: <<https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/10/19/70231-maykl-freyn-kak-vazhno-vyyti-iz-sobstvennyh-botinok>> [Дата обращения 2 февраля 2020].
- Юнг, К.Г., 1995. *Психологические типы*. Москва: Прогресс–Универс.

REFERENCES

- Arystotel, 2007. Poetyka [Poetics]. In: M. Boretskyi and V. Zvarych, ed., *Antychni poetyky* [Ancient Poetics]. Kyiv: Hramota.
- Brekht, B., 1965. O "narodnom teatre" [About the "folk theater"]. In: *Teatr: Pesy. Stati. Vyskazyvaniia* [Theater: Plays. Articles. Sayings]. Translation by V. Klyuyev. Moscow: Iskusstvo. Vol.5, Ch.2.
- Dorohykh, L., 1998. *Amatorske mystetstvo yak istoryko-kulturne yavyshche (na materialakh Ukrainy druhoi polovyny XIX st.)* [Amateur art as a historical and cultural phenomenon (on the materials of Ukraine of the second half of the nineteenth century)]. Abstract of the candidate of sciences. Kyivskiy derzhavnyi universytet kultury i mystetstv.
- Gurdzhiev, G.I., 1996. *Zhizn realna tolko togda, kogda est ia* [Life is real only when I am]. Translation from English by A. Gasparyan. St. Petersburg: Nevskii kurer.
- lung, K.G., 1995. *Psikhologicheskie tipy* [Psychological types]. Moscow: Progress–Univers.
- Nesteva, M., 1990. Berlinskie kanikuly [Berlin Vacations]. *Sovetskaia muzyka*, 12, p.121.

Pavlov, I.P., 2016. *Lektsii o rabote bolshikh polusharii golovnogo mozga* [Lectures on the work of the large cerebral hemispheres]. Moscow: Eksmo.

Tokareva, M., 2016. *Maikl Frein: "Kak vazhno vyiti iz sobstvennykh botinok"* [Michael Frein: "How important it is to get out of your own shoes"]. *Novaia gazeta*, [online] 19 October. Available at: <<https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/10/19/70231-maykl-freyn-kak-vazhno-vyiti-iz-sobstvennykh-botinok>> [Accessed 2 February 2020].

Vasilev, A., 1999. Severodonetskii teatr "Dramy i absurd". Opyt subektivnoi khroniki semiletnego tsikla [Severodonetsk theater "Drama and absurdity". The experience of subjective chronicles of the seven-year cycle]. *Severodonetsk-online*, [online] Available at: <<http://www.sed.lg.ua/culture/teatr/teatrdramy.html>> [Accessed 2 February 2020].

Vygotskii, L.S., 1982. Istoriiia razvitiia vysshikh psikhicheskikh funktsii [The history of the higher mental functions development]. In: *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Moscow: Pedagogika. Vol. 3.

Vygotskii, L.S., 1987. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Pedagogika.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ РЕЖИССЕРОВ СЕВЕРОДОНЕЦКА XX ВЕКА

Светлана Уланова^{1а}, Кирил Майкут^{2а}, Анастасия Адначева-Пономаренко^{3б}

¹ доктор философских наук, профессор; e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0001-5463-5659

² магистр; e-mail: kirillmaik@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1012-697X

³ магистр; e-mail: nastaponomarenko366@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0693-0973

^а Луганская государственная академия культуры и искусств, Киев, Украина

^б Луганский областной академический украинский музыкально-драматический театр, Северодонецк, Украина

Аннотация

Цель исследования – охарактеризовать творческо-организационную деятельность ведущих режиссеров Северодонецка в XX в. **Методология исследования.** В процессе исследования использованы следующие методы: *исторический* – для осмысления фигур А. Бирюстюкова, А. Шмаля и О. Александрова в театральном искусстве Северодонецка; *историко-биографический* – для анализа контекста эпохи и эстетико-художественных векторов времени, влияющих на формирование художественных подходов указанных художников; *компаративно-типологический* – для дифференцированного сравнения творчества режиссеров. **Научная новизна.** Впервые систематизирована и аналитически осмыслена творческо-организационная деятельность А. Бирюстюкова, А. Шмаля и О. Александрова в контексте эволюции театрального искусства Северодонецка в XX в. **Выводы.** Северодонецкий народный театр под руководством А. Бирюстюкова выполнял не только социокультурные, но и образовательно-воспитательные функции. Творческо-организационная деятельность А. Шмаля стала современной имплементацией принципа «объективного искусства» Г. Гурджиева, в частности с помощью внедрения авторской

методики работы с актерами. Режиссура О. Александрова обогатила палитру театральной жизни Северодонца своей эпатажностью и авангардизмом. В общем относительно короткая история развития театрального искусства Северодонца свидетельствует о том, что динамику данного процесса определила тенденция, присущая и общенациональным процессам становления украинской театральной жизни: от самодеятельных его форм до профессиональных. Анализ последних свидетельствует об их активном развитии благодаря использованию новых режиссерских подходов, способствующих росту актерского мастерства коллективов и обогащению репертуарной палитры в направлении возрождения национальных культурных традиций. Режиссерские поиски и организационно-творческая деятельность А. Бирюстюкова, А. Шмаля и О. Александрова стали весомым вкладом в развитие театрального искусства Северодонца в XX в. – оно стремительно и разновекторно развивалось от локального любительского театрального коллектива единомышленников к ведущему региональному профессиональному театрально-зрелищному учреждению культуры.

Ключевые слова: театральное искусство; XX век; Северодонецк; режиссер А. Бирюстюков; А. Шмаль; О. Александров

ART SEARCH FOR DIRECTORS OF THE SEVERODONETSK IN XX CENTURY

Svitlana Ulanova^{1a}, Cyril Maykut^{2a}, Anastasya Adnacheva-Ponomarenko^{3b}

44

¹ Doctor of Philosophy, Professor; e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0001-5463-5659

² Master; e-mail: kirillmaik@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1012-697X

³ Master; e-mail: nastaponomarenko366@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0693-0973

^a Lugansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

^b Regional Academic Ukrainian Music-Dramatic Theater, Severodonetsk, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to characterize the creative and organizational activities of the leading directors of Severodonetsk in the twentieth century. **Research methodology.** In the research process, the following methods have been used: historical is to comprehend the figures of O. Biryustyuk, O. Shmal, and O. Oleksandrov in the theater art of Severodonetsk; historical and biographical are to analyze the context of the epoch and aesthetic and artistic vectors of time, which influenced the formation of artistic approaches of these artists; comparative-typological is for differentiated comparison of creative work of directors. **Scientific novelty.** For the first time the creative and organizational activities of O. Biryustyuk, O. Shmaly and O. Oleksandrov have been systematized and analytically analyzed in the context of the evolution of Severodonetsk theater art in the XX century. **Conclusions.** The Severodonetsk People's Theater under the direction of O. Biryustyuk performed not only socio-cultural but also educational and educational functions for the locals. O. Shmal's creative and organizational activity became a modern implementation of G. Gurdjiev's principle of "objective art", in particular through the introduction of the author's method of working with actors. Director O. Alexandrov enriched the palette of the theatrical life of

Severodonetsk with his epithet and avant-gardism. On the whole, the relatively short history of the development of the Severodonetsk theater art shows that the dynamics of this process have been determined by a tendency that is characteristic of national processes of the Ukrainian theatrical life formation: from amateur forms to professional ones. The analysis of the latter testifies to their active development through the use of new directorial approaches that contributed to the growth of the acting skills of the collectives and the enrichment of the repertoire palette for the revival of national cultural traditions. Directed searches and organizational and creative activity of O. Biryustyukova, O. Shmal and O. Oleksandrov made a significant contribution to the theater art development of Severodonetsk in the XX century and it has evolved rapidly and multifaceted from a local amateur theater group of like-minded people to a leading regional professional theater and entertainment institution of culture.

Keywords: theater art; the twentieth century; Severodonetsk; director O. Biryustyuk; O. Schmal; O. Alexandrov



DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204357

УДК 792.02+709.071

**ФОРМУВАННЯ «ЕКСЦЕНТРИЧНОЇ» ПОЕТИКИ
АВАНГАРДИСТСЬКОГО ТЕАТРУ:
«БИК НА ДАХУ» ЖАНА КОКТО – ДАРЬЮСА МІЙО****Наталія Владимірова^{1а}, Марина Гринишина^{2б}**¹ доктор мистецтвознавства, професор; e-mail: super-parus64@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8882-3957² доктор мистецтвознавства, с. н. с.; e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282^а Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна^б Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна**Анотація**

Мета статті – поглибити дослідження авангардистської театральної культури 1920-х рр., зосередившись на проблемі формування її «ексцентричної» поетики. Матеріалом досліджу послугувала творчість Жана Кокто – одного з провідників європейської «художньої революції» першої третини ХХ ст., зокрема його пантоміма «Бик на даху» на музику члена групи «Шість» Дарьюса Мійо (1920), що продовжила експерименти митця з «кабаретизації» французької сцени. **Методологію дослідження** склала комбінація елементів історико-культурного, історико-реконструктивного та структурно-аналітичного методів. **Наукова новизна** полягає у введенні в український театрознавчий обіг висвітлення та аналізу творчих надбань Ж. Кокто у сфері французького музично-драматичного театру початку 20-х років ХХ ст. **Висновки.** Процес формування «ексцентричної» поетики, або так звана «кабаретизація» європейського та радянського кону 1920-х рр., став яскравою прикметою авангардистської театральної культури. Це був один із перших провокативних сценаріїв кардинального оновлення театру та важливий етап загального культурного поступу. Пошук різноманітних способів збагачення сценічної лексики є актуальним питанням сучасного театрального процесу. Тож різнорівневий аналіз «переломних» періодів історії культури, коли народжувалася нова естетика, залишається одним із найрезультативніших методів динамізації відповідних процесів сьогодення.

Ключові слова: Жан Кокто; Дарьюс Мійо; театральної авангард; поетика; ексцентризм; цирк; пантоміма; жанрова еволюція; стилізація

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постановка проблеми

Театральний авангард став предметом дослідження українського театрознавства порівняно недавно. Уведені на сьогодні у вітчизняний науковий обіг повноформатні праці – це монографії Г. Веселовської «Український театральної авангард» (2010), де викладено окремі сторінки його вітчизняної історії, та О. Клековкіна «Mise en Scene: Ідеї. Концепції. Напрями» (2017), де презентовано творчі пошуки відповідного спрямування європейських (зокрема Л. Йесснера, А. Арто), російських (Всеволода

Меєргольда) та українських (Леся Курбаса) режисерів. Заслуговує на увагу також збірник «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» (Горбачов, Папета, та Папета упоряд., 2005), де презентовано концепції О. Богомазова, О. Екстер, А. Петрицького – митців, причетних до становлення української авангардистської сценографії. Утім, «переломна» епоха в історії культури, багата на мистецькі прецеденти, непересічні творчі особистості й неординарні явища, потребує, звичайно, більш різноформатного системного аналізу та багатоаспектного вивчення.

Мета статті – поглибити дослідження авангардистської театральної культури 1920-х рр., зосередившись зокрема на проблемі формування її «ексцентричної» поетики. За матеріал взято творчість Жана Кокто – одного з проводирів європейської «художньої революції» першої третини ХХ ст., зокрема його пантоміму «Бик на даху» на музику члена групи «Шість» Дар'юса Мію, що продовжила експерименти митця з «кабаретизації» французької сцени. Методологією дослідження стала комбінація історико-культурного методу, історико-реконструктивного та структурно-аналітичного, що уможливило багаторівневий аналіз складного «переломного» періоду історії мистецтва та сприяло об'єктивнішому погляду на місце і роль його окремих явищ у загальному художньому поступі.

Виклад основного матеріалу

1920-ті рр. за визнаною періодизацією історії європейської культури – це епоха «художньої революції», яку один з її французьких проводирів – поет, драматург, художник, хореограф, кінорежисер – Жан Кокто (1985, с.63) визначив так:

«Революція ця відбувалася за обставин надзвичайно цікавих, у самий розпал війни 1914 року, війни настільки незвичної, що кожен із нас, мобілізованих, безперешкодно пересувався з одного “фронту”, в Парижі, на інший, на фронт військових дій [...] Ця революція відбулася майже непомітно, і коли усі, хто мав підстави страхатися її, нарешті зрозуміли у чому справа, боротися із нею було вже запізно. Ми скористалися з того, що місто майже спорожніло, воно тільки й чекало, аби його взяли, і ми завоювали міцні позиції [...]».

Черговий рух художнього оновлення звично супроводжувався гучною відмовою його учасників від традиційних мистецьких форм і відпрацьованих технологій. Проте нинішня ситуація відзначалася й відмітною рисою – окрім іншого, авангардисти закликали майбутнього читача – слухача – глядача разом з ними «весело попрощатися з минулим». «Епоха 20-х років минулого століття, – слушно зауважила російський філолог С. Дубровіна (2002, с.90), – це золотий вік клоунади, коли намагання епатувати буржуазну публіку й звільнити мистецтво від застарілих догм призвело повсюдно до царювання гри, ілюзії, сплеску яскравих клоунських фарб [...] Популярніший за театр, інтернаціональний (адже його мова зрозуміла усім), видовищний – цирк дозволив театру знайти у світі, що стрімко змінювався, нові форми існування». У російському та українському театрі названа тогочасною критикою (зокрема К. Державіним, С. Мокульським, П. Марковим, О. Февральським, О. Білецьким, П. Рупінім, Х. Токарем, Й. Шевченком, І. Туркельтаубом, Ю. Смоли-

чем) і теоретично обґрунтована Ю. Анненковим («Театр до кінця», 1921), С. Ейзенштейном («Монтаж атракціонів», 1923) і С. Радловим («Десять років у театрі», 1929) «цирквізація – мюзикхолізація радянської сцени» тривала від 1919-го до 1929-го року. Тобто від спектаклю «Перший винокур» Л. Толстого в петроградському Ермітажному театрі до колективного «Алло, на хвилі 477!» у «Березолі».

Для європейського (зокрема французького) художнього процесу відповідного спрямування визначальним став «Парад» у постановці дягільєвського «Російського балету» 1917 р. (музика Е. Саті, лібрето Ж. Кокто, сценографія та костюми П. Пікассо, хореографія Л. М'ясіна), а продовженням – «Бик на даху» 1920 р. (музика Д. Мійо; лібрето, режисура, хореографія Ж. Кокто; сценографія та костюми Г. П. Факонне, Р. Дюфі). Програмними маніфестаціями цих експериментів слугували есе «Півень та Арлекін» (1918) і «Професійна таємниця» (1921) того ж таки Ж. Кокто. Отже, мав рацію учасник композиторської «Шістки» А. Онеггер (1979, с.166), визначивши внесок «сьомого члена» групи (яким вважав себе поет) у становлення європейського авангардизму так: «Він був живим втіленням того протесту проти усїєї естетики передвоєнного часу, який кожен із нас висловлював на свій лад».

Схоже, найрезультативнішим способом оновлення різних видів мистецтва (насамперед театру та музики) французький митець вважав формування сучасного ексцентрико-комедійного «мовлення». Його звернення до «поетики “низьких” жанрів, до естетики цирку і мюзик-холу, пристрасть до ексцентриади, до незвичної й яскравої форми щонайкраще відповідало бажанню почути і відбити те незвичне й нове, що входило у повсякденність молодого століття» (Кадишев, 1985, с.6). Французькі композитори-початківці з групи «Шість» виявилися найпалкішими прихильниками художніх інновацій Ж. Кокто, навзаєм він став інспіратором і пропагандистом їхньої творчості.

«Культивувати комічне» Ж. Кокто почав із того, що «[...] близько 1920 року [...] проголосив необхідність створення пародійної музики [...]» (Онеггер, 1979, с.176), а дещо згодом визнав, зокрема, мистецтво цирку силою, здатною оновити застарілий «реалістично-натуралістичний» французький кін: «Цирк, мюзик-хол, кінематограф [...] навіть не усвідомлюючи, що вони є спільниками, змовилися проти того, на що перетворився театр, – старого альбому з фото» (Кокто, 2000b, с.631). У першому випадку він, звісно, розраховував на творчі зусилля Е. Саті та композиторів «Шістки», у другому – справджував власні наміри, які, до речі, намагався реалізувати ще від 1915 р. – від постановки шекспірівського «Сну літньої ночі» у паризькому цирку «Медрано». У цій виставі замість балетних вставок передбачалися циркові номери на трапеції, а клоуни (йшлося насамперед про тріо братів Фрателліні, які того сезону стали кумирами Парижа (Жандо, 1984, с.42)) мали виконувати ролі майстерників. «Такого типу вистави, що розповсюдився згодом, тоді ще не існувало», – прокоментував згодом невітлений задум Ж. Кокто (цит. за: Дубровина, 2002, с.94).

Наприкінці 1919 р. митець познайомився з новим членом «Шістки», Дарьюсом Мійо, який щойно повернувся з Бразилії, де перебував на посаді секретаря посла Франції – відомого письменника Поля Клоделя. «Він привіз звідти самбу, що незабаром увійшла у моду. Проте коли він використав її як супровід моєї пантоміми “Бик на даху” (цю назву вичитав на якійсь бразильській вивісці Клодель), яку

виконували клоуни Фрателліні, ці ритми наразі не були відомі у Франції й ледь не зчинили скандалу», – згодом напише Ж. Кокто (1985, с.98). Композитор, зі свого боку, пригадає таке: «Усе ще знаходячись під враженням від Бразилії, я створив для забави п'єсу на танцювальні мелодії танго, матчишів, самбо і португальських фадо, об'єднавши їх темою, як у формі рондо [...] Я уявив, що така музика могла би супроводжувати якийсь із фільмів Чапліна» (Мийо, 1999, с.135).

На думку дослідниці Л. Кокоревої (1986, с.39), стійкий інтерес композитора до творчості голлівудського коміка (який цілковито поділяв Ж. Кокто) спровокував *монтажну* структуру матеріалу, а також – інтонаційну виразність і жорстку логіку розвитку тем «Бика на даху»: «Музика розвивається стрімко, на одному подиху, без жодних цезур, майже в єдиному, часом злегка варійованому ритмі. Мелодії танців, ніби у калейдоскопі, змінюють одна одну». Постійно присутньому на сцені Бармену відповідає тема-рефрен, що звучить п'ятнадцять разів у дванадцяти різних тональностях. З нею чергуються різноманітні мелодії, базовані на інтонаціях і ритмах бразильської фольклорної та авторської музики. Презентовані в сюїті образи та настрої умовно розподіляються між трьома емоційно-смысловими сферами, зіставними з кінематографічними епізодами конкретного змісту: енергійно танцювальною (з погонею, бійкою, колотнечею), ліричною (з утрирувано-чуттєвою характеристикою манірних героїнь і гротескними сценами кохання), бравурно-войовничою (з талановитими й сміливими героями популярних пригудницьких вестернів) (Головіна, 2017). До того ж для її виконання достатньо було камерного колективу – у «Театрі Єлісейських полів» вистава йшла в супроводі невеликого оркестру Володимира Гольшмана.

За сценарієм Ж. Кокто, події пантоміми відбуваються у підпільному американському питному закладі в період дії «сухого закону». У списку дійових осіб зазначено Бармена, Полісмена, відвідувачів бару: Боксера, який, граючи на більярді, картинно підіймає ногу, цілячись, як на американських літографіях; чорношкірого Карлика; Елегантну мадам у червоному – трохи вульгарну даму півсвіту; Руду даму – грубувату емансипе в чоловічому костюмі; Букмекера з усмішкою, що сяє золотими зубами; Пана у фраку (Кокто, 2000а, с.89). На слухну думку одного з сучасних балетознавців, їхніми прототипами «стали близькі героям Чапліна фарсові типажі сучасності» початку ХХ ст. (Головіна, 2017). У виставі вони розважалися, танцювали, вживали алкогольні напої та коктейлі, грали на більярді й у кості. Костями, до речі, слугували картонні коробки, що оберталися довкола своєї осі, а дошку створювали «голови» Пана у фраку, Букмекера та Бармена, який ховався за «газетою з літерами, як на афіші». У розпал веселощів до бару раптово входив Полісмен. Тоді стакани та фужери миттю порожніли, Бармен одним рухом прибирав пляшки, виставляв на їхнє місце табличку «Жодного алкоголю. Тільки молоко», показово струшував коктейльний шейкер і розливав по келихах відвідувачів *дитячий* напій. Ті, зі свого боку, старанно зображували тверезих і розігрували пасторальну сценку, удавано насолоджуючись молоком. Полісмен підхлював загальний настрій – ніжно всміхаючись, витанцюював меланхолійний вальс. Коли він сідав за стійку, Бармен натискав тривожну кнопку, але замість звуків сирени під стелею вмикався вентилятор, що, опустившись донизу, лопат-

то відрізав голову вартового порядку. Господар закладу спритно віддавав її Рудій дамі, яка, ніби Саломея зі скульптурної композиції Руанського собору (Мійо, 1999, с.136), затискала голову ногами й пускалася в танок на руках. Заклад поступово порожнів, Бармен, залишившись на самоті, пришивав Полісмену голову, той оживав й отримував від свого вбивці «триметровий рахунок».

Двадцятихвилинна вистава, прем'єра якої відбулася 21 лютого 1920 р. у «Театрі Елісейських полів», «йшла недовго, проте мала величезний успіх» у паризької публіки (Жандо, 1984, с.42). Загалом «Бик на даху» розвивав художню ідею «іраціонального реалізму», уперше презентовану Ж. Кокто у «Параді» – утрировано-реалістичні (фарсові) елементи знову комбінувалися з нереалістичними (абсурдистськими). Зазначений прийом було унаочнено в зовнішньому вигляді персонажів, чиї вбрані у звичайні вечірні сукні та костюми або в уніформу тіла увінчували величезні голови з пап'є-маше. Увиразнювався він і в хореографії, де балетні па і дансингові елементи рядували з акробатичними трюками тріо братів Фрателліні, і де Ж. Кокто час від часу використовував «кінематографічний прийом уповільнених рухів» (Парнах, 1922, с.24).

