

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

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2020

Том
Vol. **3**

№2

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 № 5 від 01.12.2020 р.)*

Редакційна колегія

Катерина Юдова-Романова – головна редакторка, кандидатка мистецтвознавства, доцентка (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Сергій Беззубенко** – заступник головного редактора, доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Тетяна Совгиря** – відповідальна секретарка, кандидатка мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Фадель Альмуфайл** – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театрального мистецтва, Держава Кувейт); **Володимир Бібілейшвілі** – доктор теорії та історії мистецтв, професор (Батумський навчальний університет мистецтв, Республіка Грузія); **Ольга Бойко** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Наталія Владимірова** – докторка мистецтвознавства, професорка, член-кореспондентка Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Оксана Гарачковська** – докторка філологічних наук, професорка (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Гончарова** – докторка культурології, професорка (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 Корнієнко** – докторка мистецтвознавства, професорка, жінка-академік Національної академії мистецтв України, заслужена діячка мистецтв України (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Микола Крипчук** – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Левченко** – докторка філософських наук, старша наукова співробітниця (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Тереса Мазена** – докторка мистецтвознавства (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Україна / Жешувський університет, Республіка Польща); **Марцінас Петрикас** – доктор мистецтвознавства, доцент (Вільнюський університет, Литовська Республіка); **Людмила Романюк** – докторка психологічних наук, професорка (Університет державної фіскальної служби України, Україна); **Валентина Сосіна** – кандидатка педагогічних наук, професорка (Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського, Україна); **Вероніка Тормахова** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Ігор Юдкін** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, 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 № 5 от 01.12.2020 г.)

Редакционная коллегия

Екатерина Юдова-Романова – главный редактор, кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Сергей Безглубенко** – заместитель главного редактора, доктор философских наук, профессор, почетный академик Национальной академии искусств Украины (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Татьяна Совгира** – ответственный секретарь, кандидат искусствоведения (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Фадель Альмуфайл** – доктор философии по педагогическим наукам (Высший институт драматического искусства, Государство Кувейт); **Владимир Библиевичвили** – доктор теории и истории искусств, профессор (Батумский учебный университет искусств, Республика Грузия); **Ольга Бойко** – кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **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); **Николай Крипчук** – кандидат искусствоведения (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Елена Левченко** – доктор философских наук, старший научный сотрудник (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Тереса Мазена** – доктор искусствоведения (Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко, Украина / Жешувский университет, Республика Польша); **Мартинас Петрикас** – доктор искусствоведения, доцент (Вильнюсский университет, Литовская Республика); **Людмила Романюк** – доктор психологических наук, профессор (Университет государственной фискальной службы Украины, Украина); **Валентина Сосина** – кандидат педагогических наук, профессор (Львовский государственный университет физической культуры имени Ивана Боберского, Украина); **Вероника Тормахова** – кандидат искусствоведения, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина); **Игорь Юдкин** – доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, ведущий научный сотрудник (Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского 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 P 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 5 from 01.12.2020)*

Editorial board

Kateryna Iudova-Romanova – editor-in-chief, PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Serhii Bezklubenko** – deputy editor-in-chief, Doctor of Philosophy, Professor, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Tetyana Sovgyra** – executive secretary, PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Fadhel Almuwail** – PhD in Pedagogical Sciences, Professor (Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait); **Vladimer Bibileishvili** – Doctor of Art Theory and History; Professor (Batumi Art Teaching University, Republic of Georgia); **Olha Boiko** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **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 of Ukraine, Honored art worker in Ukraine (National Center for Performing Arts named after Les Kurbas, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Levchenko** – Doctor of Philosophy, Senior Research Fellow (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Teresa Mazepa** – Doctor of Art Studies (Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Ukraine / University of Rzeszów, Republic of Poland); **Martynas Petrikas** – Doctor of Art Studies, Associate Professor (Vilnius University, Republic of Lithuania); **Lydmyla Romanyuk** – Doctor of Psychological Sciences, Professor (University of the State Fiscal Service of Ukraine, Ukraine); **Valentina Sosina** – PhD in Pedagogical Sciences, Professor (Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Bobersky, Ukraine); **Veronika Tormakhova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (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. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnography of the Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine).

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, 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

Тетяна Бойко, Ярослав Ланчак	Жанрово-стилістична поліфонія режисерської творчості Романа Віктука	116
Наталія Донченко, Наталія Соколенко	Формування та розвиток головних принципів театральної системи М. Чехова в контексті зміни світосприйняття актора	138
Сергій Безклубенко	Проблеми театрального мистецтва як суспільного художнього виробництва, або «Мануфактура» в епоху домінування індустрій	151
Олена Абрамович, Аліна Кудренко	Теоретико-методологічні аспекти пластичної виразності в майстерності актора	165

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Тетяна Нечаснко, Сергій Плуталов, Альона Дорофєєва	Специфіка режисерської творчості Володимира Московченка в динаміці розвитку театральної культури Луганщини	180
Катерина Юдова- Романова	Сучасні системи сценічного звукового забезпечення	193

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Іван Сорока, Катерина Голуб	Специфіка техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві початку XXI століття	210
Ніно Давіташвілі, Микола Юдов	Експерименти біомеханічних тренінгів Всеволода Меєрхольда в процесі підвищення психофізичної техніки майбутнього актора	221

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Татьяна Бойко, Ярослав Ланчак	Жанрово-стилистическая полифония режиссерского творчества Романа Виктюка	116
Наталья Донченко, Наталья Соколенко	Формирование и развитие главных принципов театральной системы М. Чехова в контексте изменения мировосприятия актера	138
Сергей Безклубенко	Проблемы театрального искусства как общественного художественного производства, или «Мануфактура» в эпоху доминирования индустрий	151
Елена Абрамович, Алина Кудренко	Теоретико-методологические аспекты пластической выразительности в мастерстве актера	165

ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ

Татьяна Нечаенко, Сергей Плуталов, Алена Дорофеева	Специфика режиссерского творчества Владимира Московченко в динамике развития театральной культуры Луганского региона	180
Екатерина Юдова-Романова	Современные системы сценического звукового обеспечения	193

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Иван Сорока, Екатерина Голуб	Специфика техники сценической речи в актерском искусстве начала XXI века	210
Нино Давиташвили, Николай Юдов	Эксперименты биомеханических тренингов Всеволода Мейерхольда в процессе повышения психофизической техники будущего актера	221

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Tetiana Boiko, Yaroslav Lanchak</i>	Genre-Stylistic Polyphony of the Director's Work of Roman Viktyuk	116
<i>Nataliia Donchenko, Nataliia Sokolenko</i>	Formation and Development of the Main Principles of M. Chekhov's Theater System in the Context of Changing the Actor's World Perception	138
<i>Serhii Bezklubenko</i>	Problems of Theater Art as Public Art Production or "Manufacture" in the Age of Industrial Domination	151
<i>Olena Abramovych, Alina Kudrenko</i>	Theoretical and Methodological Aspects of Plastic Expression in the Actor's Skill	165

PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Tetiana Nechaenko, Serhii Plutalov, Alyona Dorofeeva</i>	Specificity of Director's Creativity of Volodymir Moskovchenko in the Dynamics of the Theater Culture Development in Luhansk Region	180
<i>Kateryna Iudova-Romanova</i>	Modern Stage Sound Systems	193

THEATER PEDAGOGY

<i>Ivan Soroka, Kateryna Holub</i>	Specifics of Stage Speech Technique in the Acting Art of the Beginning of the XXI Century	210
<i>Nino Davitashvili, Mykola Yudov</i>	Experiments of Biomechanical Trainings of Vsevolod Meyerhold in the Process of Improving the Future Actor's Psychophysical Technique	221

DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219277

УДК 792.071.2.027

*Пам'яті видатного режисера
Романа Віктюка присвячується***ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНА ПОЛІФОНІЯ
РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ РОМАНА ВІКТЮКА**Тетяна Бойко^{1а}, Ярослав Ланчак^{2а}¹ кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник;

e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² магістр; e-mail: lanchak0804@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9282-8988^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Мета дослідження – з'ясувати специфіку сценічного доробку Романа Віктюка, проаналізувати окремі аспекти апробованої пластичної режисури, окреслити жанрово-стилістичні параметри резонансних постановок митця кінця 1970-х – початку 2010-х рр. на прикладі вистав «Татуйована троянда» Т. Вільямса (1982), «Украдене щастя» І. Франка (1982), «Федра» М. Цвєтаєвої (1988), «Священні чудовиська» Ж. Кокто (1987), «Уроки музики» (1979, 1989) та «Квартира Коломбіни» (1986) Л. Петрушевської, «Уроки майстра» Д. Паунелла (1990), «Служниці» Ж. Жене (1988), «Лоліта» Е. Олбі (1992), «І раптом минулого літа» Т. Вільямса (2016) тощо. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети було застосовано загальнонаукові методи: аналітичний (для розуміння процесу творчого становлення та формування концептуальних орієнтирів режисера), типологічно-структурний (для вивчення елементів режисерського інструментарію та художніх прийомів митця), феноменологічний (для визначення рис оригінальності й епатажності сценічної практики Романа Віктюка). **Наукова новизна** цієї статті визначається введенням до вітчизняного наукового обігу фрагментів театральної режисури Романа Віктюка, полягає в окресленні жанрово-стилістичних особливостей його постановок, розгляді окремих вистав. **Висновки.** Сценічний доробок Романа Віктюка вирізняється розмаїттям музики та хореографії, вишуканою пластикою напівоголених виконавців, промовистими костюмами та сценами епатажу. Водночас режисерські пошуки націлені на розв'язання складних філософських питань, що демонструють новий погляд на природу людських стосунків, глибоке дослідження та переосмислення літературних творів.

Ключові слова: Роман Віктюк; авторська режисура; жанр; метафоричний театр; поетичний театр; пластична режисура; епатаж

Постановка проблеми

На сучасному етапі творчість видатного російського й українського режисера Романа Віктюка є поживою та стимулом для мистецтвознавчого аналізу. Адже

Його естетські й епатажні постановки останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття якнайкраще демонструють квінтесенції метафоричного театру та образних пластичних рішень.

Сміливі режисерські рішення Р. Віктюка, що проявилися в поєднанні пластичного та драматичного мистецтва в єдиному сценічному творі, формуванні особливої вишуканої структури та краси рухів, затвердили нову театральну естетику, яка вимагає від глядача глибинних почуттів, емоційності та філософського сприйняття. Режисура Р. Віктюка виразна та неординарна для фахового ока, вона потребує осмислення й теоретичних узагальнень у контексті розуміння театру сучасності.

Попри те, що з 1996 року митець керував Театром Романа Віктюка у Москві, його постать знакова і для української сцени. Адже він народився у Львові, а після закінчення Державного інституту театрального мистецтва в Москві (рос. – ГИТИС) знову повернувся до рідного міста, аби почати успішний творчий злет, який протягом усієї кар'єри режисера (здійснив постановки в Україні, Литві, Латвії, Італії, США, Фінляндії тощо) скеровував його мистецьку траєкторію до естетичного бунтарства та формотворчого поступу. Приміром, його роботи у Львові та Києві були помітними прецедентами в процесі згасання соцреалістичної естетики та пошуку метафоричної образності й сценічного формотворення.

Утім, незважаючи на наявність у вітчизняному науковому полі певної кількості мистецтво- і театрознавчих праць, де висвітлено процес формування режисерських концептів українського театру, практика Р. Віктюка проаналізована лише локальними епізодами вистав на київській сцені.

Відтак актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення творчих концептів Р. Віктюка, а також режисерських прийомів і методів їх практичної реалізації в контексті еволюціонування та трансформації театрального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Певний спектр аналітичних міркувань щодо творчості Р. Віктюка здебільшого міститься у працях зарубіжних (російських) дослідників. Серед цих праць, приміром, окремі аспекти вистав Театру Романа Віктюка проаналізувала О. Юшкова (2004) у праці «Пластичний театр ХХ століття в Росії», а особливості інтерпретації п'єси М. Цветаєвої «Федра» осмислив О. Смольяков (1998) у дослідженні «Стилізація в російській поетичній драмі початку ХХ століття: драматургічний цикл».

Важливим джерелом інформації є й спогади про співпрацю з Р. Віктюком відомих діячів культури, акторів і драматургів: О. Іванова (2012) «Субкультура недавнього минулого», Л. Петрушевської (2006) «Маленька дівчинка з “Метрополя”», І. Мірошніченко (2017) тощо.

Доволі оригінальний аналіз таких постановок Р. Віктюка, як «Пробудження весни», «Містерія Еросу і Танатосу» та «Саломея», пропонує відомий психолог Андрій Курпатов (2018) у монографії «Страх. Хтивість. Смерть».

Ознайомлення зі специфікою режисури Р. Віктюка (2003), фрагментами його творчої діяльності, а головне – осмисленням філософії майстра є автобіогра-

фічні книги «Роман з самим собою», «Небо. Політ перший» (2018), «Небо. Політ другий» (2018) та багаторічна праця А. Мурзич (2008) «Театр Романа Віктюка. З крапки у вічність», в якій зібрано багато інтерв'ю з режисером, здійснено аналіз більшості його легендарних вистав.

Утім, специфіка режисерської діяльності Р. Віктюка наразі не отримала цілісного висвітлення в контексті вітчизняної науки. Здебільшого творчий доробок митця задокументовано на шпальтах української та зарубіжної періодики різних років, аналіз та систематизація яких нині на часі. Серед українських науковців виставу Р. Віктюка «Уроки музики» за Л. Петрушевською (1989) на сцені Київського театру російської драми ім. Лесі Українки висвітлила Марина Гринишина (2017) у науковій праці «Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (1926–2014 рр.)». Іншу резонансну виставу київської сцени – «Священні чудовиська» (1987) – проаналізувала Анна Липківська (2012, с.793-806) на сторінках видання «Український театр ХХ ст.: Антологія вистав».

У підсумку зазначимо, що наведений перелік джерел засвідчив наявність саме зарубіжної (російської) наукової літератури, присвяченої творчості режисера Р. Віктюка. Натомість у царині вітчизняної науки бракує досліджень, де було б послідовно висвітлено бодай репрезентативні вистави режисера.