«Бик на даху» входив до програми вечора разом із «Трьома маленькими п'єсами» Е. Саті, «Фокстротом» Ж. Оріка та «Кокардами» Ф. Пуленка. Д. Мійо (1999, с.136) зазначив:

«Цю виставу критика та публіка сприйняла як демонстрування нашої естетики. Веселий спектакль під егідою Саті, прозваного у газетах “містифікатором”, символізував для публіки демонстрацію естетики мюзикхолу й цирку, а для критики став зразком післявоєнної музики. [...] мене охрестили музикантом ярмарку і балагану – мене, який ненавидів балаганну музику. Вигадуючи “Бика на даху”, я просто хотів створити веселий, без усіляких претензій дивертисмент на згадку про бразильські ритми, що полонили мене і, мій Боже! ніколи мене не смішили».

Натомість Ж. Кокто скандальний «присмак» його першої самостійної сценічної роботи не тільки не збентежив, а, навпаки, упевнив у правильності обраного напряму мистецького руху. Підтвердженням цього стала наступна пантоміма режисера на музику композиторів «Шістки» – «Молодята на Ейфелевій вежі» (1921).

Наукова новизна дослідження полягає у введенні в український театрознавчий обіг висвітлення та аналізу творчих надбань Ж. Кокто у сфері французького музично-драматичного театру початку 20-х років ХХ століття.

Висновки

Процес формування «ексцентричної» поетики, або так звана «кабаретизація» європейського та радянського кону 1920-х рр., став яскравою прикметою авангардистської театральної культури. Це був один із перших провокативних сценаріїв кардинального оновлення театру та важливий етап загального культурного поступу.

Художні інновації Ж. Кокто 1920-х рр. із синтезу різних стилів і жанрів (класичного балету, естрадного реву, циркового мистецтва, спортивної акробатики) акумулю-

вали водночас протест митця проти минулої естетики французької сцени та його бачення майбутньої художньої реальності, що й увиразнила пантоміма «Бик на даху» на музику Д. Мійо.

Пошук різноманітних способів збагачення сценічної лексики залишається актуальним питанням сучасного театрального мистецтва. Тож різномірний аналіз «переломних» періодів історії культури, коли народжується нова естетика, є одним із найрезультативніших методів динамізації відповідних процесів сьогодення.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Веселовська, Г., 2010. *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс.
- Головина, Н., 2017. Балеты Д. Мийо в диалоге с «седьмым искусством». *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой*, [online] 4. Доступно: <<https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/442/0>> [Дата звернення 10 квітня 2020].
- Горбачов, Д., Папета, О. та Папета, С., упоряд., 2005. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти*. Київ: Триумф.
- Дубровина, С., 2002. Комическое начало в драматургии Жана Кокто. *Вопросы филологии*, 2 (11), с.90-100.
- Жандо, Д., 1984. *История мирового цирка*. Перевод: М. Кобрин. Москва: Искусство.
- Кадышев, В., 1985. *О Жане Кокто*. В: Ж. Кокто. *Портреты-воспоминания*. Перевод: В. Кадышев. Москва: Известия.
- Клековкін, О., 2017. *Mise en Scene: Ідеї. Концепції. Напрями*. Київ: Фенікс.
- Кокорева, Л., 1986. *Дариус Мийо: Жизнь и творчество*. Москва: Советский композитор.
- Кокто, Ж., 1985. *Портреты-воспоминания*. Перевод: В. Кадышев. Москва: Известия.
- Кокто, Ж., 2000a. *Петух и Арлекин: Либретто*. *Воспоминания. Статьи о музыке и театре*. Перевод: М. Сапонов. Москва: Прест.
- Кокто, Ж., 2000b. *Профессиональная тайна*. В: *Петух и Арлекин*. Перевод: А. Цывьян. Санкт-Петербург: Кристалл.
- Мійо, Д., 1999. *Моя счастливая жизнь*. Перевод: Л. Кокорева. Москва: Композитор.
- Онеггер, А., 1979. *О музыкальном искусстве*. Перевод: В. Александрова, В. Быков. Ленинград: Музыка.
- Парнах, В., 1922. *Пантомима, балет, цирк в Париже. Вещь*, 1-2.

REFERENCES

- Dubrovina, S., 2002. Komicheskoe nachalo v dramaturgii Zhana Kokto [A comic start in the drama of Jean Cocteau]. *Voprosy filologii*, 2 (11), pp.90-100.
- Golovina, N., 2017. Balety D. Miiio v dialoge s "sed'mym iskusstvom". *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*, [online] 4. Available at: <<https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/442/0>> [Accessed 10 April 2020].
- Horbachov, D., Papeta, O. ta Papeta, S., eds., 2005. *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* [Ukrainian avant-garde as theoreticians and publicists]. Kyiv: Triumph.
- Kadyshev, V., 1985. O Zhane Kokto [About Jean Cocteau]. In: Zh. Kokto. *Portrety-vospominaniia* [Portraits-memories]. Translation: V. Kadyshev. Moscow: Izvestiia.

- Klekovkin, O., 2017. *Mise en Scene: Idei. Kontseptsii. Napriamy* [Mise en Scene: Ideas. Concepts. Directions]. Kyiv: Feniks.
- Kokoreva, L., 1986. *Darius Miiо: Zhizn i tvorchestvo* [Darius Millau: Life and work]. Moscow: Sovetskii kompozitor.
- Kokto, Zh., 1985. *Portrety-vospominaniia* [Portraits-memories]. Translation: V. Kadyshev. Moscow: Izvestiia.
- Kokto, Zh., 2000. *Petukh i Arlekin: Libretto. Vospominaniia. Stati o muzyke i teatre* [Rooster and Harlequin: Libretto. Memories. Articles about music and theater]. Translation: M. Saponov. Moscow: Prest.
- Kokto, Zh., 2000. Professionalnaia taina [Professional Secret]. In: *Petukh i Arlekin* [Rooster and Harlequin]. Translation: A. Tsyvyan. St. Petersburg: Kristall.
- Miio, D., 1999. *Moia schastliivaia zhizn* [My happy life]. Translation: L. Kokoreva. Moscow: Kompozitor.
- Onegger, A., 1979. *O muzykalnom iskusstve* [On the musical art]. Translation: V. Alexandrova, V. Bykov. Leningrad: Muzyka.
- Parnakh, V., 1922. Pantomima, balet, tсirk v Parizhe [Pantomime, ballet, circus in Paris]. *Veshch*, 1-2.
- Veselovska, H., 2010. *Ukrainskyi teatralnyi avanhаrd* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Kyiv: Feniks.
- Zhandо, D., 1984. *Istoriia mirovogo tсirka* [The history of the world circus]. Translation: M. Kobrin. Moscow: Iskusstvo.

ФОРМИРОВАНИЕ «ЭКЦЕНТРИЧЕСКОЙ» ПОЭТИКИ АВАНГАРДИСТСКОГО ТЕАТРА: «БЫК НА КРЫШЕ» ЖАНА КОКТО – ДАРЬЮСА МИЙО

Наталья Владимирова^{1а}, Марина Гринишина^{2b}

¹ доктор искусствоведения, профессор; e-mail: super-parus64@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8882-3957

² доктор искусствоведения, с. н. с.; e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

^a Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина

^b Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, Киев, Украина

Аннотация

Цель статьи – углубить исследование авангардистской театральной культуры 1920-х гг., сосредоточившись на проблеме формирования ее «эксцентрической» поэтики. Материалом исследования послужило творчество Жана Кокто – одного из лидеров европейской «художественной революции» первой трети XX века, в частности его пантомима «Бык на крыше» на музыку члена группы «Шесть» Дарьюса Мийо (1920), которая продолжила эксперименты художника по «кабаретизации» французской сцены. **Методологию исследования** составила комбинация элементов историко-культурного, историко-реконструктивного и структурно-аналитического методов. **Научная новизна** заключается во введении в украинский театроведческий обиход анализа творческих

достижений Ж. Кокто во французском музыкально-драматическом театре начала 20-х гг. XX в. **Выводы.** Процесс формирования «эксцентричной» поэтики, или так называемая «кабаретизация» европейских и советских подмостков 1920-х гг., стал яркой приметой авангардистской театральной культуры. Это был один из первых провокационных сценариев обновления театра и важный этап общекультурного прогресса. Поиск разнообразных способов обогащения сценической лексики – актуальный вопрос современного театрального искусства. Поэтому многоуровневый анализ «переломных» периодов истории культуры, порождавших новую эстетику, остается одним из наиболее результативных методов динамизации соответствующих сегодняшних процессов.

Ключові слова: Жан Кокто; Дарьюс Мийо; театральний авангард; поезика; ексцентризм; цирк; пантомима; жанрова еволюція; стилізація

FORMING OF THE “ECCENTRIC” POETICS OF THE VANGUARD THEATRE: “BULL ON THE ROOF” BY JEAN COCTEAU – DARIUS MILHAUD

Nataly Vladimirova^{1a}, Marina Grynshyna^{2b}

¹ Doctor in Art Studies, Professor; e-mail: super-parus64@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8882-3957

² Doctor in Art Studies, Senior Researcher; e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

^a K. Karpenko-Kary Kyiv National Theatre, Cinema & Television University, Kyiv, Ukraine

^b National Academy of Art of Ukraine Modern Art Research Institute, Kyiv, Ukraine

Abstract

Purpose of the study is to deep the research of the 1920th vanguard theatrical culture, concentrating on the problem of its “eccentric” poetics’ forming. The study is based on the creative activity by Jean Cocteau – one of the leaders of the first third of the 20th century “artistic revolution”, in particular, on his pantomime “Bull on the Roof” with the music of the “Six” member Darius Milhaud (1920), which was the next artist’s experiment for the French stage “cabaretization”.

The methodology of the study combines the elements of the historical-cultural, historical-reconstructive and structural-analytic methods. **Scientific novelty** of the study lies in the lighting up of the points, which were insufficiently investigated by the native theatrical science, and in bringing into Ukrainian theatrical researches general use Jean Cocteau creative achievements in the French decade beginning music-& dramatic theatre. **Conclusions.** Forming of the “eccentric” poetics process, or so called “cabaretization” of the European and Soviet stage in 1920th, became an evident token of the vanguard theatrical culture. It was one of the first provocative plots of the theatre innovation and an important step of the general cultural advancement. Searching the different ways to enrich the stage vocabulary is an actual question of the contemporary theatre. Therefore a different-level analysis of the history of culture “turning points”, when the new esthetics is born, leaves one of the most resultative methods to precipitate the today’s corresponding process.

Keywords: Jean Cocteau; Darius Milhaud; theatrical vanguard; poetics; eccentrics; circus; pantomime; evolution of genres; stylization



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

DOI: 10.31866/2616-759X.3.1.2020.204358
УДК 792.079(477.73)**ФЕСТИВАЛЬНА КУЛЬТУРА МИКОЛАЇВЩИНИ: СУЧАСНИЙ ДОСВІД****Дмитро Мухарський^{1а}, Дар'я Якушева^{2а}, Валерія Атанасова^{3б}**¹ народний артист України, професор; e-mail: Muharsky85@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1898-6416² магістр; e-mail: dariayakusheva@ukr.net; ORCID: 0000-0002-7306-1635³ магістр; e-mail: Atanasova.lera@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8837-0596^а Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна^б Миколаївський академічний художній російський драматичний театр, Миколаїв, Україна**Анотація**

Мета дослідження – узагальнити досвід організації та проведення фестивальних заходів на Миколаївщині. **Методологія дослідження.** У процесі вивчення проведених на Миколаївщині фестивальних заходів використано такі методи: *аналітичний* – під час опрацювання статей, інтерв'ю, які висвітлюють хід проведення фестивалів; *описовий* – для ілюстрації підготовчих матеріалів, сценаріїв положень, що регулюють діяльність їхніх учасників; *аксіологічний* – для визначення критеріїв оцінки різних форм театральних фестивалів як соціально-культурного явища. **Наукова новизна дослідження** полягає в узагальненні досвіду проведення театральних фестивалів на Миколаївщині, виявленні принципів їхньої організації; в описовій характеристиці окремих форм, якими представлено фестивальне життя в регіоні. **Висновки.** Доведено, що проведення фестивалів є невід'ємною частиною театральної культури Миколаївщини. Їхній розвиток демонструє розмаїття форм і змістовних задумів, які ввібрали в себе найкращі мистецькі традиції країн Чорноморського басейну. Форми фестивалів доводять їхню варіативність як за змістом, так і за структурою. Усі вони тісно пов'язані з художнім життям регіону. До фестивального руху долучаються професійні майстри театального мистецтва, аматори, шкільна та студентська молодь. Фестивалі Миколаївщини театального спрямування мають велику популярність як в Україні, так і за кордоном, залучають до співпраці відомих театральних діячів, що підкреслює високу організаторську культуру, значний професійний рівень оргкомітетів. Органи влади підтримують проведення фестивалів, демонструючи зацікавленість у заходах, що сприяють розвитку на Миколаївщині театального мистецтва як аматорського, так і професійного.

Ключові слова: сучасна фестивальна культура; Миколаївщина; театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «Ното Ludens» («Людина, що грає»)

Постановка проблеми

Проблема дослідження полягає в тому, що її розв'язання потребує узагальнених характеристик фестивальної культури як загальноукраїнського явища, так і в проєкції на її традиції в окремих регіонах. Недостатньо вивченим залишається генезис фестивальної культури на українських теренах, її структура та функції у вимірах

сучасної театральньо-видовищної парадигми. Фестивальне життя Миколаївщини завжди характеризувалося яскравими подіями та достатньо високим рівнем проведення творчих конкурсних імпрез. Утім лише один фестиваль протягом 10 років у професійних театральних колах України та світу підтримував статус Міжнародного заходу, завдяки якому раз на рік Миколаїв став театральною столицею Півдня України. Це театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «Номо Ludens» («Людина, що грає»).

Про унікальність фестивалю «Номо Ludens» свідчить його концептуальний зміст, який є оригінальним і серед світових театральних форумів не повторюється.

Відомий нідерландський мислитель, культуролог, історик культури Йоган Гейзинга в 1938 році у книзі «Номо Ludens» («Людина, що грає») дослідив провідне значення гри у виникненні й розвитку культури та навів докази, що гра старша й первинніша за культуру. Цю тезу і запозичив новий миколаївський фестиваль як основу для концепції, що підкреслило високий мистецький рівень, якого прагнули миколаївські митці.

Театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «Номо Ludens» став значною культурною подією не тільки Миколаївщини, а й усієї України, країн близького зарубіжжя. Миколаїв за 10 років існування фестивалю відвідали гості з 10 країн світу (з України включно), з усіх регіонів нашої держави.

Об'єднавши на мистецькій ниві країни Чорноморського басейну, він увібрав у себе найкращі традиції фестивалів, які вже існували на той час у регіоні, і став прикладом для наслідування як захід високого художнього, ідейно-тематичного, представницького та організаційного рівня. Через креативний підхід до реалізації старих ідей, постійні експерименти з формами проведення, репертуарною політикою фестиваль щороку змінювався, залишаючись привабливим для не надто театального міста та його жителів.

Ця проблема й обумовила вибір теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичною основою дослідження є здебільшого збірки статей, інтерв'ю, архівні документи, що пов'язані з темою, а також матеріали, які регулюють проведення фестивальних заходів.

Вагомими для розуміння важливості фестивалю як культурно-мистецького проекту та соціокультурного феномену стали роботи Г. О. Єскіної (2001), присвячені питанням формування ціннісних орієнтацій молоді засобами аматорського театру; О. М. Клімова (2011), який вивчає проблеми розвитку умов оптимізації фестивального театального руху; Ю. А. Кузовенкової (2015), яка розглядає фестивальний простір сучасного міста з його локальними формами та глобальними стратегіями; П. В. Ніколаєвої (2010), у праці якої досліджено питання семіотики фестивалів як форми святкової культури; К. І. Резнікової, яка зосереджує свою увагу на фестивалях мистецтв як синтетичному художньому просторі, тощо. Проте в наведених роботах не досліджено питання розвитку регіональних театральних фестивалів, зокрема на мистець-

кій ниві Чорноморського басейну країни. Цікавий досвід по крихтах зібрано під час проведення інтерв'ю з безпосередніми організаторами й учасниками фестивального руху Миколаївщини (наприклад, з керівником літературно-драматургічної частини МАХРДТ М. В. Васильєвою, із заступником директора, художнім керівником з організації глядача МАХРДТ Г. В. Веретельник), а також під час досліджень місцевих архівних матеріалів та газетних статей.

Мета статті – проаналізувати сучасний досвід проведення фестивальних заходів на Миколаївщині та визначити в них аксіологічні знаменники впливу на культурне життя регіону.

Виклад основного матеріалу

Фестиваль – це одна з найбільших творчих форм діяльності, яка згуртовує та надихає учасників, конкурсантів, глядачів до спільного процесу творчості та соціального спілкування з метою підвищення культурного рівня соціуму.

Фестивальний рух може виступати через осмислення та залучення в спільний культурний процес нових форм, жанрів і видів сучасного мистецтва. Він може стати платформою для розвитку творчих звершень і початком шляхів відкриття свого потенціалу для активної та зацікавленої молоді. До того ж фестивальні концепції можуть стати вдалою формою для порушення та вирішення соціальних та соціокультурних питань.

На сьогодні все частіше прослідковуємо тенденцію втрати виховної та практично-художньої функції фестивалів. Комерційний складник проведення заходу перевищує основоположний художньо-творчий бік і стає спекулятивним об'єктом економічної та політичної сфери. Це посилює актуальність вивчення культурного простору Миколаївщини в проєкції на виховні функції театральних фестивалів як у вигляді традиційних для них концепцій, так і модернізованих.

Фестивальний рух на Миколаївщині має багату історію. Незважаючи на те, що заходів у формі фестивалю театального напрямку не так уже й багато, крім того, деякі з них припинилися, миколаївські театральні імпрези завжди демонстрували високий організаційний та представницький рівень, завдяки чому здобули значну популярність як в Україні, так і за її межами.

Найстаріший фестивальний захід Миколаївщини – Всеукраїнський фестиваль театального мистецтва «Від Гіпаніса до Борисфена», який з 1996 року проводять у м. Очакові Очаківського р-ну Миколаївської області. Організаторами заходу є Міністерство культури України, управління культури, національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації, Миколаївський обласний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи. Проведення фестивалю відбувається щорічно з метою розвитку і популяризації аматорського театального мистецтва як унікального явища культури й національної спадщини України, поліпшення професійної та виконавської майстерності режисерів і акторів аматорських театрів, обміну досвідом керівників колективів й учасників фестивалю, установлення та розвитку творчих зв'язків аматорських театрів Миколаївщини з іншими колективами України. Гостями фестивалю майже щоразу є колективи

з-за кордону. Конкурс проводять серед дитячих і дорослих аматорських театральних колективів (зі званнями «народний», «зразковий» та без них), студентських колективів та студій навчальних закладів культури і мистецтв, молодіжних театрів. За умовами проведення конкурсу, колективи мають представити на фестивалі одну виставу або закінчений уривок. Виступи учасників фестивалю оцінюються за такими критеріями:

- акторська майстерність;
- сценічна культура;
- режисура;
- музичне оформлення вистави;
- художнє оформлення вистави;
- створення сценічного образу.

Переможців конкурсу визначають окремо серед дорослих і дитячих колективів, студентських та молодіжних театрів. Професійне журі, у складі якого провідні артисти Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру та Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії, визначає переможців фестивалю за підсумками набраних балів окремо з кожної номінації та присуджує I, II, III місця. Переможців фестивалю нагороджують пам'ятними сувенірами, кубками та дипломами управління культури, національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації.

Окрім конкурсу, на учасників щороку чекає велика та різноманітна культурна програма: поїздки з екскурсіями в Національний археологічний заповідник «Ольвія» НАН України, у Миколаїв і Одесу; відвідування Очаківського військово-історичного музею ім. О. В. Суворова, Очаківського музею мариністичного живопису ім. Р. Г. Судковського та інших пам'ятних місць Очакова.

Фестиваль «Від Гіпаніса до Борисфена» проходить зазвичай наприкінці червня – на початку липня і триває понад десять днів. Після кожної вистави відбувається спілкування колективу-учасника із членами журі, проводиться детальний розбір представленої вистави (уривка).

З 2016 року аматорські театральні колективи Миколаївської області можуть брати участь у власному театральному форумі – обласному конкурсі аматорських театрів «Миколаївська Мельпомена». Управління культури, національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації, а також Миколаївський обласний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи є організаторами конкурсу, який проводять з метою розвитку та популяризації театального жанру, покращення виконавської майстерності аматорських театральних колективів, сприяння творчій самореалізації, збагачення репертуару. Традиційно конкурс «Миколаївська Мельпомена» проводять у двох містах – Миколаєві (у приміщенні Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру) і Вознесенську Миколаївської області (у приміщенні міського Будинку культури). До участі запрошують дорослі та дитячі аматорські театральні колективи, театри малих форм. Дорослі театральні колективи представляють короткометражні вистави або ж уривки з вистав, мініатюри, композиції родинно-побутового характеру. Дитячі колективи мають змогу вільно обирати тему виступу.

Конкурс проводять за номінаціями:

- дорослі театральні колективи, що мають звання «народний»;
- дорослі театральні колективи, що не мають звання «народний»;
- дитячі театральні колективи;
- театральні колективи сільських закладів культури;
- студентські й молодіжні театральні колективи.

Управління культури, національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації та обласний центр народної творчості щороку надають любителям театального мистецтва чудову можливість повною мірою проявити свою акторську майстерність, сприяючи творчій самореалізації, збагаченню репертуару та покращенню виконавської майстерності.

Виступи учасників оцінюють за такими критеріями:

- акторська майстерність;
- сценографія;
- музичне оформлення;
- режисура вистави;
- сценічна культура та костюми.

Переможців у номінаціях визначає журі, до складу якого входять професійні актори, керівники аматорських колективів, викладачі відповідного напрямку, представники управління культури, національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації, Миколаївського обласного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи.

58

Конкурс зазвичай триває 1–2 дні. У 2018 році, наприклад, у ньому взяли участь 35 колективів Миколаївської області з Веселинівського району, Вознесенського, Первомайського, Баштанського, Березнегуватського, Кривоозерського, Арбузинського, Новоодеського, Березанського, а також з міста Миколаєва, Первомайська та Южноукраїнська.

Унікальність конкурсного заходу «Миколаївська Мельпомена» у тому, що він орієнтований на долучення до участі невеличких сільських аматорських колективів, що надихає жителів сіл та селищ міського типу розвивати свої творчі таланти в гуртках шкіл і будинків культури. Участь у конкурсі консолідує жителів Миколаївщини на теренах театального мистецтва, допомагаючи їм відчутти себе частиною одного цілого – рідного краю. Фестиваль є також необхідним і для виховання молодого покоління, прищеплення сільській насамперед молоді високої культури, любові до творчості, театального мистецтва.

Міжнародний фестиваль молодіжних і дитячих театрів «Південні маски» – фестиваль, який через низку причин припинив своє існування. Відбувався з 2004 по 2015 рік у Миколаєві, майже всі роки – на сцені Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру. Федерація аматорських миколаївських театрів «ФАМТ» і Миколаївський міський молодіжний народний театр «СТУК» були організаторами. Фестиваль проходив за підтримки управління культури, національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації, департаменту освіти, науки та молоді виконкому Миколаївської міської ради, управління з питань культури та охорони культурної спадщини виконкому Микола-

ївської міської ради, Відокремленого підрозділу «Миколаївський філіал Київського національного університету культури і мистецтв», Миколаївського муніципального коледжу, Миколаївського коледжу культури і мистецтв, Миколаївського міського палацу культури і мистецтв, Миколаївського палацу культури «Молодіжний», Центру соціальних програм «РУСАЛ», БУ КІК «Дитяче містечко “Казка”», Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру.

Метою Міжнародного фестивалю молодіжних і дитячих театрів «Південні маски» організатори визначили:

- активізацію творчого життя театральних колективів Південного регіону України;
- пропаганду театального мистецтва серед населення;
- залучення молоді та дітей до перегляду театральних вистав як великих класиків драматургії, так і сучасних авторів.

Учасниками фестивалю були театральні колективи з Польщі, Молдови, Білорусі, Росії, різних куточків України (з Миколаєва, Києва, Львова, Одеси, Бердянська, Лисичанська, Чернігова, Херсона, Харкова). У фестивалі згідно з Положенням про XI відкритий театральний фестиваль «Ното Ludens» (Людина, що грає) (до 85-річчя від дня утворення Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру) мали змогу брати участь дитячі, молодіжні аматорські, навчальні театри, професійні студії, експериментальні театри та театри одного актора, які працюють у таких жанрових напрямках, як драма, музична комедія, театр мініатюр, пантоміма, театр мод, театр гумору, театри національних товариств, театри хореографії, синкретичні театри тощо. Виступи колективів оцінювало кваліфіковане журі у складі акторів, режисерів, критиків, організаторів фестивалю. В останні роки до суддівської команди додалося альтернативне журі, яке складалося з одного представника театального колективу – учасника фестивалю, та глядацьке журі.

За підсумками фестивального конкурсу визначали переможців у номінаціях:

- за кращу режисуру;
- за кращий авторський твір;
- за кращу хореографію, за краще музичне оформлення;
- за краще художнє оформлення;
- за кращу жіночу роль;
- за кращу чоловічу роль;
- за творчий пошук;
- спеціальний приз журі;
- відкриття року в театальному житті молоді;
- Золота, Срібна та Бронзова Маска фестивалю за категоріями (Гран-прі).

Останнього року на 10-му фестивалі було також вручено Діамантову ювілейну Маску кращому за всю історію фестивалю творчому колективу.

Міжнародний фестиваль молодіжних і дитячих театрів «Південні маски» мав свої особливості, які вирізняли його серед інших подібних форумів як в Миколаєві, так і за його межами. Насамперед треба підкреслити, що за рівнем якості фестиваль був напівпрофесійним, максимально наближеним до рівня професійних міжнародних театральних фестивалів. Він мав високий організаційний рівень; оргкомітет

щоразу проводив жорсткий відбір учасників; у складі журі були провідні майстри, відомі режисери та організатори театральної справи. Гостями фестивалю в різні роки були кваліфіковані театрознавці, мистецтвознавці, викладачі профільних ЗВО України. Протягом своєї історії фестиваль упевнено займав нішу між аматорським і професійним театральним мистецтвом, був дуже популярним.

Фестиваль-форум «Міжнародна літня театральна школа "Театрон"» є мистецько-творчою ініціативою колективу Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру. Фестиваль проводять з 2016 року за сприяння управління культури національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації, управління молодіжної політики Миколаївської міської ради, громадської організації «Федерація аматорських миколаївських театрів (ФАМТ)».

Метою фестивалю «Міжнародна літня театральна школа "Театрон"» є:

- активізація творчого життя театральних колективів Південного регіону України;
- спрямування розвитку театрального руху Миколаївщини у вектор європейської інтеграції;
- підвищення кваліфікаційного рівня керівників і режисерів театрів.

Завдання заходу:

- створити відповідні умови для творчого спілкування режисерів;
- ознайомити керівників аматорських театрів із сучасними європейськими тенденціями розвитку театрального мистецтва;
- ознайомити з провідними здобутками наукової думки у сфері театрального мистецтва;
- розширити професійні знання учасників фестивалю-форуму у сфері акторського та режисерського мистецтва;
- відкрити для режисерів нові форми театрального мистецтва;
- сприяти створенню в Україні умов для творчого розвитку й організаційного становлення театру всіх видів та жанрів театрального мистецтва;
- налагодити, розширити й утвердити творчі та організаційні зв'язки між українським професійним та аматорським театром;
- привернути увагу суспільних, державних та інших соціальних інституцій до потреб українського театру;
- сприяти зростанню престижу та соціального значення українського театру, відродженню традицій меценатства та доброчинності;
- налагодити комунікацію та співпрацю з міжнародними театральними організаціями і світовою театральною спільнотою;
- популяризувати українську культуру, сприяти розширенню міжнародних культурних зв'язків;
- сформувати єдиний культурний простір в українському суспільстві, сприяти розвиткові національної самосвідомості та громадянського суспільства;
- об'єднати українців усього світу на засадах спільної історико-культурної спадщини.

У програмі фестивалю-форуму «Міжнародна літня театральна школа "Театрон"» щороку є лекції та майстер-класи провідних діячів сцени з Білорусі, Польщі, Литви й України. Учасниками літньої школи є актори, режисери професійних державних

і керівники аматорських театрів, студенти профільних навчальних закладів спеціальності «Сценічне мистецтво», керівники аматорських театрів Миколаївщини та інших областей України. Програма школи «Театрон» дозволяє як аматорам, так і професіоналам підвищити кваліфікаційний рівень, ознайомитися із сучасними європейськими тенденціями у світі театру, з театральними школами різних епох та країн, з провідними здобутками наукової думки у сфері театального мистецтва.

Майстер-класи та лекції фестивалю-форуму «Міжнародна літня театральна школа “Театрон”» щороку проводять визнані актори та режисери, театрознавці та педагоги України і близького зарубіжжя за такими фаховими дисциплінами, як акторське мистецтво, сценічна мова, сценічний рух і пластика, театральна хореографія, режисура, театрознавство, театральна журналістика, сучасна українська драматургія, фехтування тощо.

У 2018 році в межах фестивалю «Міжнародна літня театральна школа “Театрон”» було проведено форум театральних критиків, театрознавців і театральних журналістів «Театрон публіцистичний». Представники місцевих ЗМІ визначили низку проблем у зворотному зв'язку театр – ЗМІ – глядач, запропонували шляхи їх вирішення. Форум не має аналогів у світі. За словами організаторів, наступного року форум стане всеукраїнським (Корнієнко).

Фестиваль «Міжнародна літня театральна школа “Театрон”» – унікальне явище не тільки для Миколаївщини, а й для всієї культурно-освітньої України. Долучаючи до участі у навчанні і аматорів, і професіоналів, формуючи єдиний навчальний простір, в якому мають змогу отримати професійні знання всі охочі, незалежно від отриманого фаху, школа «Театрон» дозволяє інакше подивитися на театральну творчість як на напрям, який розкриває різноманітні таланти особистості, спонукає до створення чогось нового, креативного, незвичного, оригінального в мистецтві. Саме завдяки таким фестивалям-форумам обдаровані особистості знаходять власний життєвий та професійний шлях, стверджуючись спочатку в аматорському, а згодом і в професійному мистецтві.

Наукова новизна дослідження полягає в узагальненні досвіду проведення театральних фестивалів на Миколаївщині, виявленні принципів їхньої організації; в описовій характеристиці окремих форм, якими представлено фестивальне життя в регіоні.

Висновки

Отже, зважаючи на викладене вище, беручи до уваги досвід організації фестивалів на Миколаївщині, можемо зробити такі висновки. Форми цих фестивалів доводять їхню варіативність як за змістом, так і за структурою. Усі вони тісно пов'язані з художнім життям регіону. До фестивального руху долучаються професійні майстри театального мистецтва, аматори, шкільна та студентська молодь і той, хто вже здобув фах.

Фестивалі театального спрямування Миколаївщини є популярними як в Україні, так і за кордоном; залучають до співпраці відомих театральних діячів, що підкреслює високу організаторську культуру, значний професійний рівень оргкомітетів.

Органи влади підтримують проведення фестивалів, демонструючи зацікавленість у таких заходах, у розвитку на Миколаївщині театрального мистецтва як аматорського, так і професійного.

Безумовно, фестивальна Миколаївщина не обмежується заходами театрального напрямку. Щороку тут проводять безліч фестивалів різної тематики: гастрономічні, спортивні, шкільні, студентські, мистецькі, пов'язані з модою та фотографією, фестивалі суто розважальні (наприклад, фестиваль повітряних зміїв). Усі вони мають стати предметом окремих досліджень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Голубенко, Л.М. ред., 2016. *Хроніка культурного життя Миколаївської області за жовтень 2016 р. Театрально-концертне життя*. [online] Доступно: <<http://www.reglibrary.mk.ua/index.php/khronika-kulturnogo-zhittya-oblasti/1854-khronika-kulturnogo-zhittya-mikolajivskoji-oblasti-za-zhovten-2016-r>> [Дата звернення 11 лютого 2020].

Єскіна, Г.О., 2001. *Формування ціннісних орієнтацій молоді засобами аматорського театру*. Кандидат наук. Київський національний університет культури і мистецтв.

За кілька днів у Миколаєві стартує ювілейний фестиваль «HOMO LUDENS», 2016. [online] Доступно: <<https://mycity.mk.ua/news/264703>> [Дата звернення 11 лютого 2020].

Климов, О.М., 2011. Проблемы развития организационно-педагогических условий оптимизации фестивального любительского театрального движения. *Социально-экономические явления и процессы*, 7, с.279-283.

Корнієнко, В.В., 2010. Міжнародне й Українське законодавство як чинник міжкультурної комунікації. *Культура України*, [online] 30, с.28-38. Доступно: <<http://ku-khsac.in.ua/kultura30/05.pdf>> [Дата звернення 11 лютого 2020].

Кузовенкова, Ю.А., и Наумова, О.С., 2015. «Фестивальное пространство» современного города, его локальные формы и глобальные стратегии. *Ярославский педагогический вестник*, [online] 5. Доступно: <<https://cyberleninka.ru/article/n/festivalnoe-prostranstvo-sovremennogo-goroda-ego-lokalnye-formy-i-globalnye-strategii>> [Дата звернення 11 лютого 2020].

Николаева, П.В., 2010. *Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры*. Кандидат культурологии. Краснодарский государственный университет культуры и искусств.

Петрова, І.В., 2007. *Проектування в соціально-культурній сфері*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.

Резникова, Е.И., 2006. *Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство*. Кандидат наук.

Хейзинга, Й., 2001. *Homo ludens. Человек играющий*. Москва: Эксмо-Пресс.

REFERENCES

Holubenko, L.M., ed. 2016. *Khronika kulturnoho zhyttia Mykolaivskoi oblasti za zhovten 2016 r. Teatralno-kontsertne zhyttia* [Chronicle of the cultural life of the Mykolaiv region for October 2016 Theatrical and concert life]. [online] Available at: <<http://www.reglibrary.mk.ua/index.php/khronika-kulturnogo-zhittya-oblasti/1854-khronika-kulturnogo-zhittya-mikolajivskoji-oblasti-za-zhovten-2016-r>> [Accessed 11 February 2020].

- Ieskina, H.O., 2001. *Formuvannia tsinnisnykh oriiientatsii molodi zasobamy amatorskoho teatru* [Formation of youth value orientations by means of amateur theater]. PhD. Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv.
- Kheizinga, I., 2001. *Homo ludens. Chelovek igraiuushchii* [Homo ludens. The man is playing]. Moscow: Eksmo-Press.
- Klimov, O.M., 2011. *Problemy razvitiia organizatsionno-pedagogicheskikh uslovii optimizatsii festivalnogo liubitelskogo teatralnogo dvizheniia* [Problems of development of organizational and pedagogical conditions for optimization of the festival amateur theater movement]. *Sotsialno-ekonomicheskie iavleniia i protsessy*, 7, pp.279-283.
- Korniienko, V.V., 2010. *Mizhnarodne y Ukrainiske zakonodavstvo yak chynnyk mizhkulturnoi komunikatsii* [International and Ukrainian legislation as a factor of intercultural communication]. *Kultura Ukrainy*, [online] 30, pp.28-38. Available at: <<http://ku-khsac.in.ua/kultura30/05.pdf>> [Accessed 11 February 2020].
- Kuzovenkova, Iu.A., and Naumova, O.S., 2015. *"Festivalnoe prostranstvo" sovremennogo goroda, ego lokalnye formy i globalnye strategii* ["Festival space" of the modern city, its local forms and global strategies]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, [online] 5. Available at: <<https://cyberleninka.ru/article/n/festivalnoe-prostranstvo-sovremennogo-goroda-ego-lokalnye-formy-i-globalnye-strategii>> [Accessed 11 February 2020].
- Nikolaeva, P.V., 2010. *Semiotika festivalia kak formy prazdnichnoi kultury* [Semiotics of the festival as a form of festive culture]. PhD. Krasnodarskii gosudarstvennyi universitet kultury i iskusstv.
- Petrova, I.V., 2007. *Proektuvannia v sotsialno-kulturnii sferi* [Designing in the socio-cultural sphere]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv.
- Reznikova, E.I., 2006. *Festival iskusstv kak sinteticheskoe khudozhestvennoe prostranstvo* [Art Festival as a synthetic art space]. PhD.
- Za kilka dniv u Mykolaievi startuie yuvileinyi festyval "HOMO LUDENS"* [The anniversary festival "HOMO LUDENS" will start in Nikolaev in a few days], 2016. [online] Available at: <<https://mycity.mk.ua/news/264703>> [Accessed 11 February 2020].

**ФЕСТИВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НИКОЛАЕВСКОГО РЕГИОНА:
СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ****Дмитрий Мухарский^{1а}, Дарья Якушева^{2а}, Валерия Атанасова^{3б}**¹ народный артист Украины, профессор; e-mail: Muharsky85@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1898-6416² магистр; e-mail: dariayakusheva@ukr.net; ORCID: 0000-0002-7306-1635³ магистр; e-mail: Atanasova.lera@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8837-0596^а Луганская государственная академия культуры и искусств, Киев, Украина^б Николаевский академический художественный русский драматический театр, Николаев, Украина**Аннотация**

Цель исследования заключается в обобщении опыта организации и проведения фестивальных мероприятий в Николаевской области. **Методология исследования.** В процессе изучения проведенных на территории Николаевской области фестивальных мероприятий использованы следующие методы: *аналитический* – при обработке статей, интервью, в которых изложен ход проведения фестивалей; *описательный* – для иллюстрации подготовительных материалов, сценариев положений, регулирующих деятельность их участников; *аксиологический* – для определения критериев оценки как социально-культурного явления различных форм театральных фестивалей. **Научная новизна исследования** заключается в обобщении опыта проведения театральных фестивалей Николаевской области, выявлении принципов их организации; в описании характеристик отдельных форм, представляющих фестивальную жизнь региона. **Выводы.** Доказано, что проведение фестивалей является неотъемлемой частью театральной культуры Николаевской области. Их развитие демонстрирует разнообразие форм и содержательных идей, которые вобрали в себя лучшие художественные традиции стран Черноморского бассейна. Формы фестивалей доказывают их вариативность как по содержанию, так и по структуре. Все они тесно связаны с художественной жизнью региона. К фестивальному движению приобщаются профессиональные мастера театрального искусства, любители, школьная и студенческая молодежь. Фестивали Николаевского региона театрального направления пользуются большой популярностью как в Украине, так и за рубежом, привлекают к сотрудничеству известных театральных деятелей, подчеркивая этим высокую организаторскую культуру, значительный профессиональный уровень оргкомитетов. Органы власти поддерживают проведение фестивалей, демонстрируя заинтересованность в мероприятиях, способствующих развитию в Николаевской области как любительского театрального, так и профессионального искусства.

Ключевые слова: современная фестивальная культура; Николаевская область; театральный фестиваль Международного Черноморского клуба «Homo Ludens» («Человек играющий»)

**FESTIVAL CULTURE OF MYKOLAIVSKY:
MODERN EXPERIENCE****Dmitry Mukharsky^{1a}, Daria Yakusheva^{2a}, Valeria Atanasova^{3b}**¹ *National Artist of Ukraine, Professor; e-mail: Muharsky85@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1898-6416*² *Master; e-mail: dariayakusheva@ukr.net; ORCID: 0000-0002-7306-1635*³ *Master; e-mail: Atanasova.lera@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8837-0596*^a *Lugansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*^b *Mykolayiv Academic Artistic Russian Drama Theater, Mykolayiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the study is to summarize the experience of organizing and conducting festival events in Mykolaiv region. **Research methodology.** In the process of studying the festival events held in Mykolaiv region, the following methods have been used: analytical is in the processing of articles, interviews that cover the course of the festivals; descriptive is to illustrate preparatory materials, scenario scenarios governing the activities of their participants; axiological to determine the criteria for evaluation as a socio-cultural phenomenon of various forms of theater festivals. **The scientific novelty** of the study is to summarize the experience of conducting theatrical festivals in Mykolaiv region, to identify the principles of their organization, in the characteristics of the individual forms that represent festival life in the region. **Conclusions.** It has been proved that holding festivals is an integral part of the theatrical culture of Mykolaiv region. Their development demonstrates the diversity of forms and meaningful designs that have absorbed the finest artistic traditions of the Black Sea countries. Forms of festivals prove their variability both in content and in structure. They are all closely related to the artistic life of the region. The festival movement is joined by professional masters of theatrical art, amateurs, school and student youth and those who have already received a particular profession. The festivals of Mykolaiv region of theatrical direction are very popular both in Ukraine and abroad, attracting to the cooperation of famous theatrical figures, which emphasizes the high organizational culture, significant professional level of the organizing committees. The festivals are supported by the authorities, demonstrating their interest in such events that promote the amateur development and professional theater arts in Mykolayiv region.

Keywords: modern festival culture; Mykolaiv region; Theater Festival of the International Black Sea Club "Homo Ludens" ("Playing Man")



DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204359

УДК 792(477.62-21)

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО МАРІУПОЛЯ:
СТОРІНКИ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНІ РЕАЛІЇ****Любов Голубцова^{1а}, Сергій Плуталов^{2а}, Марина Мусієнко^{3б}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент; e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0002-5807-2176² магістр; e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324³ магістр; e-mail: m.musienko0511@yandex.ua; ORCID: 0000-0002-8928-3785^а Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна^б Донецький академічний обласний драматичний театр, Маріуполь, Україна**Анотація**

Мета дослідження – розглянути історію виникнення сценічного мистецтва Маріуполя та схарактеризувати технології акторського мистецтва (традиційні й інноваційні), на які спирається у своїй діяльності колектив Маріупольського драматичного театру. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети дослідження використано такі методи: *історичний* (для дослідження етапів становлення театрального мистецтва Донеччини); *аналітичний* (з метою виявлення основних принципів акторської школи як результату її історичної еволюції); *культурологічний* (для розгляду традицій акторської школи в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва Маріуполя); *мистецтвознавчий* (в аналізі акторської школи та форм режисерських технологій); *джерелознавчі* (у вивченні архівних матеріалів, пов'язаних з театральним життям міста). **Наукова новизна** полягає в тому, що виявлено специфіку сучасного акторського мистецтва Маріуполя та його зв'язки зі здобутками класичного українського театру корифеїв. **Висновки.** Осередком театральної культури Донеччини є Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь). Аналіз діяльності театру на різних етапах його функціонування дає змогу стверджувати, що історичні реалії розвитку акторської школи корифеїв на Донеччині мають фрагментарне висвітлення в історико-культурологічній, мистецтвознавчій і театрознавчій літературі; формування репертуарних уподобань в акторських трупах відбувалося під впливом гастрольної діяльності театру корифеїв. Особливу роль у цьому процесі відігравали принципи роботи над художніми образами як центральним елементом вистави, який її композиційно об'єднує та опосередковано впливає на інші складники. Незважаючи на період так званого «застою», у радянських театральних практиках наприкінці 70-х років простежуємо тенденції повернення до традиційних для українського театру форм сценічної виразності, що сприяло активізації режисерської й акторської творчості в пошуку нових варіантів поєднання театральних засобів української побутової драми з іншими, притаманними класичному та сучасному європейському театру драми та комедії. Основні риси української акторської школи Маріупольського театру: реалістичний підхід до створення сценічних образів; широке використання музики, співу, танцю; плідна робота актора над собою.

Ключові слова: сценічне мистецтво Маріуполя; акторське мистецтво; традиції театру корифеїв

Постановка проблеми

Сучасні дослідження свідчать про наявність різних підходів вивчення традицій корифеїв українського театру. Більшість науковців визнає безумовний вплив акторської школи корифеїв на формування сучасного українського театру. Відомі роботи, присвячені аналізу творчості видатних акторів українського театру кінця XIX – початку XX ст., у яких розкрито своєрідність сценічного мистецтва корифеїв, завдяки яким відбулися кардинальні зміни в розвитку сценічного мистецтва України.

Попри те, що окремі аспекти аналізу традицій акторської школи корифеїв наведено в працях багатьох науковців, усе ж немає комплексного дослідження, яке розкрило б зміст питання, чи мають продовження ці традиції у сучасних виставах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Джерельною базою є широке коло досліджень, які у різних виявах представлені в науковому обігу.