Мета роботи – з'ясувати специфіку сценічного доробку Р. Віктюка, окреслити жанрово-стилістичні параметри резонансних постановок митця, проаналізувати окремі аспекти пластичної режисури (на прикладі вистав «Татуйована троянда» Т. Вільямса (1982), «Украдене щастя» І. Франка (1982), «Федра» М. Цветаєвої (1988), «Священні чудовиська» Ж. Кокто (1987), «Уроки музики» (1979, 1989) та «Квартира Коломбіни» (1986) Л. Петрушевської, «Уроки майстра» Д. Паунелла (1990), «Служниці» Ж. Жене (1988), «Лоліта» Е. Олбі (1992), «І раптом минулого літа» Т. Вільямса (2016) тощо).

Для досягнення поставленої мети застосовано загальнонаукові **методи**: аналітичний (для розуміння процесу творчого становлення та формування концептуальних орієнтирів режисера), типологічно-структурний (для вивчення елементів режисерського інструментарію та художніх прийомів митця), феноменологічний (для визначення рис оригінальності й епатажності сценічної практики Р. Віктюка).

Виклад основного матеріалу

Вступ. Головними ознаками художньо-ідейного поступу театральної практики останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття стали експерименти, пошуки та мистецькі рефлексії. Ці реалії своєю чергою скерували вектори режисерської творчості до полістилістики, залучення різноманітних технологічних новацій і вплинули на формування авторських, режисерських методів. У театральній царині означеного періоду змінилося розташування сил між авторами – виконавцями – глядачами, звільнивши поле для режисерського висловлювання. На думку дослідниці Олени Романової (2004, с.3), провідні постмодерністські експерименти в театральній практиці засвідчують переоцінку ролі режисера, актора

та глядача, оскільки постмодерністська режисура позиціює виставу як відкритий та нецентрований сценічний твір, наслідуює принципи імпровізаційності або інсталяції, нерідко звертаючись до зміщування стилю гри; актор дистанціюється від персонажа, створюючи поряд з постановником театральну структуру за допомогою знаків; глядач отримує змістовні елементи, що естетично презентують виставу.

Відтак художня цінність вистав означеного періоду відрізняється ступенем сценічної образності, що впливає на глядача на рівні свідомого та несвідомого – таким чином здійснюється прорив глибинного сприйняття сенсу вистави через різноманітні засоби виразності (Литвин, 1993, с. 3).

Отже, авторами та творцями образної структури вистав постають режисери, які реалізують через акторів своєрідний діалог з глядачами, а відтак їх пошуки образності можемо розглядати як пошуки новаторських контактів з глядачами через творче, індивідуальне «обличчя» акторів. У процесі творчої співпраці режисери й актори видобувають з матеріалу п'єс невербальні засоби виразності, спрямовані на образно-асоціативне сприйняття глядача.

Загальновідомо, що процес створення вистави дослідники умовно поділяють на три етапи:

- зародження режисерського задуму, ідеї, що поєднує акторів, сценографа, композитора й інших учасників;
- опанування з боку акторів просторово-часового континууму вистави (дії, середовища, ритму, темпу, пауз, мізансцени, жанру, стилю та ін.);
- доведення композиційного перетворення елементів режисерської виразності (події, дія, ритм, паузи, мізансцена та ін.) до художньої цілісності всіх складових вистави в жанрово-стильовій єдності (Литвин, 1993, с. 4).

Беззаперечним є і те, що специфіка поєднання цих етапів, залежно від багатьох об'єктивних і суб'єктивних чинників, вирізняється яскравою індивідуальністю не тільки в різних режисерів та виставах одного режисера, а й у різних сценічних редакціях одного й того ж драматичного твору.

До об'єктивних чинників належать зовнішні елементи: досвід і майстерність актора, сценографа, композитора, їх творча воля та сумісність з режисерським задумом. До суб'єктивних належать: специфіка фантазії та уяви як основних психологічних механізмів режисерської творчості. Так, взаємозалежність цих чинників призводить до процесу *режисерського формотворення*, в якому народжуються нові змісти та візії сценічного твору. Відтак на зламі ХХ–ХХІ століть апогеєм сценічного формотворення стало утвердження авторської режисури.

Особливості пошукових векторів і режисерський нонконформізм Р. Віктыюка. Вивчення й аналіз режисерської практики багатьох митців часом унеможлиблює її затиск у межах будь-якої системи, як-от реалістичної школи або епічного театру тощо. Наприклад, нині можна вільно стверджувати про авторський театр Пітера Брука, Сергія Данченка, Марка Захарова, Юрія Любимова, Еймунтаса Някрошюса та багатьох інших. Серед когорти згаданих тут митців одне з чільних місць належить і Р. Віктыюку (1936-2020). Приміром, вітчизняна театрознавиця Анна Липківська із цього приводу наголошує: «Вистави Романа Віктыюка рубезу

1980–1990-х рр. спричинили справжній театральний вибух. Ж. Кокто, Ж. Жене, Т. Реттіґан, Д.-Г. Хуан, В. Набоков з його легкої руки “увірвалися” на стагнований було пізно-радянський кін і постали там з п’яним присмаком “забороненого плоду”, у примхливих абрисах графічних мізансцен, вишуканої, підкреслено театралізованої пластики, свінгового акторського голосоведіння» (Липківська, 2012, с.793).

Роман Віктюк відомий як російський та український театральний режисер, народний артист України (2006), народний артист Російської Федерації (2009), художній керівник Театру Романа Віктюка, театральний новатор, у творчому доробку якого понад 200 вистав. Народився митець у Львові, закінчив Державний інститут театального мистецтва в Москві, навчаючись у провідних майстрів – подружжя Василя та Марії Орлових, Анатолія Ефроса та Юрія Завадського.

1956 року молодий режисер дебютував виставою «Все це не так просто» за п’єсою Г. Шмельова (інсценування оповідання «Щоденник» Л. Ісарової) на сцені Львівського театру юного глядача, а незабаром здійснив постановки вистав «Коли зійде місяць» за п’єсою Г. Грегорі (1965), «Сім’я» І. Попова (1967), «Фабрична дівчина» О. Володіна, «Місто без кохання» Л. Устінова та «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра.

1968 року Р. Віктюка було запрошено на посаду головного режисера Калінінського театру юного глядача – протягом року він здійснив постановки вистав «Мені хочеться тебе сьогодні бачити» за однойменною авторською п’єсою, «Чарівна ялинка» В. Ткаченко, «Ми, джаз та привиди» Е. Нізюрського, «На одне кохання менше» А. Кузнецова та «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, паралельно займаючись режисурою фільмів-вистав.

Саме через новаторську інтерпретацію класичного твору Ф. Шиллера, яку партійне керівництво класифікувало як «інтелектуальну диверсію», у пресі з’явилися негативні критичні статті, а Р. Віктюка було звільнено, навіть незважаючи на позитивну оцінку Марчелло Маджоранні, який був вражений європейським рівнем театральної постановки. Провідний італійський актор особисто був присутній на прем’єрі вистави, оскільки в Калінінській області тривала робота над фільмом «Соняшники».