Історію становлення традицій акторської школи, що вплинули на формування українського театру, подано в роботах таких авторів, як Д. Антонович (2003), Р. Єсипенко (1994), В. Заболотна (2006), О. Кисіль (1925), І. Мар'яненко (1954), А. Новіков (2000) та ін. Розгляд творчості видатних акторів театру корифеїв висвітлено також у дослідженнях сучасних науковців, зокрема С. Гордеєва (2003), В. Заболотної (2006), С. Дуриліна (1982), Т. Кінзерської (2002), Н. Малюшицької (2002), С. Тобілевич (1947) та ін.

Д. Антонович (2003, с.142) наголошував на необхідності вивчення «практичної школи» М. Кропивницького, через яку пройшло декілька поколінь українських акторів. Дослідник, вивчаючи історію українського театру, зауважує, що «...власне, всі трупи і всі актори українського побутового театру – це актори школи Кропивницького [...] Це все або учні Кропивницького, або учні учнів Кропивницького, але всі – одна його школа...» (2003, с.159).

Цікавий висновок наведено і в праці історика українського театру О. Кисіля (1925, с.96-97), який розглядав еволюцію сценічної творчості плеяди корифеїв та підкреслював, що вона утвердила школу, з якої запозичили зразки блискучої сценічної гри наступні покоління українських акторів.

Р. Єсипенко (1994) у своїй докторській дисертації розкриває роль українського драматичного театру другої половини XIX – початку XX ст. у національно-культурному відродженні. У дисертації Т. Кінзерської (2002) через аналіз творчості видатної актриси українського театру кінця XIX – поч. XX ст. Є. Зарницької досліджено своєрідність сценічного мистецтва корифеїв, що свідчить про існування української мистецької школи, яка виховувала акторів на єдиних творчих засадах.

Натомість для нашого дослідження великого значення набувають наукові праці, які розкривають розвиток сценічного мистецтва саме м. Маріуполя.

Так, у публікаціях О. Демідко (2014) досліджено виникнення та розвиток сценічного мистецтва в Маріуполі. Доведено, що головним чинником у створенні професійного театру в Маріуполі стає наявність мандрівних труп. Розглянуто діяльність театру в післявоєнні роки. У праці Л. Чуприк (1988) досліджено репертуар Маріупольського театру та гастрольна діяльність колективу. З книги спогадів С. Булова та С. Отченашенко (2003) дізнаємося імена видатних маріупольських акторів та режисерів 1960-х років.

До регіональних досліджень театрального мистецтва м. Маріуполя зараховуємо праці С. Булова (2003), доробок Л. Яруцького як історико-театрознавчого (1998), так і культурологічно-краєзнавчого характеру (1991). Аналізу творчо-організаційної діяльності Донецького академічного ордену Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя в контексті воєнно-історичних подій на Донеччині (1914–1920, 1941–1945, 2014) присвячено дослідження К. Юдової-Романової та А. Безчастної (2015; 2016). Автори аналізують і характеризують основні засади репертуарної та мовної політики театру в окреслені періоди.

Мета статті – розглянути становлення і розвиток театрального мистецтва м. Маріуполя в контексті впливу й відтворення традицій театру корифеїв та їх інтерпретацію в сучасному сценічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу

68

Актуальність теми обумовлена, по-перше, тим, що на сьогодні маємо хибне уявлення про театр корифеїв, як про такий, що мав у основі натуралістичний показ побуту та етнографії, а манеру акторської гри його діячів вважають занадто театральною, далекою від реалізму. Це зумовило необхідність вивчення його традицій, поєднаних із закордонними традиціями театру, і створення на їх основі нового культурного багатства. По-друге, постійним пошуком нових форм вираження режисерського задуму, а це вимагає наявності синтетичних акторів, які, органічно і майстерно поєднуючи слово, рух, пісню й танець, зможуть його втілити. По-третє, розглядом різних за жанром вистав Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь), аналізом використання традиційних методів української акторської школи сценічного мистецтва, до яких вдаються постановники в роботі з акторами, та об'єднання їх з більш сучасними доробками світового театру.

З огляду на наукову довідку з історії Донецького академічного обласного драматичного театру м. Маріуполя можемо проаналізувати, як виникало та розвивалося сценічне мистецтво в Маріуполі, що призвело до створення професійного театру в регіоні, яке місце в сучасному мистецтві займають традиції корифеїв (Юдова-Романова та Безчастна, 2016).

Становлення театрального мистецтва Маріуполя є важливим етапом у розвитку мистецьких процесів в Україні. Його початок – 1845 р., коли в Маріуполі з'явився клуб «Маріупольські громадські збори», де проводили бесіди, танці та ігри, організовували читання книжок. З приїздом до міста у 1847 р. першої театральної трупи під керівництвом В. Виноградова в амбарі маріупольського купця Н. Попова, який побудував там сцену, партер і місце для оркестру, стали виступати з виставами.

Імпровізований театр мав назву «Храм музи Мельпомени». У ньому маріупольська публіка мала змогу ознайомитися з творами Миколи Гоголя («Ревізор», «Одруження»), О. Грибоєдова («Лихо з розуму»), О. Островського.

Наприкінці XIX ст. у Маріуполі набуває розвитку й аматорський рух. Розпочинає свою діяльність музично-драматичне товариство, яким керує Е. Батієвський. Його члени влаштовували концерти та ставили аматорські вистави. Після смерті Е. Батієвського товариство очолив І. Ковальський, а режисером став В. Лаптев. Репертуар складався з таких вистав, як «Без вини винуваті», «Остання жертва», «Фатальний крок», «Хто в ліс, хто по дрова» тощо.

У 1887 році створено стаціонарний театр на 800 місць, що отримав назву Концертний зал, а пізніше – Зимовий театр, під керівництвом В. Кечеджи-Шаповалова. Відкрила сезон прем'єра п'єси «Ревізор» Миколи Гоголя.

Театральні вистави також влаштовували в концертному залі готелю «Континенталь», у театрі Олександрівського парку, у Народному домі на заводі «Нікополь». Про активність театрального життя в Маріуполі свідчать виступи відомих на той час акторів, зокрема В. Андрєєва-Бурлака, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, Г. Федотової.

Нескінченні фінансові труднощі змусили хазяїна Концертного залу продати його господарю чавуноливарного заводу І. Уварову, який у свою чергу віддав театр в експлуатацію приїжджим антрепренерам. Проте внесок засновника стаціонарних форм театральної діяльності В. Шаповалова є неоціненним. Його відкриттям стала актриса Л. Ліницька, яка мала величезний успіх у п'єсах «Наталка-Полтавка», «Назар Стодоля», «Невольник», «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці». У 1889 році Л. Ліницьку запросили до трупи М. Кропивницького.

Динаміка гастрольної діяльності зростає на початку XX ст. На маріупольській сцені виступає відомий російський актор Павло Орленев, який робить режисерські спроби осучаснити традиційний репертуар за допомогою п'єс Максима Горького. Маріупольські глядачі мали можливість ознайомитися з ними в 1903 році.

У 1906 р. до Маріуполя приїхали солісти Большого театру (Наталі Єрмоленко-Южина та Давид Южин) з такими російськомовними виставами, як «Тоска», «Фауст», «Євгеній Онегін», «Вертер», «Пікова дама».

Під керівництвом І. Уварова в Маріуполі розпочалися гастролі Харківської фарсово-опереткової трупи дирекції Б. Бродерова на чолі з режисером Ф. Шостатським з оперетами «Таємниці нашого міста» В. Валентинова і «Граф Люксембург» Ф. Легара; гастролі алжирської актриси Галіми з виступами імітації інструментальної музики та вокальними номерами; трупи імператорського театру з Токіо з виставою «Прислуга Отаке»; московської опери під керівництвом В. Канєвського з операми «Русалка» та «Борис Годунов»; а також Київської опери з виставами «Травіата» та «Пікова дама».

Отже, гастрольні тури приїжджих труп ознайомили маріупольських глядачів з творчістю артистів різних театральних напрямів, що сприяло збагаченню досвіду місцевих художніх еліт.

У 20-ті роки XX століття соціально-політичні умови не сприяли розвитку сценічного мистецтва в Маріуполі. І хоча театр опинився без фінансової підтримки,

він продовжував працювати над класичним репертуаром, зокрема над п'єсами В. Шекспіра.

Відсутність придатного приміщення (руйнація будівлі Зимового театру) сприяла розвитку самодіяльних драматичних гуртків, в які входили робітники та службовці. Так, у 1930 р. на базі заводу «Азовсталь» відкрито клуб з драматичним гуртком і самодіяльний театр у клубі ім. К. Маркса.

У 1934 році з метою пропагандистської роботи та відпочинку військовослужбовців у Маріуполі створено професійний Вседонецький музично-драматичний театр, де ставили такі вистави, як «Отелло» В. Шекспіра, «Безприданниця» О. Островського, «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Любов Ярова» К. Треньова, «Шторм» В. Білл-Білоцерківського. Театр гастролював у таких містах, як Сталіно (Донецьк), Макіївка, Полтава, Кременчук, Суми та Харків. Згодом театр перейменували на Маріупольський музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Досвід роботи у різних театральних постановках, який здобули маріупольські актори, став підґрунтям для формування власної школи сценічної майстерності. Сприяв цьому процесу директор театру Андрій Авраменко, представник акторської та режисерської школи Леся Курбаса (Василька ред., 1969). Під його керівництвом розпочала працювати плеяда талановитих режисерів, зокрема І. Тяк, С. Зав'ялова, В. Волгрик.

Вистави виконували переважно українською мовою. Вони в основному склалися з народно-побутових вистав, серед яких були: «Наталка-Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Пошились у дурні», «Наймичка», «Маруся Богуславка», «Ревізор», «Безприданниця», «Вій», «Біда від ніжного серця» тощо. Проводили також вечори пам'яті українських поетів, композиторів і письменників.

Після звільнення Маріуполя від німецьких окупантів українські театральні традиції були частково забуті. У місті почав працювати Державний театр російської драми, репертуарну політику якого визначав А. Ходирев, котрий у роки війни працював у Борисоглібському драматичному театрі ім. М. Чернишевського. Відповідно до такої політики формувався й акторський склад. Л. Радіонова як провідна актриса театру запам'яталась у таких головних ролях: Лариси в «Безприданниці» О. Островського, Любові Ярової за однойменною п'єсою К. Треньова, жінки-комісара в «Оптимістичній трагедії» В. Вишневського.

У 40-ві роки Маріупольський театр, як і всі інші театри України, працює за стандартами, встановленими комуністичною ідеологією, а саме за принципами соціалістичного реалізму, що не сприяло розвитку сценічної творчості, її зорієнтованості на регіональні потреби. Дирекція театру, дбаючи про виконання планових показників, організовує створення виїзних варіантів постановок для обслуговування населення регіону.

У 1946 р. на сцені Маріупольського державного драматичного театру ставили переважно російську та радянську класику. У репертуарі – «Іванов» А. Чехова, «Так і буде» К. Симонова, «Маскарад» М. Лермонтова, «Анна Кареніна» Л. Толстого.

Крім традиційних для російських театрів творів, тогочасне керівництво доповнювало репертуарну політику творами «на запит дня». Серед них нові вистави – «Хліб наш насущний» і «Молода гвардія». Проте успіху вони не мали насамперед

через відсутність необхідного театрального реквізиту. Так, для вистави «Молода гвардія» актори брали форму у військових, які, доки йшло сценічне видовище, дивилися спектакль за лаштунками.

Оскільки Маріуполь не був обласним центром та за радянськими нормами міського господарювання не мав права на свою постійну театральну трупу, у 1949 році театр остаточно припиняє свою діяльність. Театральне життя міста представляють гастролуючі театри та колективи художньої самодіяльності.

Проте маріупольців не полишала думка мати свій професійний театр. І тільки в 1959 р. відновлюється діяльність драматичного театру під назвою Донецький російський драматичний театр (м. Маріуполь). Колектив сформовано за допомогою об'єднання акторських труп Кіровоградського та Єнакіївського театру. Трупа поповнилася новими акторами, серед яких заслужені артисти УРСР: А. Коженовська, Є. Ветрова, М. Кисельова, Ю. Кужелев, А. Губський, Є. Позднякова, Н. Клепак (Добрунов, 2007, с.4). Директором театру стає В. Раввінов, а головним режисером – народний артист УРСР П. Ветров.

2 листопада 1960 року відбулося урочисте відкриття театру. Незважаючи на переважну більшість в репертуарі російських драматичних творів, актуальних для тогочасної сцени, нова режисерська генерація все частіше звертається до традиційних для театру корифеїв музичних жанрів. Початок цього процесу наприкінці 60-х років заклав О. Утеганов, учень видатного майстра українського театру М. Крушельницького. Його режисура створила основи піднесено-романтичного стилю прочитання драматичного твору (Чуприк, 1988, с.28).

О. Утеганов спробував відродити українські традиції корифеїв не тільки в режисерських технологіях. Використовуючи у своїй роботі досвід П. Саксаганського, він активно застосовував його методи в роботі акторів над роллю, шукав яскраві барви, глибинні психологічні мотивування кожного образу, спонукав залученого у виставу актора індивідуально мислити щодо вибору засобів вираження, фантазувати. Він також відродив традиції виховання акторів синкретичного плану, для яких спів, слово, дія, танець є спорідненими засобами виразності. Усе це стало підґрунтям для повернення в театр музично-драматичної вистави. Яскравий приклад – вистава «Ніч перед Різдвом» Миколи Гоголя (у постановці режисера А. Левченка), яку поставлено за традиціями українського вертепу. Найтаємничіша сцена у виставі – це обряд з рушниками, який у формі танцю колядників розповідає про славне народження Сина Божого.

Застосовуючи традиції театру корифеїв, обрядову стилістику використала у виставі «Мокошева колисанка» і режисерка Євдокія Тихонова. Головним символом Мокоші було веретено, за допомогою якого вона як давала, так і забирала життя. Прядіння пов'язано з долею, жіночою плодючістю та родючістю. Особливе враження у виставі справляє сцена із зав'язуванням на вузол рушників, які символічно уособлюють позбавлення надії на материнство. Отож, можна стверджувати про використання в режисурі театру нової образно-метафоричної мови.

Джерелом, яке спонукає режисерів Маріупольського театру звернутися до традицій театру корифеїв, стала творчість Т. Шевченка. Цю тенденцію відстежуємо у сценічно-режисерських версіях С. Мусієнка та А. Левченка (вистава «Гайдама-

ки»). Взаємодія персонажів у різних епізодах тримає глядача в постійній напрузі. Кульмінаційні моменти вистави змінюються на контрастах: від весільних гулянь до кровавих убивств.

Більш традиційною є інтерпретація «Енеїди» режисера А. Левченка за твором І. Котляревського. Хоча в постановці збережено оригінальну мову твору, палітра постановочних елементів дає змогу посилити у виставі натяки на сучасні акценти інтерпретації. Так, козаки та дівчата танцюють під клубну музику, співають пісні, хлопці використовують маорійський ритуальний танець – хака, а образ Ацеста пародіює завсідників «качалок».

Серед останніх робіт Маріупольського театру критики визначили виставу «Шинкарка» С. Новицької, режисер – Д. Попов. У відгуках високу оцінку отримала майстерна гра актриси Олени Білої, а також окремі режисерські знахідки, за допомогою яких вдалося відтворити атмосферу сільського шинку, де відбувається дія усієї вистави. Д. Попов обладнав тин розсувними дошками, які слугували в шинку стіною, а також і буденним простором потойбічної нечисті (відьом, злих духів тощо).

Спектакль «За двома зайцями» М. Старицького на маріупольській сцені відтворила режисерка театру А. Добрунова. У виставі показано народні гуляння парубків і дівчат, а також обряд вінчання Голохвостого та Галі. Роль батька Проні зіграв заслужений актор А. Шевченко (Прокіп Свиридович), а Явдокію Пилипівну – народна артистка України С. Отченашенко. Для створення своїх образів актори за основу брали життя простого люду, манеру поведінки, розмов та звичаїв. Глядачі високо оцінили музичне оформлення вистави, гумористичні пісні, яскраву сценографію і талановиту гру акторів.

Як згадували раніше, з появою в театрі оркестру режисери ввели у вистави живий музичний супровід. Так, дотримуючись традицій корифеїв, у Маріупольському театрі поставлено виставу «Мати» за твором О. Довженка. Це музично-літературна композиція, яку виконують під супровід оркестру «Ренесанс». Жива музика розділяє уривки літературного твору О. Довженка, які виконує С. Отченашенко. Народна артистка України виступає в ролі оповідачки, котра розповідає глядачу про подвиги простої української жінки Марії Стоян, яка померла заради чужих дітей.

Зростання у виставах фольклорно-обрядових елементів сприяло формуванню в діяльності Маріупольського театру нового напрямку. Уже кілька років поспіль дуже популярними є театралізовані видовища для дітей, присвячені Дню Святого Миколая та Різдвяним святкам, де діти навчаються співати колядки та знайомляться з давніми українськими традиціями.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що виявлено специфіку сучасного акторського мистецтва у Донецькому академічному обласному драматичному театрі (м. Маріуполь) та його зв'язок зі здобутками класичного українського театру корифеїв.

Висновки

Зважаючи на вищезазначене, маємо підстави твердити, що Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь) є вагомим осередком

театральної культури Донеччини. Аналіз діяльності театру на різних етапах його розвитку дає змогу зробити такі висновки:

- історичні реалії розвитку акторської школи корифеїв на Донеччині мають фрагментарне висвітлення в історико-культурологічній, мистецтвознавчій та театрознавчій літературі;
- формування репертуарних уподобань в акторських трупях відбувалося під впливом гастрольної діяльності театру корифеїв. Особливу роль у цьому процесі відігравали принципи роботи над художніми образами як центральним елементом вистави, який її композиційно об'єднує та опосередковано впливає на інші складники;
- незважаючи на період так званого «застою», у театральних практиках радянської доби наприкінці 70-х років простежуємо тенденції повернення до традиційних для українського театру форм сценічної виразності, що сприяло активізації режисерської й акторської творчості в пошуку нових варіантів поєднання театральних засобів української побутової драми з іншими, притаманними класичному та сучасному європейському театру драми та комедії;
- основні риси української акторської школи Маріупольського театру: реалістичний підхід до створення сценічних образів; широке використання музики, співу, танцю; плідна робота актора над собою.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Антонович, Д., 2003. *Триста років українського театру 1619–1919 та інші праці*. Київ: ВІП.
- Буров, С. и Отченашенко, С., 2003. *Из истории Мариупольского театра : годы, события, имена*. Мариуполь: Приазовский рабочий.
- Василька, В.С. ред., 1969. *Лесь Курбас: спогади сучасників*. Київ: Мистецтво.
- Гордеев, С.І., 2003. *Валентина Чистякова - легенда української сцени*. 2-е вид. Харків: Харківська державна академія культури.
- Демідко, О.О., 2014. Особливості формування театральної культури Маріуполя у 20-30-ті рр. ХХ ст. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, [online] 7, с.65-69. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_fks_2014_7_10> [Дата звернення 15 лютого 2020].
- Добрунов, К., 2007. Мариупольский драмтеатр стал академическим. Интервьюировано Т. Коваль. *Приазовский рабочий*. 23 ноября 2007 года, с.4.
- Дурылин, С.Н., 1982. *Мария Заньковецкая, 1860-1934. Жизнь и творчество*. Киев: Мистецтво.
- Єсипенко, Р.М., 1994. *Роль українського театру у формуванні суспільної свідомості народу в 60-80 роки (на матеріалах драматургії країн близького зарубіжжя)*. Доктор наук. Київський державний інститут культури.
- Заболотна, В., 2006. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ ст. В: *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія, с.533-586.
- Кисіль, О.Г., 1925. *Український театр : популярний нарис історії українського театру*. Київ: Книгоспілка.

- Кінзерська, Т.П., 2002. *Єфросинія Зарницька в українському театральному мистецтві кінця 19-першої половини 20 ст.* Автореферат дисертації кандидата наук. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.
- Малюшицька, Н.В., 2002. Системний підхід в театральному мистецтві на прикладі творчості Леся Курбаса. *Наука і освіта*, 1, с.19-22.
- Мар'яненко, І., 1954. *Минуле українського театру: Спогади*. Київ: Мистецтво.
- Новиков, А.О., 2000. *Марко Кропивницький і Харківщина : Розвідки, гіпотези, документи*. Харків: Майдан.
- Тобілевич, С.В., 1947. *Корифеї українського театру*. Київ: Мистецтво.
- Чуприк, Л.Н., 1988. *Научная справка из истории Мариупольского театра*. Мариуполь: Архив Мариупольского краеведческого музея.
- Юдова-Романова, К. та Безчастна, А., 2015. Мариупольський драматичний театр. Віхи становлення. *Народознавчі зошити*, [online] 5 (125), с.1191-1201. Доступно: <<https://nz.lviv.ua/archiv/2015-5/21.pdf>> [Дата звернення 15 лютого 2020].
- Юдова-Романова, К. та Безчастна, А., 2016. Творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Мариуполь у періоди воєнних дій. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, [online] 18, с.43-50. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_8> [Дата звернення 15 лютого 2020].
- Яруцкий, Л., 1991. *Мариупольская старина : рассказы краеведа*. Москва: Советский писатель.
- Яруцкий, Л., 1991. *Пушкин в Приазовье : литературно-краеведческий очерк*. Мариуполь.
- Яруцкий, Л., 1998. *Старейший в Украине: из истории Донецкого областного драматического театра (г. Мариуполь)*. Мариуполь: Приазовский рабочий.

REFERENCES

- Antonovych, D., 2003. *Trysta rokiv ukrainskoho teatru. 1619–1919 ta inshi pratsi* [Three hundred years of Ukrainian theater. 1619–1919 and other works]. Kyiv: VIP.
- Burov, S. and Otchenashenko, S., 2003. *Iz istorii Mariupolskogo teatra : gody, sobytiia, imena* [From the history of the Mariupol Theater: years, events, names]. Mariupol: Priazovskii rabochii.
- Chuprik, L.N., 1988. *Nauchnaia spravka iz istorii Mariupolskogo teatra* [Scientific reference from the history of the Mariupol Theater]. Mariupol: Arkhiv Mariupolskogo kraevedcheskogo muzeia.
- Demydko, O.O., 2014. Osoblyvosti formuvannia teatralnoi kultury Mariupolia u 20-30-ti rr. XX st. [Features of formation of Mariupol's theatrical culture in the 20-30's of the XX century]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia*, [online] 7, pp.65-69. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_fks_2014_7_10> [Accessed 15 February 2020].
- Dobrunov, K., 2007. *Mariupolskii dramteatr stal akademicheskim* [The Mariupol Drama Theater has become academic]. Interviuovano T. Koval. *Priazovskii rabochii*. 23 November 2007, p.4.
- Durylin, S.N., 1982. *Mariia Zankovetckaia, 1860-1934. Zhizn i tvorchestvo* [Maria Zankovetskaya, 1860-1934. Life and creation]. Kyiv: Mistetctvo.
- Hordieiev, S.I., 2003. *Valentyna Chystiakova - lehenda ukrainskoi stseny* [Valentina Chistyakova is a legend of the Ukrainian scene]. 2nd edn. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia kultury.
- Iarutskii, L., 1991. *Mariupolskaia starina : rasskazy kraevedy* [Mariupol antiquity: stories of the local historian]. Moscow: Sovetskii pisatel.

- larutckii, L., 1991. *Pushkin v Priazove : literaturno-kraevedcheskii ocherk* [Pushkin in the Azov region: literary and local history essay]. Mariupol.
- larutckii, L., 1998. *Stareishii v Ukraine: iz istorii Donetckogo oblastnogo dramaticheskogo teatra (g. Mariupol)* [The oldest in Ukraine: from the history of the Donetsk Regional Drama Theater (Mariupol)]. Mariupol: Priazovskii rabochii.
- lesypenko, R.M., 1994. *Rol ukrainskoho teatru u formuvanni suspilnoi svidomosti narodu v 60-80 roky (na materialakh dramaturhii krain blyzkozhzhia)* [The role of Ukrainian theater in the formation of public consciousness of the people in 60-80 years (based on the materials of the dramaturgy of CIS countries)]. D.Ed. Kyivskiy derzhavnyi instytut kultury.
- Kinzerska, T.P., 2002. *Yefrosyniia Zarnytska v ukrainskomu teatralnomu mystetstvi kintsia 19-pershoi polovyny 20 st.* [Efrosinia Zarnitskaya in Ukrainian theatrical art of the late 19th-first half of the 20th century]. Abstract of the dissertation of the candidate of sciences. Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy.
- Kysil, O.H., 1925. *Ukrainskyi teatr : populiarnyi narys istorii ukrainskoho teatru* [Ukrainian theater: a popular essay on the history of Ukrainian theater]. Kyiv: Knyhospilka.
- Maliushytska, N.V., 2002. *Systemnyi pidkhid v teatralnomu mystetstvi na prykladi tvorchosti Lesia Kurbasa* [A systematic approach in theatrical art on the example of Les Kurbas's work]. *Nauka i osvita*, 1, pp.19-22.
- Marianenko, I., 1954. *Mynule ukrainskoho teatru: Spohady* [Past Ukrainian Theater: Memories]. Kyiv: Mystetstvo.
- Novykov, A.O., 2000. *Marko Kropyvnytskyi i Kharkivshchyna : Rozvidky, hipotezy, dokumenty* [Marko Kropyvnytskyi and Kharkiv Region: Intelligence, Hypotheses, Documents]. Kharkiv: Maidan.
- Tobilevych, S.V., 1947. *Koryfei ukrainskoho teatru* [Coryphaeus of Ukrainian theater]. Kyiv: Mystetstvo
- Vasylyka, V.S. ed., 1969. *Les Kurbas: spohady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memories of Contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo.
- ludova-Romanova, K. and Bezchastna, A., 2015. Mariupolskyi dramatychnyi teatr. Vikhy stanovlennia [Mariupol Drama Theater. Formation Milestones]. *Narodoznavchi zoshyty*, [online] 5 (125), pp.1191-1201. Available at: <<https://nz.lviv.ua/archiv/2015-5/21.pdf>> [Accessed 15 February 2020].
- ludova-Romanova, K. and Bezchastna, A., 2016. Tvorcho-orhanizatsiina diialnist Donetckoho akademichnoho ordena Poshany oblasnoho rosiiskoho dramatychnoho teatru m. Mariupol u periody voiennykh dii [Creative and organizational activity of the Donetsk Academic Order of Honor of the Regional Russian Drama Theater in Mariupol during the periods of hostilities]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, [online] 18, pp.43-50. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_8> [Accessed 15 February 2020].
- Zabolotna, V., 2006. Teatralna Ukraina v poluden viku: ukrainskyi dramatychnyi teatr 40–60-kh rokiv XX st. [Theatrical Ukraine at noon: Ukrainian Drama Theater of the 40's and 60's of the XX century]. In: *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Theater Art of Ukraine of the XX Century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp.533-586.

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО МАРИУПОЛЯ:
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННЫЕ РЕАЛИИ****Любовь Голубцова^{1а}, Сергей Плуталов^{2а}, Марина Мусиенко^{3б}**¹ кандидат искусствоведения, доцент; e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0002-5807-2176² магистр; e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324³ магистр; e-mail: m.musienko0511@yandex.ua; ORCID: 0000-0002-8928-3785^а Луганская государственная академия культуры и искусств, Киев, Украина^б Донецкий академический областной драматический театр, Мариуполь, Украина**Аннотация**

Цель исследования – рассмотреть историю возникновения сценического искусства Мариуполя и охарактеризовать технологии актерского искусства (традиционные и инновационные), на которые опирается в своей деятельности коллектив Мариупольского драматического театра. **Методология исследования.** Для достижения цели исследования использованы следующие методы: *исторический* (для исследования этапов становления театрального искусства Донбасса); *аналитический* (с целью выявления основных принципов актерской школы как результата ее исторической эволюции); *культурологический* (для рассмотрения традиций актерской школы в контексте развития современного сценического искусства Мариуполя); *искусствоведческий* (в анализе актерской школы и форм режиссерских технологий); *источниковедческих* (в изучении архивных материалов, связанных с театральной жизнью города). **Научная новизна** заключается в том, что выявлена специфика современного актерского искусства Мариуполя, а также его связи с достижениями классического украинского театра корифеев. **Выводы.** Центром театральной культуры Донецкого региона является Донецкий академический областной драматический театр (г. Мариуполь). Анализ деятельности театра на разных этапах его функционирования позволяет утверждать, что исторические реалии развития актерской школы корифеев в Донецкой области нашли фрагментарное отражение в историко-культурологической, искусствоведческой и театроведческой литературе; формирование репертуарных предпочтений в актерских труппах происходило под влиянием гастрольной деятельности театра корифеев. Особую роль в этом процессе играли принципы работы над художественными образами как центральным элементом спектакля, который его композиционно объединяет и косвенно влияет на другие составляющие. Несмотря на период так называемого «застоя», в советских театральных практиках в конце 70-х годов прослеживаются тенденции возвращения к традиционным для украинского театра форм сценической выразительности, что способствовало активизации режиссерского и актерского творчества в поиске новых вариантов сочетания театральных средств украинской бытовой драмы с другими, присущими классическому и современному европейскому театру драмы и комедии. Основные черты украинской актерской школы Мариупольского театра: реалистичный подход к созданию сценических образов; широкое использование музыки, пения, танца; плодотворная работа актера над собой.

Ключевые слова: сценическое искусство Мариуполя; актерское искусство; традиции театра корифеев

**THE THEATER ART OF MARIUPOL:
PAGES OF HISTORY AND MODERN REALITIES****Liubov Golubtsova^{1a}, Serhii Plutalov^{2a}, Maryna Musienko^{3b}**¹ *Ph.D. in Arts, Associate Professor; e-mail: golubtsova@i.ua; ORCID: 0000-0002-5807-2176*² *master; e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324*³ *master; e-mail: m.musienko0511@yandex.ua; ORCID: 0000-0002-8928-3785*^a *Lugansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*^b *Donetsk Academic Regional Drama Theater, Mariupol, Ukraine***Abstract**

The purpose of the research is to review the history of Mariupol's performing arts and to characterize the acting arts technologies (traditional and innovative), which the staff of the Mariupol Drama Theater relies on in its activity. **Research methodology.** The following methods have been used to achieve the goal of the research: *historical* is (to study the stages of the theatrical art formation of Donetsk region); *analytical* is (to identify the basic principles of the acting school as a result of its historical evolution); *cultural studies* is (to consider the acting school traditions in the context of the contemporary performing arts development in Mariupol); *art studies* is (in the analysis of acting schools and forms of directing technologies); *source studies* is (in the study of archival materials related to the theatrical life of the city). **The scientific novelty** is that the peculiarities of Mariupol contemporary acting art and its relation to the achievements of classical Ukrainian theater of luminaries have been revealed. **Conclusions.** The center of Donetsk region's theatrical culture is the Donetsk Academic Regional Drama Theater (Mariupol). The analysis of the theater activity at different stages of its functioning makes it possible to confirm that the historical realities of the acting school development of luminaries in Donetsk have fragmentary coverage in the historical, cultural, art and theatrical literature; the formation of repertoire preferences in the actors' troupes was influenced by the touring activities of the Coryphaeus Theater. A special role in this process was played over the principles of artistic images as a central element of the performance, which combines its composition and indirectly affect other components. Despite the period of the so-called "stagnation", in the Soviet theatrical practices in the late 70's we trace the tendency to return to the traditional forms of theatrical expressiveness for the Ukrainian theater, which helped to activate the directing and acting creativity in search of new variants of combining theatrical means of the Ukrainian everyday life inherent in classical and contemporary European drama and comedy theater. The main features of the Ukrainian Acting School of the Mariupol Theater are realistic approach to the creation of stage images; widespread use of music, singing, dance; the productive work of the actor over himself.

Keywords: Mariupol Performing Arts; acting; traditions of the theater of luminaries

DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204360

УДК 792.73-053.2(477.74)

**РЕЖИСЕРСЬКО-ТВОРЧА СПЕЦИФІКА
ДИТЯЧОГО ЕСТРАДНОГО ТЕАТРУ «ЗІРКОВИЙ ЧАС»****Микола Крипчук^{1а}, Дмитро Умлев^{2б}**¹ кандидат мистецтвознавства; e-mail: kripchuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1255-7135² магістр; e-mail: Dimi777umlev@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4688-8418^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Одеський театрально-художній коледж, Одеса, Україна**Анотація**

Мета дослідження полягає в науково-теоретичному обґрунтуванні художніх особливостей дитячого естрадного театру, виявленні специфіки режисерських практик у таких колективах, характеристиці змісту, форм і методів роботи на прикладі діяльності дитячого естрадного театру «Зірковий час» м. Одеси. **Методологія дослідження** базується на використанні таких наукових підходів: *комплексного* – для розкриття сутності всіх аспектів художньої специфіки дитячого театру; *культурологічного* – для зіставлення та порівняння філософських, історичних, психолого-педагогічних та мистецтвознавчих складових у діяльності дитячого естрадного театру; *емпіричного* – для спостереження, інтерв'ювання дітей та батьків тощо. **Наукова новизна.** Уперше з метою науково-дослідного осмислення зібрано, систематизовано та проаналізовано досвід творчо-організаційної діяльності дитячого естрадного театру «Зірковий час» м. Одеси, схарактеризовано основні режисерські прийоми в роботі з дітьми й узагальнено напрями подальшого розвитку колективу. **Висновки.** Театр як засіб формування особистості займає одне з перших місць серед інших видів дитячої творчості, він є для дітей джерелом інформації про навколишній світ і закони життя, примушує замислюватися над сенсом людського існування та глибинами людської душі, тому дитячий естрадний театр «Зірковий час» м. Одеси подає теоретичну модель дитячого естрадного театру, що складається з двох напрямів діяльності колективу. Перший передбачає аналіз та визначення особливостей роботи з учасниками вистави, а також дотримання у своїй діяльності певних принципів. Другий напрям стосується безпосередньо творчої діяльності дитячого естрадного театру, зокрема методів, форм і засобів. У статті схарактеризовано сучасні режисерські прийоми та визначено особливості професійної діяльності режисера, який працює в дитячому колективі, що полягають у крайній обережності ставленні до дитячої театральної творчості з урахуванням вікових, фізіологічних, психологічних властивостей дітей, необхідності створення такої організації театральної творчості дітей, що забезпечить повне самовиявлення юних акторів, зберігаючи подібність до природної дитячої гри; проаналізовано основні режисерсько-творчі технології, а також подальші перспективи розвитку дитячого театру.

Ключові слова: режисерська діяльність; театр «Зірковий час» м. Одеси; дитячий естрадний театр

Постановка проблеми

Проблема залучення дітей до театрального мистецтва не є новою для наукових досліджень суміжних з театрознавством галузей гуманітарних знань, зокрема педагогіки, психології. Проте в мистецтвознавчій науці приділено недостатню увагу її розв'язанню. Це пов'язано з відсутністю у фахівців, які займаються дослідженням цих питань, необхідних спеціальних знань, що дали б змогу ефективно організувати діяльність дітей у цьому напрямі.

Чимало сучасних режисерів, керуючись принципами театральної школи, яку вони сповідують, гуманістичною мораллю класичної літератури і власною інтуїцією, створюють своєрідні етичні та методичні системи, які досить успішно працюють, утім у наявній науковій спадщині не зафіксовано комплексного дослідження цілісної моделі режисерсько-творчої діяльності дитячого естрадного театру, що й обумовило вибір теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Відповідно до мети дослідження проведено вивчення й аналіз науково-теоретичної бази, яку становлять наукові праці (монографії, статті) у періодичних виданнях, що пов'язані з темою роботи. Це праці з естетики, культурології, психології, театрознавства, соціології, філософії та інших споріднених наук. Слід зазначити, що погляди на дитячу театральну творчість і її особливості час від часу змінювалися.

Про початок історії дитячого театру наведено у працях відомих діячів театального мистецтва Б. С. Глаголіна (1906), М. О. Попова (1910), які сприяли зростанню інтересу до феномену гри та її ролі в психологічному розвитку дитини (Виготський, 2001; Ельконін, 1999).

Упродовж років дитячу театральну творчість розглядали як засіб естетичного виховання й емоційного розвитку дитини (Єршова, 1991; Нікітіна, 2002), як чинник, що впливає на розвиток її моральних якостей, і метод прищеплення патріотичних почуттів (Апаріна, 2017; Шахрай, 2003).

Багато науковців визначають важливу роль театального мистецтва в життєдіяльності суспільства й окремої особистості, підкреслюють соціально-регулятивне призначення театру, указують на виконання театром функції соціального інституту, що покликаний гармонізувати життя людини (Арбузов, 1989; Табаков, 2000).

Щодо погляду на театральну діяльність дітей з боку мистецтвознавчого осмислення, то це питання висвітлено недостатньо. Можна навести лише окремі дослідження, зокрема дисертацію А. Б. Нікітіна (2002), де розглядаються психологічні особливості діяльності дітей, їх світоглядне значення у становленні особистісних рис характеру її суб'єктів. В окремих статтях та матеріалах науково-практичних конференцій висвітлено особливості дитячих театрів як універсальної образотворчої моделі формування особистості (В. Д. Зімін (2003), Н. А. Апаріна (2017)), соціально-інноваційну технологію, яка є ефективною у вихованні підлітків (Є. В. Чікатуєва (2013)).

Усе це підкреслює очевидну необхідність наукового вивчення художніх особливостей дитячої театральної творчості як одного з повноцінних компонентів сучасного театрального мистецтва, які за сучасних умов виводять його за психолого-педагогічні межі. У зв'язку з цим необхідно сформулювати **мету статті** таким чином: на прикладі діяльності дитячого естрадного театру «Зірковий час» схарактеризувати специфіку режисерської практики в таких колективах. Актуальність постановки мети обумовлена також тим, що такі практики в наукових дослідженнях висвітлено на рівні загальних дискусій про їхню роль у постановках з участю дітей.

Виклад основного матеріалу

Глобальне поширення мас-медіа, нові тенденції розвитку інформаційного суспільства активно та не завжди позитивно впливають на формування естетичних цінностей, поглядів і вчинків дитини, нерідко шкодять здоров'ю та заважають нормальному розвитку особистості. У таких умовах зростає роль роками виправданих форм духовного розвитку молодого покоління, однією з яких є театр.

Звідси й постає проблема залучення дітей до театрального мистецтва, яке формується на ґрунті багатовікових традицій і за допомогою особливих художніх засобів сприяє процесу індивідуального самовираження дитини.

Місія театру, де грають діти, надзвичайно багатогранна. Крім творчої складової, це ще й унікальна комунікативна система, і середовище формування колективу, де діти вчаться спілкуванню та співтворчості, і місце, де вирішуються складні завдання морального виховання.

У театрі дітей, як і у театрі дорослих, увесь художній процес та етичні відносини в колективі визначаються особистістю лідера-режисера. Від його професійного вміння, почуття часу, знання специфіки дитячої творчості безпосередньо залежать успіх і художній рівень театру.

У дитячому театрі справжній режисер – це не тільки кваліфікований фахівець, а й професійний актор і вихователь. Саме тому кожен, хто працює з дітьми, має пам'ятати, що його завданням та обов'язком є постійна робота над удосконаленням своїх режисерських умінь і самовдосконаленням.

Авторсько-режисерська група дитячого естрадного театру «Зірковий час» робить усе, щоб дітям було цікаво вчитися. А для цього потрібно враховувати особливості роботи з учасниками вистави.

По-перше, слід завжди пам'ятати, що провідні форми психологічної діяльності дітей – гра та спілкування. Отже, кожне навчальне завдання та його розв'язання має передбачати не тільки конкретний творчий результат, а й бути сприйнятим як глядачами, так і учасниками театральної вистави.

По-друге, за умови збереження цілісності задуму заняття слід будувати змінюючи види діяльності, темпоритми та інтенсивність роботи й водночас забезпечувати умови для цілісного особистісного включення дитини у сценічну дію, щоб органічно працювали тіло, почуття, інтелект.

По-третє, творчі завдання необхідно відбирати та будувати так, щоб вони були особистісно-значущі для всіх учасників процесу (як дітей, так і режисера). Педагог-режисер виступає виключно гравцем, партнером, але не носієм істини.

По-четверте, навіть мінімальні успіхи публічно фіксуються, невдачі обговорюються в робочому порядку, проте завжди ці процедури мають ігровий характер.

Режисери театру уважно, толерантно, тактовно, педагогічно обмірковано заохочують учнів, створюють рівні умови для прояву артистичних здібностей у кожної дитини, опосередковано використовуючи традиційні режисерські технології. Специфічною особливістю режисерської роботи з дитячим театральним колективом є збереження загальної атмосфери творчого процесу, який обов'язково має бути радісним для його учасників, тому слід орієнтуватися для досягнення цієї мети на закони дитячої гри, які не дають зруйнувати тонку межу між фантазією дитини та її реальним світовідчуттям. Отож, так важливо встановити загальні правила ігрових дій для всіх членів колективу та сприяти тому, щоб вони усвідомлювалися як щось особливе, як об'єднавче начало водночас.

У накресленій парадигмі режисери театру «Зірковий час» у своїй діяльності дотримуються таких принципів:

- принципу демократії, який передбачає добровільну участь дитини в обраній діяльності, колективне обговорення творчих проєктів;
- принципу динаміки, що надає дитині можливість активного пошуку свого місця у спільному творчому процесі, постійного розвитку своїх здібностей;
- принципу доступності, який дає змогу працювати з дітьми різного віку, з урахуванням рівня їх вікових та індивідуальних можливостей без фізичних і моральних перевантажень;
- принципу наочності – застосування в процесі навчання та практичної діяльності різноманітної інформації, відеозаписів, музичного матеріалу тощо;
- принципу систематичності та послідовності як у проведенні занять, так і в самостійній роботі, що дає змогу за короткий строк домогтися більших результатів;
- принципу успіху, що веде до формування позитивної «Я-концепції», усвідомлення себе творчою особистістю.

Специфічна особливість дитячого театру полягає і в тому, що діти зростають, залишають театр, а на зміну приходять нові майбутні юні актори. Найперше завдання режисера із самого початку створити в колективі атмосферу творчості, доброзичливості та щирості щодо новеньких; сформувати відчуття єдиної команди. Діти повинні засвоїти необхідні правила та норми поведінки, основи професійної етики; здобути навички самостійної роботи. Тут провідними принципами мають стати гранична самостійність і відповідальність за все, що зроблено на сцені та в житті. Як підкреслював А. В. Ефрос (2000, с.93), спираючись на власний досвід, діти мають зрозуміти, що професіоналізм – не тільки в досконалому прояві своїх акторських здібностей, це ще й уміння чути режисера і відчувати логіку партнера, це виховання в собі особливого слуху до внутрішнього. Не заперечуючи імпровізаційність як головну цінність дитячої вистави, треба не забувати, що вистава повинна мати жорсткий каркас, який би дисциплінував акторів і змушував їх працювати відповідно до режисерського задуму, ходу сценічної дії.

Режисура вистави в дитячому театрі вимагає свободи пошуку, сприяє розвитку ігрового інстинкту. Тут спектакль не ставлять, його складають, придумують разом з акторами – він з'являється непомітно з ігор і етюдів. Навіть якщо режисер уже має на увазі окрему п'єсу, яку він вважає прийнятною до постановки, її необхідно обговорювати з дітьми, щоб осмислити певну мету майбутньої вистави, її ідею, враховуючи вікові особливості дітей. Проникнення в структуру запропонованого матеріалу дає змогу дітям на рівні особистого розуміння, а не копіювання чи формального наслідування виразити своє розуміння засобами театральної мови (голосом, пластикою, мімікою та ін.). Вистава має усвідомлюватися як колективна творчість, спільна справа, успіх якої залежить від злагодженості дій усіх учасників, їх взаємодопомоги та взаємовиручки.

Керівники колективу намагаються постійно підтримувати в дітях живий інтерес до театру. Якщо загальний інтерес до мистецтва об'єднує актора й режисера – це одночасно активізує внутрішній інтерес до творчої діяльності.