Протягом 1970–1974 років Р. Віктюк працював головним режисером Російського драматичного театру у Вільнюсі. Завдяки приятельським стосункам з першим секретарем обкому мав можливість обирати п’єси для постановки, що були заборонені в СРСР. Наприклад, він здійснив першу в радянському театральному просторі постановку багатоактної п’єси О. Вампілова «Минулого літа в Чулимську». Відомий драматург, з яким Р. Віктюк товаришував, закінчив роботу над твором ще в 1971 році. Утім, проходження цензури умисно затягували, посилаючись на «ідейну недолугість змісту художньо сирій п’єси» (Николаєв, 2014, с.10), уперше її опубліковано лише після загибелі драматурга, влітку 1972 року. За сюжетом у Шаманова (В. Єфремов), який опинився в містечку Чулимську після звільнення з посади міського слідчого за гіпертрофоване відчуття справедливості (він добивався справедливого суду над сином чиновника), закохується молода дівчина Валентина (О. Демичева). Герой також відчуває, що вона йому не байдужа, проте досить сухо це демонструє. Любовний конфлікт посилюється

діями сина буфетниці Павла (Е. Мурашов), який домагається Валентини, бухгалтера Мечоткіна (Л. Владимиров), який сватається до неї, отримавши згоду батька, та Кашкіної (Т. Майорова), яка прагне привернути увагу Шаманова. Сценічна версія Р. Віктюка без цензури мала назву «Зустрічі та прощання».

Серед інших режисерських робіт Р. Віктюка на сцені Литовського Російського драматичного театру назвемо «Чорну комедію» британського драматурга П. Шеффера, «Валентин і Валентина» М. Рощина (1971); «Принцеса і лісоруб» Г. Волчек та М. Мікаелян, «Кохання – книга золота» О. Толстого, «Справа передається до суду» А. Чхаїдзе (1972); «З коханими не розлучайтесь» О. Володіна, «Продавець дощу» Р. Неша (1973), «Схожий на лева» Р. Ібрагімбаєва, «Марія Стюарт» Ю. Словацького та ін.

У другій половині 1970–1980-х рр. професійна діяльність режисера вирізняється надзвичайно різноманітною географією: з 1975 року він почав здійснювати постановки вистав у московських театрах, зокрема в Театрі Моссовета («Вечірнє світло», 1975 р., «Царське полювання» за п'єсою Л. Зоріна, 1977 р.), Московському художньому театрі («Чоловік та жінка знімуть кімнату», 1977 р., «Татуйована троянда, 1982 р.), Студентському театрі МГУ («Чинзано» та «Уроки музики» Л. Петрушевської, 1979 р.; «Качине полювання» О. Вампілова, 1980 р. та ін.).

Серед згаданих творів знаковою у творчості Р. Віктюка стала п'єса «Уроки музики», адже митець захопився стилістикою драматургії Л. Петрушевської – протягом наступних десяти років тричі повертався до неї, здійснивши постановки на сценах Академічного театру ім. Максима Горького (Горький, 1987), Литовського Російського драматичного театру (Вільнюс, 1988), Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки (Київ, 1989), презентуючи глядачу кожного разу нову версію.

Драматургія Людмили Петрушевської викликала жваві критичні дискусії в художньо-мистецькому та науковому середовищі після появи перших вистав за її п'єсами – протягом 1970–1980-х рр. вони були надзвичайно популярними серед режисерів як академічних театрів, так і театрів-студій.

Дослідниця Наталя Каблукова (2003, с.3) стверджує, що драматургія Л. Петрушевської – це комплекс різноманітних уявлень про світ, у центрі якого – людина в дисгармонійному її втіленні. Адже в драматичних творах Л. Петрушевської представлено маргінальний тип людини, яка перебуває в середині багатьох обставин і конфліктів, викинута на узбіччя життя. Створюючи драми про неможливість створення власного світу та досягнення гармонії в родині, у колі друзів, вона досліджує існування сучасної пересічної людини, яка в очах оточення втратила сенс життя.

Причиною дисгармонії є реальні обставини, побутова невлаштованість, а головне – втрата сенсу життя. Дослідники визначають прихований конфлікт у п'єсах Л. Петрушевської як конфлікт самотньої свідомості, що прагне знайти сенс існування та водночас відмовляється від цього, а тому герої діють хаотично, непослідовно або не діють взагалі.

Драматична дія в п'єсах авторки втрачає здатність перетворення висхідної ситуації – вона не стає основою для дії, а у вчинках героїв відсутні і логіка,

і причинно-наслідкові зв'язки, або ж вони засновані на хаотичній свідомості індивіда. Як наслідок, у п'єсах відсутня напруга розвитку дії та динамічність – дія розпадається на безліч різноманітних колізій, а відповідно до поліконфліктності драми в розвитку дії неабияку роль відіграє випадковість. Н. Каблукова визначає цю випадковість як прояв нелогічної поведінки героя та багатоманіття життєвого потоку, від якого людина відчужена. На думку дослідниці, конфлікт у драмах авторки представлено на кількох рівнях: побутовому, що пов'язано з соціальними проблемами; психологічному, що пов'язаний з протиріччям внутрішнього світу та вчинками персонажів; буттєвому, що пов'язаний з утіленням драматичного стану світу на рівні авторської свідомості (Каблукова, 2003, с.3).

Перша постановка Р. Віктюка п'єси «Уроки музики» відбулася 1979 року – першопочитання цього драматичного твору, написаного Л. Петрушевською в 1973 році, а надрукованого лише у 1983 році. Постановка зі студійцями Театру МГУ (Г. Стаханова – Галя, Н. Степанов – Іванов), професійних акторів серед них майже не було, окрім В. Тализіної (Таїсія), одразу викликала надзвичайний резонанс серед театралів. Відповідно до режисерської концепції глядацькі місця було встановлено безпосередньо на сцені клубу Московського державного університету в обмеженій кількості, а зал на чотириста місць лишався порожнім.

Тогочасні критики порівнювали виставу за силою впливу з «ударом скальпеля по живій тканині», коли зарадити може лише операційне втручання: «сміх від нісенітниць, міщанської тарабарщини життя співгромадян став кісткою у горлі». Фінал перевертав душу: сім'я Козлових дивилася телевизор, що з бадьорим незнанням бубонів наступні новини або транслював щось, що належало «офіційному» мистецтву тієї доби, а ведуча безпристрасно читала авторські ремарки: «Над затемненою сценою висвітлюються гойдалки, на яких повільно та сумно гойдається Ніна з дитиною на руках... Надя повільно і сумно підноситься на тих самих гойдалках, що і Ніна» (Агишева, 1988, с.60).

Після шостого показу виставу, прем'єра якої відбулася 19 лютого 1979 року та ознаменувала початок «нової хвилі» в драматургії і театрі, заборонив ректор Московського університету, проте за сприяння Олега Єфремова трупа отримала дозвіл на відновлення показу «Уроків музики» на сцені Будинку культури «Москворіччя». Остаточо виставу закрили лише влітку 1980 року – нетерпимість чиновників Міністерства культури пояснювалася активізацією боротьби з негативними явищами радянського суспільства напередодні проведення Олімпійських ігор у Москві.

У 1989 році Р. Віктюк шокував новою інтерпретацією «Уроків музики» вже київську публіку, здійснюючи постановку, навмисно сповнену «граничного ступеня душевного дискомфорту» (Спиридонова, 1989), яку рецензенти порівняли вже не зі скальпелем хірурга, а з «виваженими і акуратними маніпуляціями патологоанатома, який прагне лише встановлення точного та остаточного діагнозу» (Верховец, 1989), на сцені Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки.

Музичний супровід, який використав Р. Віктюк, відповідав назві вистави в найвужчому розумінні та концепції постановки, у більш широкому – мелодійне ви-

конання твору П. Чайковського постійно переривалося голосом чоловіка, який відбивав, ніби під час уроку гри на фортепіано, такт (Гринишина, 2017, с.251).

Сценографія Володимира Боера відтворювала середовище, в якому речі були ніби своєрідною пластичною метафорою психологічного світу героїв – «безладдя, хаос, який бачимо на сцені, наче модель внутрішнього світу персонажів, де порушена гармонія» (Спиридонова, 1989), відповідаючи режисерському задуму: на стінах було натягнуто папір, що створювало ілюзію екранів; підлога була вкрита пожмаканими папірцями; стояли ліжка, виблискуючи залізними спинками, кульгаві стільці й убогі столи; уособленням єдиного вікна у світ був блакитний екран телевізора вглибині сцени (Гринишина, 2017, с.251).

Лаконізм вираження, динаміку й емоційну структуру вистави режисер досягнув завдяки максимальній природності зовнішніх засобів виразності (слів, жестів, інтонацій, реакцій) виконавського складу, зокрема Н. Шаралапової (Граня), О. Ісаєва (Іванов), Л. Погорєлової (Ніна), О. Сумської (Надія), А. Роговцевої (Тайсія), Є. Паперного (Козлов-старший), В. Задніпровського (Ніколай).

Дослідниця Марина Гринишина (2017, с.252) характеризує цю роботу як найважчу, найбезнадійнішу та найбезпросвітнішу виставу з усіх коли-небудь поставлених на сцені Київського академічного театру російської драми.

Варто зазначити, що за кілька років до цього, у 1987 році, Р. Віктюк презентував на київській сцені виставу «Священні чудовиська» за Ж. Кокто, акцентуючи на темі театру, перетворивши виставу з витонченої мелодрами, запропонованої драматургом, на містерію про театр. Головна героїня – велика актриса Естер (А. Роговцева) за жодних обставин не зраджує своєму мистецтву, не вдається до дріб'язкових з'ясувань стосунків, і саме це дає змогу їй у фіналі привести до часливого завершення життєві колізії.

Бачення режисера розкривала і сценографія Світлани Ставцевої, яка була в стилі модерн – театральному за природою та водночас утопічному в прагненні втілити у статичності образотворчого мистецтва мінливу морську хвилю або неловимий вигин квіткової пелюстки.

Ця подія визнана дослідниками як помітне явище українського театру (Гринишина, 2017, с.264), оскільки постановка радикально вирізнялася не тільки характером літературного першоджерела, а й унікальною, небаченою донині режисерською стилістикою. Слушною є думка Анни Липківської: «Режисер – нібито нізвідки – явив на кону інший театр, різуче несхожий на офіційний. Певною мірою – зірвав греблю для театру пошукового, студійного, відверто альтернативного, чия потужна хвиля накопилася трохи пізніше» (2012, с.793). Відтак саме у вирі формотворчих зрушень українського театру відбулися інші постановки Р. Віктюка на київській сцені – «Дама без камелій» Т. Реттігана (1992) та «Бульвар Сан-Сет» за мотивами фільму Б. Вайлдера (1997).

Пошуковим підходом до режисури вирізнялися й постановки Р. Віктюка на сцені Московського художнього театру ім. Максима Горького, як-от «Татуйована троянда» за п'єсою Т. Вільямса в перекладі Л. Додіна (1982). На той час уже досить популярного в театральній Москві, завдяки епатажним «Урокам музики» та неординарній, незвичній, сміливій і вільній постановці «Чоловік і дружина зні-

муть кімнату» М. Рощина (1976), що кардинально відрізнялася від традиційного стилю МХАТу, режисера до співпраці запросила Ірина Мірошніченко, яка була не тільки виконавицею головної ролі, а й ініціаторкою вистави.

Експериментальна вистава, прем'єра якої відбулася 30 січня 1982 р. на Малій сцені МХАТу (сценографія С. Бахріна), ще до початку дивувала глядачів, оскільки починалася, коли вони заходили до залу. Відповідно до задуму режисера головні герої, вдягнуті у святковий одяг (оскільки в них ніби весілля), зустрічали гостей (глядачів), розсаджували чоловіків і жінок на протилежних сторонах залу. Зі спогадів І. Мірошніченко (2017) дізнаємося, що це виправдовувалося специфічною побудовою вистави: «посередині – дорога, протягом всієї дії, а з боків огорожа, і за нею з одного боку крісла, й з іншого боку крісла. Тобто абсолютне проникнення в реальність та справжність того, що відбувається». Поділ на чоловіків і жінок також був продуманий режисером навмисно, щоб долучити глядачів до вистави – після монологу головної героїні пари, які приходили до театру разом, зрозуміло, обурювалися тим, що їх несподівано розділили, на собі відчували весь біль, протест та емоційний стан Серафіни Делла Роза, яка роками живе коханням до свого покійного чоловіка Розаріо, затулившись від світу у своєму безперервному переживанні трагедії.

Ірина Мірошніченко (2017), аналізуючи специфіку режисерської методи Р. Віктюка стверджує, що він не розбирає роль, а вимагає від актора лише чистих пристрастей, проте згодом пропонує їх осмислити. Така метода сприяє переходу до наступного етапу, коли завдяки унікальним особливостям людської пам'яті «в'язанка відчуттів, котрі він вимагав на репетиції, виходить миттєво назовні».

Наступна вистава на кону МХАТівського філіалу визнана критиками еротичною сенсацією 1982 року. Цією виставою, сповненою українського колориту завдяки використанню національного вбрання, західноукраїнських пісень і танців, стала п'єса І. Франка «Украдене щастя». Використовуючи лише голос актриси Ірини Мірошніченко, Р. Віктюку вдалося досягти надзвичайного та настільки потрібного йому ефекту – показати справжню тваринну, природну, брудну та хворобливу, проте надзвичайно сильну пристрасть між Анною (І. Мірошніченко) та Михайлом Гурманом (Б. Щербаков), щоб розкрити головну ідею однієї з найвідоміших класичних п'єс української драматургії відповідно до власного бачення – на чужій біді власного щастя не збудувати.

Однією з наступних резонансних вистав Р. Віктюка вже на сцені театру «Сучасник» стала «Квартира Коломбіни» за п'єсами Л. Петрушевської «Кохання», «Сходи», «Анданте» та «Квартира Коломбіни» (1986) з Авангардом Леонтьєвим та Лією Ахеджаковою в головних ролях.