Театральні форми роботи режисера з дітьми звернені і до почуттів дитини, і до м'язової пам'яті, і до глибин підсвідомості. У процесі творчої діяльності дитина відкриває в собі нові якості. Якщо навчити її довіряти собі, керувати своїми емоціями, спонукати до дій, які вимагають нових відчуттів, незвичних її особистому досвіду, то це обов'язково дасть нагоду дитині придбати нові спроможності. Тільки якщо в основі творчого процесу лежить процес пізнання, духовне осягнення світу на чуттєво-емоційному рівні – можна розраховувати на високі досягнення та справжні відкриття, що дадуть новий художній результат.

Під час навчання дуже важливо правильно використовувати мистецтво образного перевтілення. Дорослі практично завжди виступають у двоєдиному образі – власного статусу і рольової маски. Таке розуміння рольових персональних взаємодій ґрунтується на відомому з античних часів уявленні про життя людського суспільства як про безперервно тривале видовище, в якому людина підвладна силі неземній, і в якому всі без винятку мають свої різноманітні ролі.

Діти є природженими акторами, оскільки здатність грати ролі інших людей допомагає їм краще пристосуватися до навколишнього світу. Щиросердність, гранична віра в запропоновані обставини, невимушене ставлення до умовності гри – усе це притаманне дітям від природи. Завдання режисера полягає лише в тому, щоб перенести все це без втрат на сцену. І ніякої особливої методики тут не існує. Кожний режисер в кожному окремому випадку покладається на своє чуття, на своє вміння грати з дітьми, збережене з власних дитячих років.

На першому етапі роботи з юним актором треба домогтися лише того, щоб дитина нікого не наслідувала, залишалася собою. Відкрити своє «Я» – означає відкрити свою органіку, уяву, відчути живий інтерес до процесу, що відбувається на сцені, учасником якого сам незабаром станеш.

На цьому етапі за допомогою спеціальних вправ режисери допомагають дитині позбутися зовнішніх (м'язових) і внутрішніх (психологічних, інтелектуальних) затисків, намагаються повернути її до себе – природної, справжньої, вільної.

Вправи на розвиток уваги допомагають дітям спостерігати за людьми, жит-

тевими ситуаціями та подіями, сприймати мову спілкування (як вербальну, так і невербальну), реагувати на людські вчинки.

Вправи на розвиток уяви сприяють умінню проектувати життєві ситуації, уявляти варіанти розвитку подій, здійснювати пошук оптимальних рішень.

Вправи на м'язове розслаблення створюють відчуття свободи, впевненості, розкутості, що є дуже важливим для повноцінного спілкування.

Необхідною під час підготовки спектаклів є робота над сценічною мовою, яка розширює лексичний запас, покращує вимову, допомагає в осмисленні тексту. Водночас розвиваються увага, дисциплінованість, витримка та інші риси, необхідні для гармонійної життєдіяльності в колективі. Як зауважив О. П. Табаков (2000, с.227), говорячи про театральну педагогіку: «Це шлях до себе, вміння натискувати на клавіші душі. Тільки треба знати, де вони знаходяться, і створити для цього необхідні умови».

К. С. Станіславський (2007, с.222) пояснював, що «репетиція – це не урок за «системою» в школі театру, це процес втілення ідей і думок автора в живі, дієві людські образи».

М. М. Горчаков (1962, с.222), учень і дослідник методу К. С. Станіславського, у посібнику «Робота керівника театрального колективу з виконавцями» наводить основні принципи щоденної роботи режисера. Він розглядає можливість навчання актора не тільки в момент студійних занять, а й у живому репетиційному процесі підготовки спектаклю від епізоду до епізоду, від сцени до сцени, з урахуванням опрацювання та поступового освоєння елементів «системи». У роботі з дітьми тривалі попередні розмови малоефективні, оскільки постає інше завдання – освоєння технології акторської професії під час роботи над роллю. Саморозвиток ролі й актора відбувається одночасно, а в театрі, де грають діти, це є неодмінною умовою.

Робота над роллю охоплює декілька етапів. Підготовчий – коли ведеться пошук характеру, «зерна образу», визначення конфлікту, подій, з'ясування мотивів вчинків героя. Діти вигадують біографію свого героя, малюють його портрет. На наступному етапі, коли вже багато відомо про героя, йде процес присвоєння його вчинків, слів; виникає необхідність діяти від його імені. На останньому етапі відбувається ототожнення свого та вигаданого, виправдання вчинків героя. Актор розуміє його логіку, а отже, може спробувати втілити художній образ на сцені.

Важливим для режисера і юних акторів є спільний пошук мізансцен – найкращого сценічного розміщення дійових осіб, що передає їхній стан, розкриває прихований внутрішній світ.

Вагомим складником театральної творчості юних акторів є показ спектаклю перед глядацькою аудиторією. Він не тільки демонструє виконавські вміння юних акторів, а й набуття дітьми вольових якостей, зокрема впевненості, уміння володіти собою перед глядачами.

Так виникла ідея спектаклю «Давайте створимо оперу», де всі дитячі ролі грають діти відповідного віку. Жанр його, тобто умова існування в ньому акторів і глядачів, визначений як розвага для дітей і дорослих. Спектакль складається

з двох частин. У першій виходять на порожню сцену актори та пропонують самим скласти і розіграти оперу. На сцену з глядацької зали викликають усіх охочих допомогти їм у цьому. Разом приблизно з двадцятьма дітьми – учасниками вистави на сцену виходять і багато дітей-глядачів. Під час таких загальних зборів вирішують написати та зіграти оперу на сюжет про маленького сажотруса, тут же розподіляють ролі авторів і виконавців, починають репетиції окремих номерів. Другий акт вистави – безпосереднє виконання створеної в першому акті опери. Непрофесіоналізм виконавців дитячих ролей підкреслює враження імпровізації. Насправді з'ясовується, що діти з легкістю можуть впоратися з важкою партитурою. Усі діти-глядачі беруть до того ж участь у художньому оформленні майбутньої вистави. В антракті, використовуючи кольорові олівці, займаються підготовкою ілюстрацій на тему опери та прикріплюють їх на імпровізовану завісу. Під час опери в супроводі оркестру діти-глядачі виконують хорові партії досить непростих музичних номерів. Зі звичайних глядачів вони перетворюються в учасників вистави-гри. Якщо врахувати, що майданчик театру не обмежується сценічними підмостками й охоплює всю глядацьку залу, проходи між крісел, оркестрову яму, то залучення в гру інших глядачів неминуче. І не тільки дітей, а й дорослих. Вони теж грають з дітьми, інакше театр-гра відбуватися не може.

Авторсько-режисерська група театру обережно ставиться до вибору репертуару. Проте під час створення п'єси за мотивами вже наявної казки, повісті, оповідання треба, щоб постановників не підвели художній смак, тактовне ставлення до авторів творів, за якими здійснено інсценізації.

84

Звичайно, казка як драматичний матеріал більш умовна, близька та зрозуміла дітям за змістом; надає широкі можливості для творчого прояву всіх учасників вистави; щиро сприймається глядачами всіх вікових категорій. Казка, як і класика, ніколи не підведе. Г. О. Товстоногов (1984, с.113) вважав, що цінність класичного твору вічна, і вона не тільки в пізнавальному значенні, а й у тій величезній естетичній силі та здатності морально впливати на уми і душі сучасників. «Треба змусити минуле служити сьогоднішнім завданням», – стверджував він і закликав грати класиків.

Різноманітні вистави, в яких розкривається діалектика добра і зла, краще підготують дітей до серйозних розмов у театрі, до майбутніх подій у житті. Примітивне зло і підсолоджене добро не прийнятні в театрі. Діти й дорослі однаково відчують і цінують тільки справжнє, тому що не буває в людей різновікового ставлення до вічних цінностей. А режисери повинні знайти такі слова, щоб просто і ясно пояснювати юним акторам, юним глядачам зовсім не прості речі.

У репертуарі театру «Зірковий час», крім мюзиклів на казкові сюжети, є і оригінальні вистави, створені з урахуванням можливостей дітей-акторів та уподобань дітей-глядачів. Це вистави про нові загадкові, веселі та непередбачувані пригоди барона Мюнхгаузена («Як обманути комп'ютерний вірус» і «Подорож на Місяць»). Юні актори театру відтворюють на сцені не трафаретні чорно-білі образи, а виразні характери. Тут немає однозначно поганих чи хороших героїв – у різних ситуаціях вони виявляють ті чи інші риси своїх характерів, залишаючи глядачу можливість робити власні висновки.

Дитячий театр, безумовно, поступається новітнім технологіям у відтворенні на сцені казкового чуда та продовжує користуватися старим, випробуваним арсеналом (акторами, режисурою, сценографією, музичним рядом) і вкотре поєднувати все це для створення власного казкового світу. Проте необхідність частоті зміні репертуару, створення спектаклів в умовах обмеженого фінансування призводить до тиражування елементів сценографії, одноманітного використання оформлення вистав, колажування типових зображень, тобто до всього того, що негативно впливає на якість вистави.

Точне і вдале поєднання всіх цих добре відомих театральних засобів досить успішно спрацьовує в багатьох випадках.

Театр – це мистецтво, яке є відображенням душі, думок, ідей. Діти – це театральна інтерпретація дійсності, яка перебуває на межі вигадки і реальності. Через сценічні форми діти можуть відкрито заявити про свої проблеми та бажання і цим привернути до себе увагу дорослих.

Але подальший розвиток сучасного дитячого театру неможливий без застосування нових віртуальних технологій. За ними майбутнє театру, і відкидати їх можливості не варто.

Використання нових технологій у постановочному процесі розширює творчі можливості режисерів і сценографів у створенні художнього образу вистави, що відповідає новим естетичним вимогам часу.

Сучасні діти-глядачі існують в інформаційному просторі, який давно вже насичений новітніми технологіями, тому для багатьох з них відсутність таких інновацій у театрі не бажана і не зрозуміла. Але впровадження нового має проходити обережно. Неприпустимо, щоб видовищність затьмарювала режисерський задум. Передбачуваність, стандартність, одноманітність рішень, використання мінімального набору засобів (звуку, світла, відеоряду, спецефектів) не сприяє формуванню художнього смаку глядачів так само, як і велика кількість мультимедійних трюків відволікає від змісту вистави.

Наукова новизна. Уперше з метою науково-дослідного осмислення зібрано, систематизовано та проаналізовано досвід творчо-організаційної діяльності дитячого естрадного театру «Зірковий час» м. Одеси, схарактеризовано основні режисерські прийоми в роботі з дітьми й узагальнено напрями подальшого розвитку колективу.

Висновки

Отже, зважаючи на ігрову природу театрального мистецтва і притаманного дітям «драматичного інстинкту», діяльність дитячого театру не заперечує використання традиційних сценічних форм. Проте в них слід передбачати більш широке застосування елементів синтетичної природи, які б посилювали контакти гри артистів з глядацькою залюю. Ці елементи як основа дитячої активності трансформуються в рушійну силу розвитку сценарію та дають змогу глядачу перетворюватися зі спостерігача подій у співтворця, спроможного не тільки брати в них участь, а й впливати на їх розвиток, створювати доброзич-

ливу атмосферу, яка б налаштовувала дітей на позитивне сприйняття вистави як свята.

Досвід діяльності колективу «Зірковий час» м. Одеси доводить, що в сучасному дитячому театрі можемо використовувати інноваційні методи роботи. Як універсальна форма, що містить різні виразні елементи (музику, пісні, танці, захопливий сюжет), дає змогу більш органічно залучати дітей до театрального мистецтва у всіх його жанрових проявах.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Арбузов, К.М., 1989. Искусство служения детству. *Театр*, 12, с.165-170.
- Выготский, Л.С., 2001. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка. В: *Психология развития*. Санкт-Петербург: Питер.
- Глаголин, Б.С., 1906. *Несколько слов о детском театре*. 2-е изд. Саратов: Типо-литография П.С. Феокритова.
- Горчаков, Н.М., 1962. *Режиссерские уроки Станиславского. Беседы и записи репетиций*. Москва: Искусство.
- Григорьева, О.И. и Чикатуева, Е.В., 2014. Детский мюзикл как социально-инновационная технология качества образования в современной начальной школе. В: Л.И. Клочковой и А.А. Белова, ред. *Диверсификация механизмов развития креативной среды общеобразовательной организации в целях инновационного развития системы школьной социализации обучающихся: материалы Московской городской научно-практической конференции с международным участием*. Москва. Россия, 27 марта 2014. Москва.
- Ершова, А.П., 1991. *Искусство в жизни детей*. Москва: Просвещение.
- Зимин, В.Д., 2003. Театр детей как новая форма культурно-творческого процесса. В: *Культура. Искусство. Образование: материалы международной научно-практической конференции*. Смоленск, Россия, 28 января 2003. Смоленск: Смоленский государственный институт искусств, с.210-215.
- Лесина, Т.Е. сост., 2002. *Детский театр – это серьезно!* Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных.
- Немирович-Данченко, В.И., 1952. *Театральное наследие*. Москва: Искусство. Т. 1.
- Немирович-Данченко, В.И., 1989. *Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма*. Москва: Правда.
- Никитина, А.Б., 2001. *Театр, где играют дети*. Москва: ВЛАДОС.
- Никитина, А.Б., 2002. *Театр, где играют дети, в поисках собственной идентичности*. Кандидат наук.
- Опарина, Н.А., 2017. Театр – универсальная образовательная модель. *Наука и школа*, 6, с.107-111.
- Попов, Н.А., 1910. Детский театр или театр для детей? *Рампа и жизнь*, 48.
- Станиславский, К.С. и Чехов, М.А., 2007. *Работа актера над собой. О технике актера*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Сундукова, В.Н., 1966. *Воспитание художественной индивидуальности актера в театральной школе*. Автореферат кандидата искусствоведения.
- Табаков, О.П., 2000. *Моя настоящая жизнь: Автобиографическая проза*. Москва: ЭКСМО-Пресс.
- Товстоногов, Г.А., 1984. *Зеркало сцены*. В: Т. 1. *О профессии режиссера*. Москва: Искусство.

- Топорков, В.О., 1961. *Про техніку актора*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Шахрай, В.М., 2003. *Формування ціннісних орієнтацій підлітків у діяльності дитячого театру*. Кандидат наук.
- Шульпин, А.П., 2004. Театр, где играют дети и взрослые. В: А.П. Шульпин, сост. *Театральные каникулы*. Москва: ГРДНТ.
- Эльконин, Д.Б., 1999. *Психология игры*. 2-е изд. Москва: ВЛАДОС.
- Эфрос, А.В., 2000. *Профессия: режиссер*. Москва: Вагриус.

REFERENCES

- Arbuzov, K.M., 1989. *Iskusstvo sluzheniia detstvu* [The art of serving childhood]. *Teatr*, 12, pp.165-170.
- Efros, A.V., 2000. *Professii: rezhisser* [Profession: Director]. Moscow: Vagrius.
- Elkonin, D.B., 1999. *Psikhologiya igrы* [The psychology of the game]. 2nd ed. Moscow: VLADOS.
- Ershova, A.P., 1991. *Iskusstvo v zhizni detei* [Art in the life of children]. Moscow: Prosveshchenie.
- Glagolin, B.S., 1906. *Neskolko slov o detskom teatre* [A few words about the children's theater]. 2nd ed. Saratov: Tipo-litografiia P.S. Feokritova.
- Gorchakov, N.M., 1962. *Rezhisserskie uroki Stanislavskogo. Besedy i zapisi repetitcii* [Directorial lessons of Stanislavsky. Conversations and rehearsal recordings]. Moscow: Iskusstvo.
- Grigoreva, O.I. and Chikatueva, E.V., 2014. *Detskii miuzikl kak sotcialno-innovatcionnaia tekhnologiya kachestva obrazovaniia v sovremennoi nachalnoi shkole* [Children's musical as a social and innovative technology for the quality of education in a modern elementary school]. In: L.I. Klochkovoi and A.A. Belova, eds. *Diversifikatsiia mekhanizmov razvitiia kreativnoi sredy obshcheobrazovatelnoi organizatsii v tseliakh innovatcionnogo razvitiia sistema shkolnoi sotcializatsii obuchaiushchikhsia* [Diversification of the development mechanisms of the creative environment of a general educational organization for the innovative development of the school socialization system for students] materials of the Moscow City Scientific and Practical Conference with international participation. Moscow, Russia, 27 March 2014. Moscow.
- Lesina, T.E. comp., 2002. *Detskii teatr – eto serezhno!* [Children's Theater. This is serious!]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskii gorodskoi Dvoretz tvorchestva iunykh.
- Nemirovich-Danchenko, V.I., 1952. *Teatralnoe nasledie* [Theatrical heritage]. Moscow: Iskusstvo. Vol. 1.
- Nemirovich-Danchenko, V.I., 1989. *Rozhdenie teatra: vospominaniia, stati, zametki, pisma* [The birth of the theater: memoirs, articles, notes, letters]. Moscow: Pravda.
- Nikitina, A.B., 2001. *Teatr, gde igraiat deti* [Theater, where children play]. Moscow: VLADOS.
- Nikitina, A.B., 2002. *Teatr, gde igraiat deti, v poiskakh sobstvennoi identichnosti* [Theater, where children play, in search of their own identity]. Ph.D.
- Oparina, N.A., 2017. *Teatr – universalnaia obrazovatelnaia model* [Theater is a universal educational model]. *Nauka i shkola*, 6, pp.107-111.
- Popov, N.A., 1910. *Detskii teatr ili teatr dlia detei?* [Children's theater or theater for children?] *Rampa i zhizn*, 48.
- Shakhrai, V.M., 2003. *Formuvannia tsinnisnykh oriientatsii pidlitkiv u diialnosti dytiachoho teatru* [Formulation of the official ornate at the children's theater]. Ph.D.

- Shulpin, A.P., 2004. *Teatr, gde igraiat deti i vzroslye* [Theater, where children and adults play]. In: A.P. Shulpin, comp. *Teatralnye kanikuly*. Moscow: GRDNT.
- Stanislavskii, K.S. and Chekhov, M.A., 2007. *Rabota aktera nad soboi. O tekhnike aktera* [The actor's work on himself. On the technique of the actor]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Sundukova, V.N., 1966. *Vospitanie khudozhestvennoi individualnosti aktera v teatralnoi shkole* [Education of the actor's artistic personality in a theater school]. Abstract of a candidate of art history.
- Tabakov, O.P., 2000. *Moia nastoiashchaia zhizn: Avtobiograficheskaia proza* [My real life: Autobiographical prose]. Moscow: EKSMO-Press.
- Toporkov, V.O., 1961. *Pro tekhniku aktera* [About the actor technique]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazovorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.
- Tovstonogov, G.A., 1984. *Zerkalo sceny* [Mirror scene]. In: Vol. 1. *O professii rezhissera* [About the profession of director]. Moscow: Iskusstvo.
- Vygotskii, L.S., 2001. *Igra i ee rol v psikhicheskom razvitii rebenka* [The game and its role in the mental development of the child]. In: *Psikhologiya razvitiia*. Sankt-Peterburg: Piter.
- Zimin, V.D., 2003. *Teatr detei kak novaia forma kulturno-tvorcheskogo protsessa* [Children's Theater as a new form of cultural and creative process]. In: *Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Culture. Art. Education] materials of the international scientific-practical conference. Smolensk, Russia, 28 January 2003. Smolensk: Smolenskii gosudarstvennyi institut iskusstv, pp.210-215.

РЕЖИССЕРСКО-ТВОРЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ДЕТСКОГО ЭСТРАДНОГО ТЕАТРА «ЗВЕЗДНЫЙ ЧАС»

Николай Крипчук^{1а}, Дмитрий Умлев^{2б}

¹ кандидат искусствоведения; e-mail: kripchuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1255-7135

² магистр; e-mail: Dimi777umlev@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4688-8418

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

^б Одесский театрально-художественный колледж, Одесса, Украина

Аннотация

Цель исследования заключается в научно-теоретическом обосновании художественных особенностей детского эстрадного театра, выявлении специфики режиссерских практик в таких коллективах, характеристике содержания, форм и методов работы на примере детского эстрадного театра «Звездный час» г. Одессы. **Методология исследования** предусматривает использование следующих научных подходов: **комплексного** – для раскрытия сущности всех аспектов художественной специфики детского театра; **культурологического** – для сопоставления и сравнения философских, исторических, психолого-педагогических и искусствоведческих составляющих в деятельности детского эстрадного театра; **эмпирического** – для наблюдения, интервьюирования детей и родителей и т. д. **Научная новизна.** Впервые с целью научно-исследовательского осмысления собран,

систематизирован и проанализирован опыт творческо-организационной деятельности детского эстрадного театра «Звездный час» г. Одессы, охарактеризованы основные режиссерские приемы работы с детьми и обобщены направления дальнейшего развития коллектива. **Выводы.** Театр как средство формирования личности занимает одно из первых мест среди других видов детского творчества, он для детей является источником информации об окружающем мире и законах жизни, заставляет задумываться над смыслом человеческого существования и глубинами человеческой души. Поэтому детским эстрадным театром «Звездный час» г. Одессы предложено теоретическую модель детского эстрадного театра, состоящую из двух направлений деятельности коллектива. Первый предусматривает анализ и определение особенностей работы с участниками спектакля, а также соблюдения в своей деятельности определенных принципов. Второе направление касается непосредственно творческой деятельности детского эстрадного театра, в частности методов, форм и средств. В статье охарактеризованы современные режиссерские приемы и определены особенности профессиональной деятельности режиссера, работающего в детском коллективе, которые заключаются в крайне осторожном отношении к детскому театральному творчеству с учетом возрастных, физиологических, психологических свойств детей, в необходимости создания такой организации театрального творчества детей, которая обеспечит полное самовыражение юных актеров, сохраняя сходство с естественной детской игрой; проанализированы основные режиссерско-творческие технологии, а также дальнейшие перспективы развития детского театра.

Ключевые слова: режиссерская деятельность; театр «Звездный час» г. Одессы, детский эстрадный театр

DIRECTOR-CREATIVE SPECIFICITY CHILDREN'S VARIETY THEATER "STAR TIME"

Mykola Krypchuk^{1a}, Dmitry Umlev^{2b}

¹ PhD in Art History; e-mail: kripchuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1255-7135

² Master; e-mail: Dimi777umlev@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4688-8418

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

^b Odessa Theater and Art College, Odessa, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to scientifically and theoretically substantiate the artistic features of the children's variety theater, to identify the specifics of directorial practices in such groups, to characterize the content, forms and working methods of the example of the children's star theater "Star time" in Odessa. **The research methodology** involves the use of the following scientific approaches: integrated is to disclose the essence of all aspects of the artistic specificity of children's theater; cultural is for contrasting and comparing the philosophical, historical, psychological, pedagogical and art components in the activities of children's pop theater; empirical is for observing, interviewing children and parents, etc. **Scientific novelty.** For the first time, for the research purpose, the experience of creative and organizational activity of the children's variety

theater "Star Time" of Odessa was collected, the basic directorial techniques in work with children were characterized and the directions of the collective further development were summarized. **Conclusions.** Theater as a means of personality formation is one of the first places among other types of children's creativity, it is for children a source of information about the world and the laws of life, and it makes you think about the meaning of human existence and the depths of the human soul. Therefore, the children's pop theater "Star Time" of Odessa proposed a theoretical model of the children's pop theater, consisting of two areas of the collective. The first involves the analysis and determination of the working features with participants in the performance, as well as compliance with certain principles in their activities. The second direction relates directly to the creative activities of children's pop theater, in particular methods, forms and means. The article describes modern directorial techniques and defines the professional activities features of the director working in the children's team, which are extremely cautious about children's theater creativity, taking into account the age, physiological, psychological properties of children, the need to create such an organization of theatrical creativity of children that will ensure full self-expression of young actors, while maintaining a resemblance to a natural children's game; analyzed the main directorial and creative technologies, as well as further prospects for the children's theater development.

Keywords: directing activity; theater "Star time" in Odessa, children's variety theater



DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204361

УДК 792.028:7.038.55-028.22

ВІЗУАЛЬНА ІНСТАЛЯЦІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Володимир Саган^{1а}, Олег Артамонов^{2б}¹ заслужений працівник культури України, доцент;

e-mail: vladimirsagan5@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5870-935X

² магістр; e-mail: olegarta@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1842-5109^а комунальний заклад «Одеський театрально-художній коледж», Одеса, Україна^б Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати особливості використання форм візуальної інсталяції як важливої складової акторської майстерності. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети використано методи компаративістики як засобу порівняння форм візуальної інсталяції та моделювання ознак елементів, якими ці форми структуровані. **Наукова новизна** полягає в тому, що схарактеризовано роль та значення форм візуальної інсталяції у процесах акторського виховання, розглянуто також динаміку розвитку методик, які ґрунтуються на використанні візуальної інсталяції як елементу акторської майстерності. **Висновки.** Візуальна інсталяція – елемент акторської майстерності в процесі створення сценічного образу. Про наявність проблем візуальної інсталяції говорили видатні режисери, актори та викладачі світового рівня. Виховання пластичної виразності у професійних акторів є обов'язковим складником професійної підготовки сучасного актора та необхідним засобом сценічного втілення художнього образу. Наявність різних методик підготовки дає змогу широко використовувати візуальну інсталяцію у роботі актора над роллю в різних режисерських парадигмах, якими представлений розвиток сучасного театрального мистецтва. Розглянуті методики використання візуальної інсталяції в роботі актора розкривають певні тенденції, суть яких полягає в пошуках додаткових засобів виразності у традиційних акторських техніках жестово-поведінкового характеру, намаганні поєднати їх з художніми завданнями, закладеними в «театральний текст», поглибити в його прочитанні смислову багатовекторність через центральну постать сценічної дії – актора. Саме тому зростає вагомість багатополарності в професійній підготовці тих, хто бере участь у створенні вистави. Мова йде про необхідність володіння різними техніками візуальної інсталяції не тільки на акторському рівні, а й на режисерському. Загальна роль цих технік – збагатити сценічну палітру вистави через мову тіла, жестів, рухів, які в сучасному театрі набувають значення провідного виразного засобу, що диктує вибір інших засобів, пов'язаних безпосередньо з учасниками вистави (художнє оформлення, просторове оформлення сцени тощо).

Ключові слова: візуальне мистецтво; інсталяція; акторська майстерність

Постановка проблеми

Сучасне театральне мистецтво свідомо заперечує більшість правил та обмежень, демонструє особливе бачення і прагнення до синтезу, йому властивий пошук універсальної художньої мови, зближення та поєднання різноманітних художніх напрямів.

З'являються нові форми театального мистецтва, зокрема, у сучасній Україні дуже популярною стає пластична драма, або пластична вистава, яка зайняла свою нішу між драматичним мистецтвом, мистецтвом пантоміми та хореографії, але все ж таки є жанром чи формою драматичного мистецтва, де сюжетна лінія залишається подієвою, проте словесна дія або мінімальна, або замінена жестами, позами чи особливими мізансценами.

Кожна форма чи жанр потребує своєрідного підходу. Візуальні інсталяції у практиці акторської майстерності, пластичні засоби виразності збільшилися в палітрі інструментарію, де актуальними тенденціями вважають різножанровість та еkleктичність прийомів утілення образу на сцені, який актор вибудовує незалежно від характеристики персонажа в будь-якому літературному творі, а підпорядковуючись жанру та формі, головне, задуму сценічного видовища, зокрема надзавданню вистави та її образному рішенням.

Особливо актуальною у цьому контексті є проблема формування пластичної культури в умовах професійної театальної освіти, яка спонукає дослідити новітні тенденції в характеристиках ролі та значення форм візуальної інсталяції. Цей процес і зумовлює **мету статті**, що полягає у визначенні форм та динаміки розвитку методик візуальної інсталяції як елементу акторської майстерності.

Аналіз останніх одосліджень і публікацій

Пластична культура, мова тіла поєднують усі жанри візуального мистецтва. Про це свідчить аналіз напрацьованих під час театально-педагогічної практики підходів, які зафіксовані в дослідженнях К. С. Станіславського (2017), Є. Б. Вахтангова (1959), Всеволода Меєргольда (1968), О. Я. Таїрова (2018), М. О. Чехова (2018), Леся Курбаса (2001), Є. Гротовського (2003) тощо.

Беручи до уваги теоретичні здобутки світової театальної педагогіки, варто зацентувати й на працях відомих викладачів театральних дисциплін А. Б. Немеровського (1987), І. Е. Коха (2010), Б. Г. Голубовського (1986), І. Чаббак (2013). Утім, у контексті нашої роботи їхня різноспрямованість вимагає певних теоретичних узагальнень і порівняльного аналізу.

Виклад основного матеріалу

Відомо, що театр існує в просторі та часі. Ці характеристики ретранслює дія та її втілювач – актор. Це посилює актуальність його роботи над своєю пластикою. Саме цей аспект акторської діяльності змістовно віддзеркалює термін «візуальна інсталяція», який передбачає ступінь рухової виразності актора, зовнішню і вну-

трішню, його почуття простору сцени та використання форм, скорельованих на це почуття. Саме тому ця проблема була завжди актуальною в підготовці актора до його професійної діяльності.

Спроби наукового обґрунтування значущості пластичної виразності акторської гри пов'язані з розвитком реалістичного театру, а саме з діяльністю К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка.

У контексті практичної підготовки актора, говорячи про пластичну виразність актора, К. С. Станіславський (2017) у «Роботі актора над собою» наголошував, що актор лише тоді перебуває у «формі», коли необхідність бути точним і виразним надиктована творчою діяльністю театру, в якому він працює. Пластична виразність актора залежить від ідейного, пластичного та ритмічного рішення вистави. Саме тому актори маловиразні в тих театрах, де режисура, вирішуючи творчі завдання, володіє, головним чином, словесною дією.

У розділі «Робота актора над собою у творчому процесі переживання» К. С. Станіславський (2017, с.25) підкреслював: «Нам потрібні міцні, сильні, розвинені, пропорційні тіла, гарно складені тіла, без зайвих надлишків. Нехай гімнастика виправляє, а не спотворює їх».

К. С. Станіславський (2017, с.23-44) вважав, що опанування низкою навичок пластичної виразності є необхідною передумовою для вирішення творчих завдань, і все ж таки зазначав, що водночас, незважаючи на технічну підготовку (ритміку, гнучкість, спортивність тощо), можна бути пластично невиразним. Актор повинен не тільки займатися фізичною підготовкою та вчитися техніці, хоча це надзвичайно важливо, а й духовно розвиватися, щоб тіло виражало істину актора-образу, його дійсну сутність.

Для В. І. Немировича-Данченка способом візуальної інсталяції актора на сцені є фізичні мізансцени тіла. Він стверджував, що першочергова необхідність – це визначення фізичного самопочуття ролі в будь-якому відрізку, через фізичне самопочуття актор шукає пластику, відчуття тіла, віку, професії, стану здоров'я, настрою, а без правильно знайденого та втіленого фізичного самопочуття роль збіднюється, а актора тягне до штампів, до формальності. Фізичне об'єднується з емоційним і є базою для створення образу, дає основу для психофізичного малюнку ролі (Немирович-Данченко, 1952).

Пластична виразність актора може оцінюватися з погляду аналітичної динаміки руху, виразної моторики тіла, що містять у собі експресію, композиційно-просторове чуття, міру, смак і ще багато іншого.

На відміну від К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка, Всеволод Меєргольд не визнавав метод гри «нутром», метод «переживання». Обидва ці методи він вважав небезпечними для психофізики актора, оскільки вони потребують постійного допінгу, «наркозу», і протиставив їм свій метод гри – «біомеханічний».

Всеволод Меєргольд вважав, що театр не витримує нерухливості, завжди поспішає та визнає тільки сучасність, тому театральний актор не повинен грати бездумно, а бути актуальним, здатним за допомогою емоцій заразити глядача.

Біомеханіка як складова театральної системи Всеволода Меєргольда є специфічною формою акторського тренінгу, який надає акторові можливість, без-

межно використовувати матеріал, в якому він з'являється перед публікою, – власне тіло.

М. О. Чехов, за системою якого працюють акторські школи Голлівуду і понині, вважав, що актор повинен правдиво перевтілюватися у своїх персонажів, а не просто перебувати в запропонованому образі, як у К. С. Станіславського. На думку М. О. Чехова, уява – це здатність моментально вжитися в роль, правдиво передати думки, характер та переживання свого героя.

Якщо К. С. Станіславський, учитель М. О. Чехова, не вимагав від акторів, щоб вони позбавлялися своєї індивідуальності, а шукали в собі риси, схожі з рисами персонажа, та пристосовувалися до ситуації і засвоювали простір – у М. О. Чехова (2018) була мета навчити актора виконувати поставлене завдання так, як би це зробив персонаж, використовуючи пози, міміку, ритм та звички героя. Стверджуючи, що «у русі народжується образ та справжні почуття», М. О. Чехов (2018) велику увагу приділяв зовнішній характерності актора-образу, наголошуючи на провідній ролі артиста, хоча і під пильним керівництвом режисера. Для М. О. Чехова уява та фантазія, втілені в образі, мають основні критерії для оцінки драматичного актора як окремої творчої одиниці.

Цікавим є пошук мови тіла, чим займався австрійський вчений, філософ-містик, окультист, письменник, езотерик, соціальний реформатор, архітектор, засновник антропософії Рудольф Штайнер (1894), який винайшов новий підхід до артистичної мови. Він назвав його мистецтвом евритмії, де кожному аспекту мови (звукам (або фонемам), ритмам) відповідає певний архетип, рух або жест, граматичним функціям відповідають душевні якості (радість, відчай, ніжність тощо), і кожному аспекту музики – тони, інтервали, ритми та гармонія.

М. О. Чехов розширив цей метод, який був представлений у його роботі «Про техніку актора».

На відміну від К. С. Станіславського, котрий наголошував на «перевтіленні», на психологічному уподібненні, і на відміну від Всеволода Меєргольда, котрий відсилає актора до «біомеханіки», Лесь Курбас (2001), видатний український режисер, шукає акторську формулу у витках життя, у струменях енергії як такої, у ритмі як основі вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного. «Все на світі має ритм. І стил... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм просторовий (звук – це також простір)», – наполягав Лесь Курбас.

На думку Леся Курбаса (2001), формула актора – «уміння тривати в наміченому уявою ритмі». Проводячи акторські тренажі, український режисер звертався до евритмії Рудольфа Штайнера, використовував ритмопластику Поля Гогена і Вінсента ван Гога, яку вивчали в театрі Леся Курбаса. Приділяючи велику увагу пластиці та виразним засобам через тіло актора, режисер вдавався навіть до тибетської системи медитацій, заснованої на ритмах добування асоціацій із підсвідомості.

Є. Гротовський (2003), польський режисер, викладач і теоретик театру, говорив: «У тіла немає пам'яті, воно само – пам'ять». Освоївши «біомеханіку» Всеволода Меєргольда, ознайомившись з «тілесним» підходом, переосмисливши вахтанговський синтез та агресивні виразні засоби і східні театральні прийоми, які

прийняті в пекінській опері, індійському катхакалі та японському театрі Но, він поглибив дослідження праць Ф. Дельсарта, «естетична гімнастика» якого лягла в основу програми першої акторської школи в Америці. Спираючись на методику Ф. Дельсарта, Є. Гротовський зміг пов'язати всі ці фізичні вправи з більш глибоким розумінням людської природи. Метод польського режисера охоплював інтелектуальність, суворий контроль над тілом, соціальність та містицизм. Створивши концепцію «бідного театру», Є. Гротовський (2003) сповідав ідею ансамблевої гри та перетворення акторської майстерності з ремесла на мистецтво. Його метод вимагав посиленої фізичної підготовки, ідеального володіння власним тілом, розвитку вокальних навичок.

Є. Гротовський створив складну систему акторських тренінгів з постановки дихання, розвитку пластики тіла. Його актори займалися за програмою гімнастиків і акробатів, досягаючи віртуозного володіння власним тілом, але головною метою був не холодний професіоналізм, а глибока сповідальність акторського існування – на межі людських можливостей. Завдання методу – розкрити та «роздягти» психіку до підсвідомості. Є. Гротовський (2003) вважав, що за допомогою тренажів можливо «позбавитися у творчому процесі опору та перепон, які виникають у власному організмі, як психічних, так і фізичних». Є. Гротовський наполягав, що індивідуальність актора, безумовно, треба розвивати, але розвиток цієї індивідуальності насамперед пов'язаний з позбавленням старих звичок та штампів.

Багато видатних режисерів, викладачів і теоретиків театру, кожен свого часу, приділяли велику увагу пошукам пластичної виразності актора в роботі над сценічним образом. Серед них А. Арто, Е. Піскатор, Є. Вахтангов, М. Рейнгардт, О. Таїров та багато інших; особливо треба відзначити й драматургів періоду виникнення театру абсурду, зокрема Е. Йонеско та С. Бекета, у п'єсах яких важливу роль відіграють акторські ремарки з вказівками, як саме треба грати той чи той образ, наполягаючи на зовнішньому боці втілення образу-персонажа, його зовнішньої характерності.

З часів виникнення професійної театральної освіти на теренах вітчизняної вищої школи є багато праць викладачів театральних дисциплін, зокрема сценічного руху, сценічної пластики, акторської майстерності, які присвячені питанню виховання пластичної культури майбутніх акторів. Такими працями є книги та методики видатного театального педагога І. Е. Коха (2010), зокрема «Основи сценічного руху», основоположника сценічного руху як дисципліни; «Пластика в мистецтві актора» театального режисера та педагога Б. Г. Голубовського (1986); «Пластична виразність актора» видатного педагога, актора А. Б. Немеровського (1987) та ін.

І. Е. Кох (2010) у праці «Основи сценічного руху» зазначав: «Спостереження показали, що правильна пластична поведінка в ролі потребує не тільки загальної фізичної підготовки, а й спеціальних рухових навичок. Опанування цими навичками у свою чергу було неможливим без спеціальної підготовки психофізичних якостей». Саме так, писав І. Е. Кох, почала формуватися сутність вимог, необхідних для професії актора з дисципліни сценічного руху. Викладач акцентував на тому, що дієва підготовка майбутнього актора може бути правильно направленою за

умов розуміння педагогом природи самого сценічного руху, тобто руху, який робить обумовленим фізичну поведінку актора в ролі.

Необхідність удосконалювати дієву підготовку акторів, зазначав педагог, потребує максимального наближення до вимог професії, а отже, одним з найголовніших завдань у цій площині є проблема перенесення навичок та вмій, отриманих під час тренажів зі сценічного руху та пластики, до драматичного мистецтва. І. Е. Кох (2010, с.2) зазначав: «Студенти, які опанували навички танцю, фехтування, жонглювання, акробатики, вміють битися, падати, носити одне одного, мають великий та необхідний комплекс навичок, на жаль, за рідкісними винятками, не використовували ці вміння та навички на заняттях з акторської майстерності. Увесь величезний резерв навичок, отриманих на заняттях з руху, залишався пасивним до тієї пори, поки учні чи актори практично не використовували те чи інше вміння чи навичку в пластичній характерності образу». Педагог наголошував, що перенесення навичок та вмій, набутих на тренувальних заняттях, у життєву і, головним чином, сценічну практику завжди було складним для акторів, театральних діячів. Саме тому в К. С. Станіславського та Всеволода Меєргольда виникла ідея створити предмет, який дав би змогу вирішити саме це завдання дієвого виховання. Саме цим і пояснюється виникнення занять, які за своїм задумом мають стати проміжною ланкою між виключно тренувальними дисциплінами (акробатикою, жонглюванням, гімнастикою, різними видами спорту) і драматичним мистецтвом.

Завдання підручника І. Е. Коха «Основи сценічного руху» (2010) – розкрити на основі педагогічного та творчого досвіду можливості предмета як засобу удосконалення дієвої культури. Відповідно автор ставить такі цілі:

1. Проаналізувати поняття «дієва культура».

2. Визначити педагогічні завдання в удосконаленні дієвої культури за тими розділами програми, яких немає в заняттях з ритміки, танцю, сценічного фехтування та з фізичної підготовки.

3. Викласти зміст предмета «Основи сценічного руху»: а) визначити загальну мету та педагогічні завдання; б) описати техніку вправ та їх методики; в) описати загальну методику предмета, методику типового уроку, планування навчального матеріалу, принципи критеріїв оцінювання результатів підготовки учнів; г) дати типові музичні приклади до вправ.

На нашу думку, підручник І. Е. Коха, безумовно, є ґрунтовною працею, навчальним посібником та методичною розробкою, яка допомагає опанувати не тільки техніку пластичної виразності, а й взагалі дієву культуру, що необхідна акторові у створенні сценічного образу.

Праця видатного педагога, актора А. Б. Немеровського (1987) «Пластична виразність актора» є узагальненням досвіду його п'ятдесятилітньої педагогічної та режисерської роботи. Автор наголошує про необхідність у роботі над сценічним образом відбору конкретних, найбільш виразних фізичних дій, рухів та мізансцен, жестів, які б найточніше розкривали сутність образу.

Досвід і дослідження автора призвели до висновку, що чим більш оснащений актор у царині руху, ритму, форми, тим більше виразних засобів буде в його артистичній палітрі. Уява, імпровізація, художній смак та всебічна техніка актора,

злиті в єдине ціле, народжують неповторні знахідки у пластичній виразності сценічного образу.

А. Б. Немеровський акцентував на тому, що бачення талановитого актора, який не володіє виразним рухом, дією та ритмом, по-перше, здебільшого бувають літературними, тобто недоступними сценічному втіленню. А по-друге, якщо вони й сценічні, то переважно залишаються в уяві актора, бо у нього не вистачає техніки для реалізації, іноді через це не знаходять яскравого втілення цікаві режисерські рішення.

Педагог зазначав, що актору недостатньо лише слова для всебічного розкриття ролі. Позбавляючи своє тіло виразності, актор значно збіднює створюваний образ, обираючи статичні положення тіла, яке боїться рухів та дій, бо володіння ним акторові не притаманне. Але й тут актора спіткає складність, адже він, обираючи мізансцени, під час яких можна не рухатись, навіть всупереч запропонованим обставинам ролі, не має порятунку, – статичні положення вимагають більшої виразності. На відміну від актора, який володіє своїм тілом, досягає яскравості рухів, дій і жестів, у нього значно ширший простір творчої фантазії, оскільки в його свідомості виникає образ, наділений конкретно – індивідуальними пластичними якостями (Немеровский, 1987; Немирович-Данченко, 1952)

Цікавим та важливим, на наш погляд, у методиці А. Б. Немеровського (1987) є цикл вправ з опанування виразними пластичними засобами тіла в поєднанні зі сценічним словом. Проводячи необхідні тренажі, актор у такий спосіб досягає необхідної мети – яскравості та влучності сценічного мовлення, що, безумовно, спільно із зовнішньою та психологічною характерністю призводить до органічності й виразності сценічного образу.

В Україні широковідомі практики та системи вітчизняних викладачів, режисерів і акторів, які працюють на ниві театральної освіти. Це, зокрема, народний артист України В. Абазопуло, Н. Майборода, А. Маслов-Лисичкін, О. Гончаров та ін.

За останні роки цікавими є практики викладачів акторської майстерності світового рівня, які провідне місце відводять роботі актора над пластичною виразною культурою тіла, візуальною інсталяцією в роботі над образом. Тут слід згадати праці І. Чаббак «Майстерність актора: Техніка Чаббак» (2013), Ю. Альшица «Тренінг Forever!» (2009) тощо.

У книзі І. Чаббак, знаменитої викладачки акторської майстерності, «Майстерність актора. Техніка Чаббак» висвітлено унікальну акторську техніку, яка відкрила шлях до вершин Голлівуду багатьом акторам. Опираючись на засади системи К. С. Станіславського, авторка проводить дослідження у сфері розуміння особистих переживань як невід'ємної частини процесу акторської гри. І. Чаббак (2013, с.9) зазначає, що будь-який персонаж має мету, потребує щось, жадає чогось досягти (кохання, влади, визнання, слави), і сюжет демонструє нам, як саме він намагається одержати бажане. На думку автора, саме це прагнення – суть конфлікту. Перемагаючи, вони визначають свою поведінку. Яскраві та енергійні люди прагнуть до втілення своїх бажань так само яскраво й енергійно, вкладаючи в це багато сил та емоцій. Актори це роблять свідомо, маючи аналіз своєї ролі, щоб мати природний вигляд, демонструючи яскраву поведінку, саме це і визначає успіх та виразність образу.