Жанр вистави визначено як комедію-гротеск – настрої своєрідного світу французького водевілю з перших же хвилин формував візуальний образ постановки – «звалений на невеликому дощатому помості, що підноситься над сценою, театральню організований хаос із речей, котрі означають кімнату молодого подружжя в п'єсі "Кохання" [...], посилювала підкреслено шаржована манера гри акторів» (Агишева, 1988, с.59). Апофеозом блюзнірства була фінальна п'єса-одноактівка «Квартира Коломбіни», в якій А. Леонтьєв у ролі П'єро роздягався, обливався водою та з'їдав гіперболізовано довгі макарони.

За словами критиків, Р. Віктюк пройшов шлях від виявлення трагічної суті напівфантастичних подій, які описувала Л. Петрушевська, до їх театралізації та карнавалізації – у цьому проявилася не тільки логіка творчого розвитку режисера, а й логіка розвитку суспільних настроїв (Агишева, 1988, с.59).

Як пише Л. Петрушевська (2006), «режисер презентував світу абсолютно новий продукт. Мої необразливі п'єси стали якимись злегка непристойними [...] це вже починався новий, перетворений Віктюк». Першим актором, якого режисер перевдягнув у жіноче вбрання – рожеву сукню та перуку, став Авангард Леонт'єв. І тут важливо зазначити, що саме вистава «Квартира Коломбіни» поклала початок багатьом експериментам Р. Віктюка, пов'язаним не тільки з переодяганням героїв у строї протилежної статі, а й з тенденцією, коли чоловіки виконують жіночі ролі, а жінки – чоловічі. Цей прийом став ознакою режисерського формотворення Р. Віктюка, а найбільш резонансною виставою – «Служниці» за п'єсою Ж. Жене на кону театру «Сатирикон» 1988 року.

Успіх цієї постановки дав змогу говорити про режисуру Р. Віктюка як про перемогу театральності над буденністю. У цьому творі, відповідно до побажань постановника, були залучені виключно чоловіки. Завдяки розробці особливої акторської пластики Валентина Гнеушева, хореографії Алли Сігалової, підбору музики Асафа Фараджева, костюмам Алли Коженкової, гриму Льва Новикова у поєднанні з акторською грою Костянтина Райкіна (Соланж), Миколи Добриніна (Клер), Олександра Зуєва (Мадам) і Сергія Зарубіна (Месьє) режисерові вдалося створити непересічну виставу та заявити про можливість нового театрального формотворення. Цей спектакль був показаний у багатьох країнах й отримав захоплені відгуки світової преси.

За сюжетом, сестри-служниці Клер і Соланж Лемерсьє, які працюють у будинку Мадам, таємно доносять в поліцію на Месьє, щоб вбити власну господиню – окрім бажання отримати невеликий спадок, ними керує особиста неприязнь, а скоріше занадто складна для їх примітивного розуміння суміш обожнення, захоплення та ненависті. У відсутності господині, яка страждає за чоловіком, вони розігрують між собою сцени вбивства Мадам, вдягнувши її одяг і пародіюючи пластику та манеру говорити. Вони вирішують отруїти Мадам, додавши у липовий відвар снодійне, щоб імітувати самогубство. Плани сестер руйнує повернення Месьє, якого тимчасово випустили на свободу, і, побоюючись можливого викриття, Клер випиває отруту сама, а Соланж збирається оголосити, що вона її вбила, щоб піти на каторгу. Раціональність і логічність дій у п'єсі замінена логікою почуттів, дією на емоціях та від емоційного стану (Жене, 2001, с.49-84).

Постановка вражала незвичним естетизмом постмодерністського мистецтва: «незвичним було все – від гриму, що нагадував маски театру Кабукі, вбрання Месьє, який поставав у розкішній шубі зі шлейфом дорогих французьких парфумів – до надривного голосу Даліди і головне – особливого способу акторського існування, побудованого на збереженні дистанції між власним образом» (Глэм, 2007). За визначенням критиків, вишукана вистава-ритуал стала основою стилю, що невдовзі став відомий як «стиль Віктюка» – витончені лінії модерну, краса та фантастика театральної дії (Глэм, 2007).

Р. Віктюк (2003, с.82) згадував, що наприкінці 1980-х років факт наявності на сцені кількох напівголених чоловіків у жіночих спідницях викликав підвищений інтерес, оскільки був «безглуздя хоробрості, що відкривала заборонені двері, перед цілою гвардією удаваних моралістів».

Унікальність режисерської думки «Служниць» Р. Віктюка не в тому, що чоловіки зображують жінок, а в тому, що їм вдається вловити негативну іпостась людської природи, що більш властива саме жінкам – інтриги та заздрощі. Відповідно до задуму режисера виконання чоловіками жіночих ролей у цьому разі зумовлено прагненням відійти від «кухонних чвар, приватного випадку, зведення рахунків через якогось молочника [...], коли це грають артисти, причому зовсім відчужено, а панівною є естетика Оскара Уайльда: мистецтво визначає життя, естетика не правдоподібності, а вибуху підсвідомості, тоді відкривається філософія Жене» (Віктюк, 2003. с.82).

Того ж таки 1988 року Р. Віктюк здійснив на сцені Театру на Таганці першопрочитання п'єси «Федра» Марини Цветаєвої, написаної в 1923–1928 роках. Історію доньки критського царя Міноса, яка зажадала свого пасинка Іпполіта, потім обмовила його, а після загибелі – заподіяла собі смерть, режисер ототожнив з перипетіями життя самої Марини Цветаєвої. П'єса була однією з восьми драматичних творів письменниці, об'єднаних у два цикли: «Романтика» – п'єси «Червоний валет», «Заметіль», «Пригоди», «Фортуна», «Кам'яний янгол» та «Фенікс», пов'язані єдиною естетикою, системами персонажів, структурою конфлікту, та незавершена трилогія «Гнів Афродіти», до якої увійшли п'єси «Аріадна», «Федра» та «Елена», кожна з яких презентує власний жіночий образ, але в конфлікті з єдиним героєм – Тезеєм. Ця трагедія вирізняється серед інших п'єс, проте провідною в ній лишається проблематика, характерна для циклу «Романтика» і для всієї творчості М. Цветаєвої (Смольяков, 1998, с.18).

Саме постановка вистави «Федра» за п'єсою М. Цветаєвої стала важливим моментом у пошуках принципів поетичного театру.

На думку мистецтвознавця О. Смольякова, театр М. Цветаєвої – це передусім емоційний театр, в якому яскраві сильні почуття поєднані не тільки в окремих ситуаціях, а й в усіх складових драматичного тексту (опис дійових осіб, ремарки, особливості образного ряду, специфіка вірша, що диктує власний ритм, настрої і темп розвитку дії). Дослідник припускає, що саме в цьому полягає зв'язок театральної моделі поетеси з театром свого часу, проте це театр не Є. Вахтангова, наприклад, а Камерний театр О. Таїрова, котрий був надзвичайно близький їй духовно й естетично. Крім того, є припущення, що ідея трилогії цветаєвської «Гнів Афродіти» виникла під впливом постановок О. Таїрова за античними сюжетами – «Фаміра-Кіфаред» та «Федра» (Смольяков, 1998, с.17).

Р. Віктюк, провівши паралелі між колізіями долі Федри та Марини Цветаєвої, акцентував увагу глядача саме на трагедії поетеси (Гений, страсть и здание-шестеренка, 2019). Головну роль виконала Алла Демидова, а темну та світлу сторони її душі – Ерос і Танатос – тепле і холодне начало, що боролися в серці та свідомості героїні, втілювали у сміливому пластичному малюнку Дмитро Певцов та Олексій Серебряков, між якими режисер умовно розподілив текст Іпполіта та Годувальниці (Шаинян, 2015).

На думку мистецтвознавців, Р. Віктюк надзвичайно зухвало та точно поставив «Федру» – естетську і водночас безжалісно ясну виставу, в якій актриса А. Демидова наблизилася до масштабів особистості М. Цветаєвої (Смольяков, 1998, с.18). Режисер вирішив історію про зраду дружини та її кохання до пасинка, а також наступних страждань і каяття в душі грецької містерії, репрезентувавши глядачу скоріше не театральну виставу, а священнодію. Показовою та навіть декларативною була спроба поглянути на п'єси М. Цветаєвої крізь призму особистості самої поетеси. Для цього режисер поєднав п'єсу М. Цветаєвої з уривками з її щоденників та, залишивши центральним образом Федру, спроектував химерно переломлений міф на долю поетеси – вдалому сценічному втіленню посприяла яскрава індивідуальність Алли Демидової, відточена найвищою акторською майстерністю. О. Смольяков зазначає:

«Серед порожнього простору таганківської сцени на тлі цегляної стіни метушилися Цариця-Жінка-Поет у споконвічних стражданнях роздвоєння протиріч буття. Тонка гра з культурними контекстами включала і ледь іронічну імітацію античних скульптур Іпполітом, і чоловіка в ролі Годувальниці, при цьому дивне поєднання оголеного торса та спідниці створювали відчуття архаїки, водночас натякаючи на античний театр, в якому, як відомо, жіночі ролі виконували чоловіки». (Смольяков, 1998, с.17).

«Федра» Р. Віктюка перегукувалася з легендарною постановкою Олександра Таїрова передусім незвичною для 1988 року, підкресленою театральністю рішення режисера, який постійно зміщував часові площини (приміром, звучав вірш Осипа Мандельштама, присвячений Сарі Бернар – ще одній «відомій Федрі»).

Поет Павло Антокольський (1988, с.17-18) акцентує на тому, що М. Цветаєва розгледіла архаїчне, первісне ядро – праміф, повернувши жанр трагедії до його елевсінського першоджерела, про який сучасні європейці можуть судити завдяки розкопкам на Криті або уламкам Пергамського фризу.

Йдучи за драматургом, Р. Віктюк створив театр чуттєвий та архаїчно простий – шорстка цегляна стіна, чорне важке пальто, оголене тіло та гладке біле трико, що демонстрували позачасову сутність фактури і кольору.

У виконанні Алли Демидової Федра ніби вела діалог з Федрою, яку втілила Аліса Коонен, доводячи, що на сьогодні пристрасті та ситуації, можливо, і змінилися, проте незмінною лишилася гострота і трагічність людського буття. На думку О. Смольякова (1988, с.22), стиль «Федри» Р. Віктюка був спробою створити стиль сучасної трагедії, як колись шукав стиль сучасної трагедії О. Таїров.

Одним з головних художніх засобів у віктюківській «Федрі» стала стилізація – режисер звернувся до «внутрішнього синтезу доби або явища», прочитав п'єсу крізь призму не стільки міфологічних конструкцій, скільки культурологічних. Для нього Федра – передусім один з найцікавіших образів світового театру, з яким пов'язаний тріумф багатьох провідних актрис, оскільки цей образ поєднує велич пристрастей і гостроту ситуацій, граничне напруження існування та глибину вічності.

Театральна критикиня Інга Радова (2018) стверджує, що саме в роботі над постановкою цієї п'єси народилася «химерна віктюківська стилістика, що ста-

ла фірмовим знаком його авторського театру, з характерною пластикою, гримом, спорідненим з театром Кабукі, з незвичною вокалізацією, в якій велику роль відіграє звукозапис, вокальні інтонації». На її думку, саме в насиченій інтелектуальній прозі М. Цветаєвої, в якій утілено найсерйозніший конфлікт з усіх можливих – між людиною і божеством, з неможливим, забороненим коханням, з трагічною долею художника у світі, режисер віднайшов усе, що є найбільш важливим для нього як для митця.

Перебудова радянського суспільства, зміна політичної системи в другій половині 1980-х років посприяла виникненню нової культурної ситуації. Галина Зайнулліна (2010) акцентує на тому, що після 1985 року, коли політика гласності, розпочата новим радянським керівництвом, несподівано змінила духовне життя людей, народу стали дозволяти критикувати авторитети, а нові закони значно послабили тоталітаризм і однопартійну систему, в офіційному театральному мистецтві з'явилися елементи соцарту.

Відомий театрознавець Анатолій Смелянський на основі спостереження за тогочасним театральним процесом акцентує на значній кількості вистав, в яких використано прийоми соцарту:

«Перш за все сцена часів перебудови працювала в режимі “зворотних знаків”, висміюючи та руйнуючи радянські ігрові маски – революційних вождів, партійних секретарів та передових колгоспників. Невдовзі в справу було введено нові маски – “інтердівчат”, злодіїв-кегебешників, героїв-десидентів. Пуританські мовні норми було зруйновано на сцені та на екрані з тією ж легкістю, з якою руйнувалися тілесні табу» (Смелянский, 1999, с.196).

До вистав з елементами соцарту, представлених у репертуарі театру Р. Віктюка (ще неофіційної антрепризи), дослідники зараховують постановку п'єси «Уроки майстра» Д. Паунелла (1990) на сцені Державного академічного театру імені Є. Вахтангова (Зайнулліна, 2010, с.4-5).

П'єса належить англійському драматургу, який не беручи за основу історичний матеріал, презентував п'єсу-роздум, що за жанровим спрямуванням нагадує фарс – Сталін (М. Ульянов) та Жданов (О. Філіпенко) вчать великих композиторів Шостаковича (С. Маковецький) та Прокоф'єва (Ю. Яковлев), як треба писати музику. Весь жах полягає в тому, що композитори з повагою слухають їх, хоча й розуміють абсурдність ситуації. Автор навмисно перевів конфлікт з історичного до загальнолюдського, зробивши персонажів не живими постатями, а умовними масками, цікаво розписавши п'єсу на чотирьох головних виконавців (окрім них єдиним персонажем є секретарка-сержант, роль якої виконала Г. Коновалова).

У чорно-білому порожньому та холодному просторі художника В. Боєра, який зробив яскраво-червоний акцент лише на колах грамплатівок, режисер змодельював власне бачення того, як саме радянські вожді, знущаючись з композиторів, писали власну музику, значно ускладнивши та поглибивши смислотворчі аспекти п'єси. Наприкінці п'єси Сталін, який безроздільно володарював над усіма, раптово осмисливши, що Бог вище його і над Богом він не має влади, божеволіє (Ульянов, 2017).