Викладач зазначає дванадцять кроків (інструментів) для створення яскравого образу: 1) надзавдання; 2) сценічне завдання; 3) перепони; 4) заміна; 5) внутрішні об'єкти; 6) такти та дії в такт; 7) передісторія; 8) місце дії та четверта стіна; 9) маніпуляції; 10) внутрішній монолог; 11) життєві обставини; 12) будь, що буде (Чаббак, 2013, с.12-14).

І. Чаббак наголошує, що інструменти можуть допомогти актору вжитися в образ персонажа, а не просто показати його; акторські інструменти – це засоби для досягнення мети, а не сама мета, усе це дасть змогу проявити істинну сутність актора.

Зазначаючи важливість пластичної виразності образу у виявленні його через зовнішню характерність, авторка наголошує на тому, що успішніший актор той, хто, на думку режисера чи продюсера, зміг додати фізичний, поведінковий елемент.

З проведеного аналізу акторської техніки І. Чаббак можемо зробити такі висновки: для успішної професійної кар'єри актора необхідні такі риси й навички, як зосередженість, упертість, цілеспрямованість, любов до своєї справи, свобода досліджувати та робити відкриття, віра в себе, відточування техніки, уміння ризикувати, готовність навчатися далі, щоденна праця.

Цікавими та корисними є дослідження режисера, викладача та актора Ю. Альшица, викладені в книзі «Тренінг Forever!» (2009). Даючи практичні рекомендації з виконання вправ, етюдів і тренажів з акторської майстерності, автор зазначає, що тренінг – не просто технологічно обов'язковий етап навчання, не муштра, бо це заборонено у вихованні актора, а головний засіб професійного існування та мислення.

Вправи, етюди та тренінгові завдання педагога містять в собі відпрацювання і розвиток психофізичної дії виконавця, внутрішнього відчуття своєї природи через пізнання власного тіла у просторі, свідомої дії в ансамблевості. Автор наголошує, що тренінг – це перехід від одного часу та простору до іншого. Це найважливіший та найскладніший етап перебудови не тільки рефлексів, а й навіть інстинктів людини, зміни природи почуттів, емоцій і поглядів. Тренінг – це зміна системи оцінок, які використовуємо в повсякденному житті, на систему, яку використовуємо на сцені.

Ю. Альшиц чітко не розмежовує фізичне та психологічне існування актора на сцені, наполягає на відкритті психофізики через дослідження об'єктивного простору, тобто через погляд з боку одночасно зі свідомим вольовим актом у фізичному світі. Отож, виконавець постійно перебуває в активній позиції через свої дії як щодо власних внутрішніх переживань, так і до зовнішнього світу. Автор акцентує на практичній цінності таких тренінгів, наводячи приклади зі своєї практики, наголошуючи на їх ефективності та заразливості, адже вправа має не тільки вчити, щось відкрити в індивідуальності, а й заразити бажанням удосконалюватися та працювати над собою.

Отже, Ю. Альшиц зробив такий висновок, що потрібний взаємозв'язок вправ, які поступово ускладнюючись становлять систему роботи актора над собою; кінцева мета та смисл тренінгу – це виховання з актора-виконавця – Артиста, з людини – Художника.

Наукова новизна полягає в тому, що схарактеризовано ролі та значення форм візуальної інсталяції у процесах акторського виховання, розглянуто також динаміку розвитку методик, які ґрунтуються на використанні візуальної інсталяції як елементу акторської майстерності.

Висновки

Підсумовуючи вищезазначене, можемо зробити висновок, що проблему візуальної інсталяції як елементу акторської майстерності в процесі створення сценічного образу порушували видатні режисери, актори та викладачі світового рівня. Зокрема, як наголошено в статті, усі вони акцентували на тому, що така підготовка є обов'язковою складовою професійної підготовки сучасного актора та необхідним засобом сценічного втілення художнього образу. Наявність різних методик такої підготовки дає змогу широко використовувати візуальну інсталяцію у роботі актора над роллю в різних режисерських парадигмах, якими представлений розвиток сучасного театрального мистецтва.

Розглянуті методики використання візуальної інсталяції в роботі актора розкривають певні тенденції, суть яких полягає в пошуках додаткових засобів виразності у традиційних акторських техніках жестово-поведінкового характеру, намаганнях зв'язати їх з художніми завданнями, закладеними в «театральний текст», поглибити в його прочитанні смислову багатовекторність через центральну постать сценічної дії – актора. Саме тому зростає вагомість багатополарності в професійній підготовці тих, хто бере участь у створенні вистави. Мова йде про необхідність володіння різними техніками візуальної інсталяції не тільки на акторському рівні, а й на режисерському. Загальна роль цих технік – збагатити сценічну палітру вистави через мову тіла, жестів, рухів, які в сучасному театрі набувають значення провідного виразного засобу, що диктує вибір інших засобів, пов'язаних безпосередньо з учасниками вистави (художнє оформлення, просторове оформлення сцени тощо).

Професійна підготовка театральних митців вимагає ширшого впровадження сучасних технік візуальної інсталяції в процес формування акторської та режисерської майстерності, а також детальнішого ознайомлення з ними тих, хто забезпечує підготовку вистави в цілому (художників, костюмерів, музикантів різних спеціальностей, хореографів), що потребує розробки відповідних навчальних програм різного освітнього рівня.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Альшиц, Ю.Л., 2009. *Тренинг Forever!* Санкт-Петербург: ГИТИС.
- Арто, А., 2000. *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра.* Санкт-Петербург: Симпозиум.
- Бартоу, А. ред., 2017. *Акторська майстерність: американська школа.*
- Голубовский, Б.Г., 1986. *Пластика в искусстве актёра.* Москва: Искусство.
- Гротовский, Е., 2003. *От Бедного театра к искусству-проводнику.* Москва: Артист. Режиссер. Театр. Искусство.
- Корнієнко, Н., 1998. Постмодернізм як культурний жест (коротка мандрівка). *Art-line*, 7-8, с.4-7.
- Кох, И.Э., 2010. *Основы сценического движения.* Санкт-Петербург: Лань. [online] Доступно: <<https://www.litmir.me/br/?b=133165&p=1>> [Дата обращения 3 января 2020].

- Курбас, Л., 2001. *Філософія театру*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи»
- Мейерхольд, В.Э., 1968. *Статьи, письма, речи, беседы*. Москва: Искусство, Ч.2. (1917–1939).
- Немеровский, А.Б., 1987. *Пластическая выразительность актёра*. Москва: Искусство.
- Немирович-Данченко, В.И., 1952. *Статьи, речи, беседы, письма*. Москва: Искусство.
- Піскатор, Е., 1932. *Політичний театр*. Переклад з німецької мови М. Зерова. Київ: Література і мистецтво. [online] Доступно <<https://www.livelib.ru/author/326955-erwin-piskator>> [Дата звернення 3 січня 2020].
- Симонов, Р.Н., 1959. *С Вахтанговым*. Москва: Искусство.
- Станиславский, К.С., 2017. *Система Станиславского. Работа актёра над собой*. Москва: Т8RUGRAM. Ч. 1.
- Станиславский, К.С., 2017. *Система Станиславского. Работа актёра над собой*. Москва: Т8RUGRAM. Ч. 2.
- Таиров, А., 2018. *Записки режиссера об искусстве театра*. Санкт-Петербург: Лань.
- Чаббак, И., 2013. *Мастерство актера: Техника Чаббак*. Москва: Эксмо.
- Чехов, М., 2018. *О технике актера*. Москва: АСТ.
- Штайнер, Р., 1894. *Философия свободы*, [online] Доступно: <<https://avidreaders.ru/>> [Дата обращения 3 января 2020].

REFERENCES

- Alshitz, Iu.L., 2009. *Trening Forever! [Forever Training!]*. St. Petersburg: GITIS.
- Arto, A., 2000. *Teatr i ego dvoinik: Manifesty. Dramaturgiia. Lektcii. Filosofiiia teatra* [Theater and its double: Manifestos. Dramaturgy. Lectures. The theater philosophy]. St. Petersburg: Simpozium.
- Bartou, A. ed., 2017. *Aktorska maisternist: amerykanska shkola* [Acting: The American School].
- Chabbak, I., 2013. *Masterstvo aktera: Tekhnika Chabbak* [Mastery of the actor: Chubbak's technique]. Moscow: Eksmo.
- Chekhov, M., 2018. *O tekhnike aktera* [On the technique of the actor]. Moscow: AST.
- Golubovskii, B.G., 1986. *Plastika v iskusstve aktera* [Calisthenics in the art of an actor]. Moscow: Iskusstvo.
- Grotovskii, E., 2003. *Ot Bednogo teatra k iskusstvu-provodniku* [From the Poor Theater to an art guide]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Kokh, I.E., 2010. *Osnovy stsenicheskogo dvizheniia* [The basics of the stage movement]. St. Petersburg: Lan. [online] Available at: <<https://www.litmir.me/br/?b=133165&p=1>> [Accessed 3 January 2020].
- Korniienko, N., 1998. *Postmodernizm yak kulturnyi zhest (korotka mandrivka)* [Postmodernism as a cultural gesture (short trip)]. *Art-line*, 7-8, pp.4-7.
- Kurbas, L., 2001. *Filosofiiia teatru* [Philosophy of theater]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".
- Meierkhold, V.E., 1968. *Stati, pisma, rechi, besedy* [Articles, letters, speeches, conversations]. Moscow: Iskusstvo, Ch.2. (1917–1939).
- Nemerovskii, A.B., 1987. *Plasticheskaia vyrazitel'nost aktera* [The calisthenics expressiveness of the actor]. Moscow: Iskusstvo.
- Nemirovich-Danchenko, V.I., 1952. *Stati, rechi, besedy, pisma* [Articles, speeches, conversations, letters]. Moscow: Iskusstvo.

Piskator, E., 1932. *Politychnyi teatr* [Political theater]. Translated from German by M. Zerov. Kyiv: Literatura i mystetstvo. [online] Available at: <<https://www.livelib.ru/author/326955-ervin-piskator/>> [Accessed 3 January 2020].

Shtainer, R., 1894. *Filosofia svobody* [Philosophy of Liberty], [online] Available at: <<https://avidreaders.ru/>> [Accessed 3 January 2020].

Simonov, R.N., 1959. *S Vakhtangovym* [With Vakhtangov]. Moscow: Iskusstvo.

Stanislavskii, K.S., 2013. *Rabota aktera nad soboi. Protseess voploshcheniia* [The actor's work on himself. The embodiment process]. Moscow: Eksmo.

Stanislavskii, K.S., 2017. *Sistema Stanislavskogo. Rabota aktera nad soboi* [The Stanislavsky system. The actor's work on himself]. Moscow: T8RUGRAM. Ch. 1.

Stanislavskii, K.S., 2017. *Sistema Stanislavskogo. Rabota aktera nad soboi* [The Stanislavsky system. The actor's work on himself]. Moscow: T8RUGRAM. Ch. 2.

Tairov, A., 2018. *Zapiski rezhissera ob iskusstve teatra* [Director's notes on the theater art]. St. Petersburg: Lan.

ВИЗУАЛЬНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Владимир Саган^{1а}, Олег Артамонов^{2б}

¹ заслуженный работник культуры Украины, доцент;

e-mail: vladimirsagan5@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5870-935X

² магистр; e-mail: olegarta@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1842-5109

^а коммунальное учреждение «Одесский театрально-художественный колледж», Одесса, Украина

^б Луганская государственная академия культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – проанализировать особенности использования форм визуальной инсталляции как важной составляющей актерского мастерства. **Методология исследования.** Для достижения цели использованы методы компаративистики как средства сравнения форм визуальной инсталляции и моделирования признаков элементов, которыми эти формы структурированы. **Научная новизна** заключается в том, что охарактеризована роль и значения форм визуальной инсталляции в процессах актерского воспитания, рассмотрена также динамика развития методик, основанных на использовании визуальной инсталляции как элемента актерского мастерства. **Выводы.** Визуальная инсталляция – элемент актерского мастерства в процессе создания сценического образа. О наличии проблем визуальной инсталляции говорили выдающиеся режиссеры, актеры и преподаватели мирового уровня. Воспитание пластической выразительности в профессиональных актеров является обязательным компонентом профессиональной подготовки современного актера и необходимым средством сценического воплощения художественного образа. Наличие различных методик подготовки позволяет широко использовать визуальную инсталляцию в работе актера над ролью в разных режиссерских парадигмах, представляющих развитие

современного театрального искусства. Рассмотренные методики использования визуальной инсталляции в работе актера раскрывают определенные тенденции, суть которых заключается в поисках дополнительных средств выразительности в традиционных актерских техниках жестово-поведенческого характера, попытке связать их с художественными задачами, заложенными в «театральный текст», углубить в его прочтении смысловую многовекторность с помощью актера – центральной фигуры сценического действия. Именно поэтому возрастает весомость многополярности в профессиональной подготовке тех, кто участвует в создании спектакля. Речь идет о необходимости владения различными техниками визуальной инсталляции не только на актерском уровне, но и на режиссерском. Общая роль данных техник – обогатить сценическую палитру спектакля используя язык тела, жестов, движений, которые в современном театре приобретают значение ведущего выразительного средства, диктующего выбор других средств, связанных непосредственно с участниками спектакля (художественное оформление, пространственное оформление сцены и т. д.).

Ключевые слова: визуальное искусство; инсталляция; актерское мастерство

VISUAL INSTALLATION AS AN ACTING ELEMENT

Volodymir Sagan^{1a}, Oleg Artamonov^{2b}

¹ Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor;

e-mail: vladimirsagan5@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5870-935X

² Master; e-mail: olegarta@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1842-5109

^a the public institution "Odessa Theater and Art College", Odessa, Ukraine

^b Lugansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the using forms features of visual installation as an important acting component. **Research methodology.** To achieve the goal, comparative methods have been used as a means of comparing the forms of visual installation and modeling features of the elements by which these forms have been structured. **The scientific novelty** lies in the fact that the role and values of the forms of visual installation in the processes of acting education have been characterized, and the dynamics of the techniques development based on the use of visual installation as an element of acting is also considered. **Conclusions.** Visual installation is an element of acting in the process of creating a stage image. Outstanding directors, actors and world-class teachers spoke about the problems of visual installation. The education of calisthenics expressiveness in professional actors is an indispensable component of the professional training of a modern actor and a necessary means of stage embodiment of an artistic image. The presence of various training methods makes it possible to widely use the visual installation in the actor's work on his role in various directorial paradigms representing the modern theater art development. The considered methods of using visual installation in the actor's work reveal certain trends, the essence of which lies in the search for additional means of expression in traditional acting techniques of a gestural and behavioral nature, an attempt to

connect them with the artistic tasks embedded in the “theater text”, and to deepen its semantic vector interpretation with the help of the actor and the central figure of the stage action. That is why the increasing importance of multi polarity in the professional training of those who participate in the creation of the play. We are talking about the need to master various visual installation techniques not only at the acting level, but also at the director's level. The general role of these techniques is to enrich the stage palette of the performance using the language of the body, gestures, movements, which in modern theater acquire the leading means significance of expression, dictating the choice of other means that are directly related to the participants of the performance (decoration, spatial design of the stage, etc.).

Keywords: visual art; installation; acting



РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204362

Наталія Владимірова

*доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України;
e-mail: super-parus64@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8882-3957**Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*

Юдова-Романова К. В.
Образно-технологічні засоби презентації
сценічних мистецтв: сторінки історії : монографія.
Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 360 с.

Юдова-Романова, К.В., 2020.
*Образно-технологічні засоби презентації
сценічних мистецтв: сторінки історії.*
Київ: Видавництво Ліра-К.

Yudova-Romanova, K.V., 2020.
*Obrazno-tekhnologichni zasoby prezentatsii
stsenichnykh mystetstv: storinky istorii*
[Figurative and technological means of presentation
of the performing arts: pages of history].
Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K.

Усупереч усталеним правилам рецензування наукових досліджень на-самперед звернемо увагу не на основний блок монографії Катерини Юдової-Романової «Образно-технологічні засоби презентації сценічних мистецтв: сторінки історії», а на покажчик понять і термінів, список використаних джерел, іменний покажчик. Тобто ту частину дослідження, що доповнює презентацію його основних п'яти розділів. Вважаємо, що пропонувані супроводження, а особливо покажчик понять і термінів, є свідченням не тільки грамотності та належної культури в контексті оформлення наукових розвідок, а й засвідчують широкий діапазон знань та належну структурованість мислення дослідниці.

Відповідно до накреслених і чітко продуманих векторів зацікавленості та занурення в матеріал К. В. Юдова-Романова послідовно виявляє та висвітлює етапи становлення, генезу, еволюційні процеси просторово-образних і технологічних засобів організації та оформлення сценічного простору, простежує тенденції їх художнього використання у сценічних практиках сьогодення.

Цілком логічним є те, що у першому розділі «*Теоретико-методологічні засади дослідження просторово-образних чинників функціонування сценічних мистецтв*» ми занурюємося в історіографію та джерельну базу, осмислюємо термінологічний і понятійний апарат у контексті актуальних культурологічних концепцій та наявних методологічних засад. Тут варто підкреслити, що авторка через застосування мультимодального підходу та транссистемного здійснила науково об'єктивне дослідження історіографії з означених проблем образно-просторових і технологічних засобів презентації сценічних мистецтв. Аналізуючи зібрані та сфокусовані на предметі дослідження матеріали, К. Юдова-Романова зазначає, що проблеми просторово-образних і технологічних засобів виразності у сценічних мистецтвах фрагментарно та з різних боків вивчали історики як зарубіжного, так і національного мистецтва, профільні фахівці з теорії та історії сценографії, інженери, архітектори та практики театру, зокрема художники-сценографи. Однак у роботі підкреслено, що на сьогодні вітчизняній науці бракує цілісного культурологічного дослідження з проблем створення сценічної образності просторовими та технологічними засобами виразності.

У першому розділі «*Теоретико-методологічні засади дослідження просторово-образного функціонування сценічних мистецтв*» наведено конотацію основних термінологічно-понятійних засад дослідження. Особливе місце серед них займає виявлення головного концепту визначення «сценічний простір», а за допомогою семантичного і термінологічного аналізу текстів, з метою виявлення показових прикладів ефективного використання термінів розкрито його зміст у контексті поняттєвого апарату сучасної культурології та мистецтвознавства. Розуміння сценічного простору тісно корелюється з такими поняттями, як культурний простір, простір культури, художній простір, театральний простір, простір театру, простір сцени, ігрова діяльність, дизайн сценічного простору, сценографія, а також поняттями театральності та сценічності. Його також можливо розглядати як певну, наявну в просторі та часі локацію, у межах якої відбувається процес створення та сприйняття глядачем сценічної постановки.

У другому розділі «*Образно-магічні й архітектурно-інженерні прийоми театралізації ритуальних просторів Давнього світу*» досліджено, зокрема, скульптурні й декоративні прийоми театралізації дійств та прийоми створення театральної ілюзії архітектурними та інженерно-акустичними засобами. Окремий підрозділ присвячено аналізу архітектурно-дизайнерських принципів організації протосценічного простору в дохристиянській обрядовій культурі України.

Вибудовуючи своє наукове дослідження в історичній послідовності, К. В. Юдова-Романова у третьому розділі «*Архітектоніка, технології, засоби оформлення сценічних просторів і вуличних дійств доби Середньовіччя та Відродження*» звертається до висвітлення відповідних аспектів театральної культури доби Середньовіччя та Відродження, обмежуючись водночас європейським культурним ареалом. Насамперед авторка досліджує просторово-образні та техніко-технологічні засоби театралізації просторів у культурному середовищі України доби Середньовіччя. Далі аналізує видовища open air (включно з карнавальними розвагами та публічними стратами). Окремі підрозділи присвячені архітектоніці й технологічним особли-

востям приміщень і сценічних майданчиків доби Середньовіччя, архітектурним та декоративно-інженерним засобам створення сценічної ілюзії в окремих країнах епохи Відродження. Зауважимо, що всі ці матеріали та відомості супроводжуються цікавими прикладами й відповідними історичними посиланнями.

У четвертому розділі «Сценічні мистецтва Нового часу: просторові й технологічні параметри» з різних боків досліджено подальшу еволюцію просторової образності, художні прийоми використання сценічної техніки та технологій у сценічних мистецтвах Нового часу, зокрема: архітектурні та сценічно-декоративні форми; створення світлових ефектів у закритому сценічному просторі; прийоми театралізації громадських і публічних заходів світловими та пневматичними засобами; ілюмінаційні та піротехнічні прийоми театралізації, а також пневматичні засоби конструювання сценічного простору. Окремо в останньому підрозділі досліджено архітектоніку сценічних і театральних просторів в Україні XVII–XIX століть.

Окремо підкреслимо значення п'ятого розділу – «Технології і спецефекти сучасних сценічних мистецтв», що присвячений вивченню техніко-технологічних засобів новітнього часу та презентує детальний аналіз їхніх художніх можливостей, а саме: використання спеціальних ефектів як чинника в організації сценічно-театральних просторів сучасної піротехніки; генераторів спеціальних ефектів у практиці сценічних мистецтв; пневматичних та аеродинамічних засобів конструювання театральних і сценічних просторів; світлових, акустичних та мультимедійних технологій у сучасному мистецтві; світлової та лазерної техніки як засобу творення сценічної образності. А також систем звукового забезпечення; мультимедійних технологій сучасного мистецтва та прийомів екранного оформлення театралізованих заходів та 3D меппінгу. Такий детальний, ретельний аналіз можливостей техніко-технологічних засобів не лише унаочнює їхнє художнє значення у створенні та функціонуванні сценічних мистецтв у сучасному культурному просторі, а й підкреслює актуальність наукового осмислення цього різновекторного процесу.

Переконані, що представлена монографія має неабияку вагу не тільки як глибоке полідисциплінарне дослідження, а й стане в пригоді багатьом практикам сучасного театрального процесу.



Наукове видання

Scientific publication

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

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

**Серія:
Сценічне мистецтво**

**Series
in Stage Art**

Науковий журнал

Scientific journal

2020 Том 3 № 1

2020 Volume 3 No 1

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К. В.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K. V.

Літературний редактор
Богущ І. О.

Literary editor
Bogush I. O.

Редактор англomовних текстів
Діброва В. А.

English texts editor
Dibrova V. A.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

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

Technical editing
and computer layout
Berezhna O. V.

Підписано до друку: 05.06.2020. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,78. Обл.-вид. арк. 7,67.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4439

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 № 4016 від 09.10.2014