У продовженні думки варто наголосити на тому, що естетика соцарту на вахтанговській сцені стала черговим яскравим елементом загальної палітри режисерських стилістичних уподобань і захоплень Майстра. Протягом своєї творчої кар'єри він апробував найрізноманітніші тематичні й жанрові комбінації, серед яких найбільші враження публіка отримувала саме від експериментів у царині пластичного мистецтва.

Специфіка використання пластичного мистецтва у виставах Р. Віктюка. Осмислення пластичного мистецтва як важливого елемента драматичного театру актуалізувалося на початку ХХ століття, отримавши значний розвиток у теоретичних працях Андрія Белого, Рудольфа Штайнера, В'ячеслава Іванова, Максиміліана Волошина, а головне – у сценічній практиці Всеволода Меєрхольда, Євгена Вахтангова, Михайла Чехова, Олександра Таїрова та ін. Провідні діячі культури і мистецтва, літератори та філософи мріяли про театр, в якому людина буде відчувати істинні, високі почуття під час та після вистав. Так, наприклад, пластика актора та ритмічна організація дії завжди були домінуючими компонентами постановок Всеволода Меєрхольда – використовуючи безмежні можливості акторів, які пройшли спеціальну підготовку, він створював у драматичних виставах особливу реальність, що вражала, шокувала, проте жодного глядача не лишала байдужим (Юшкова, 2004, с.11). За Всеволодом Меєрхольдом (1968, с.142), гра актора має бути підкорена «ритму дикції та ритму пластичних рухів», оскільки його творчість – «це творчість пластичних форм у просторі» (Мейерхольд, 1968, с.488).

Подібні ідеї були відновлені в театральному просторі, передусім у режисерських акціях та висловлюваннях, 1970–2000-х років. У цьому контексті Театр Романа Віктюка – це театр, що оповідає не про побутові проблеми, а про життєві універсалії засобами метафор, символів, конфігурацій пластичних малюнків. Творення нової сценічної форми вимагає насамперед від виконавців ролей виразної пластики, мобільності рухів, серйозної фізичної підготовки. Візуальний зміст у постановках режисера – вкрай важливий, він не поступається місцем вербальним засобам виразності актора, а відтак пластична підготовка акторів – одна з головних умов прийому на роботу до театру.

Аналізуючи специфіку постановок Театру Романа Віктюка – театру, який не просто розважає глядача, а передусім виражає певні метафізичні ідеї, можемо зазначити, що провідне місце режисер відводить саме пластичному мистецтву.

Деякі театральні критики та мистецтвознавці порівнюють формотворчі експерименти Р. Віктюка зі здобутками Олександра Таїрова, котрий у своїх ранніх пошуках активно працював над пластикою та ритмом вистави, ставив пантоміми і мімодрами, а також синтетичні постановки, в яких провідними засобами виразності були пластичні композиції. Сам О. Таїров називав свої пошуки «театром емоційно насичених форм».

У структурі режисури О. Таїрова, у центрі сценічного дійства перебував актор, який віртуозно володів тілом і не ховався за декораціями або текстом.

Так само й Р. Віктюк у власних театральних пошуках апробував засади пластичного театру. Його режисура повсякчас насичена музикою та різноманітними пластичними ремінісценціями минулих епох або стилів.

Наприклад, у виставі «Саломея» (1998) за О. Вайльдом Р. Віктюк, між іншим, використовує елементи айкідо (акторам довелося відвідувати заняття із цього виду спорту) (Жаркова, 2008). Так само й у третій редакції вистави «Служниці» (2006) особливу підступність Клер та Соланж актори Олександр Солдаткін і Дмитро Бозін демонструють завдяки пластичному мистецтву – вони повзають на підлозі, наслідуючи змій. У власних театральних пошуках Р. Віктюк впритул наближається до пластичного театру. Режисура та світовідчуття Р. Віктюка повсякчас насичене музикою та власними уявленнями про пластику. Відтак режисер разом з апологетикою пластичної режисури, захоплюючись елементами експресіонізму та авангарду, активно використовує й символи та підтекстове начало літературних першоджерел.

Концептуальною роль руху стала у виставі Театру Романа Віктюка «Лоліта» (1992) – відповідно до задуму головного режисера та режисера з пластики В. Гнеушева саме пластична виразність акторів дає можливість «повертатися до минулого, зазирати в майбутнє, показувати географію душі» (Кретова, 1992). Валентин Гнеушев – відомий цирковий режисер, який наситив постановку Р. Віктюка цирковою естетикою, що увиразнилася в пластичних малюнках образу Лоліти (Ірина Метлицька практично не опускалася на сцену, рухаючись величезною металевою трикутною конструкцією, демонструючи, на думку критиків, істинну акробатичну майстерність) (Кретова, 1992) та всіма чоловічими персонажами у виконанні Сергія Маковецького (Куїнсі), Сергія Виноградова (Невідомий джентльмен) та Олега Ісаєва (Гумберт Гумберт) – їх танець вирішено у стилістиці чоловічого кабаре.

На думку Інги Радової (2018), у поетиці Театру Романа Віктюка пластика, музика та слова мають рівні права. Закоханість режисера в естетику модерну з його витонченими лініями, вигинами, зламами передається і пластиці: «через мову тіла, виразну міміку зі сцени транслюється і схвильована емоційність, і нервовість почуттів, що спокушає, і тонкий психологізм».

Відповідно до особливої поетики та високого ступеня театральності, характерних антипобутовому, синтетичному та неканонічному Театру Романа Віктюка, його провідні актори (Д. Бозін, О. Ісаєв, Л. Погорелова, О. Дзюба та ін.) володіють неповторною органікою, надзвичайною пластичною виразністю, майстерним володінням тілом, унікальним, гіпнотичним стилем руху.

Однією з найбільш близьких Р. Віктюку концепцій щодо пластики в режисерському мистецтві є концепція, викладена американським драматургом Теннесі Вільямсом у «Замітках до постановки» п'єси «Скляний звіринець».

Письменник зауважує, що замітки не просто передмова до п'єси, оскільки в них закладена концепція нового пластичного театру, котрий має замінити вичерпані засоби зовнішньої правдоподібності, в прагненні, щоб «театр, як частина нашої культури, знову отримав життєподібність» (Уільямс, 2007, с.7). Відповідно до цієї концепції, у театральній постановці режисер має використовувати всі театральні-сценічні прийоми, включно з екраном, музикою, освітленням, безпосередньо пластичними жестами та розташуванням акторів на сцені, символізмом декорацій і поведінкою персонажів. Використовуючи ці засоби, Т. Вільямс

з успіхом вирішує завдання висвітлення певного психологічного стану, настрою, а також сценічно виражає власну думку.

На думку Р. Віктюка, у концепції Т. Вільямса простежується сутність усієї творчості великого американського драматурга, відтак надзвичайно важливим є розуміти та використовувати її в процесі здійснення постановок його творів. Р. Віктюк зазначає:

«Скільки було постановок п'єс Вільямса, проте, як на мене, більшість з них не передавали тієї своєрідності, якою наділений цей чудовий майстер. Чому? Причин, як на мене, кілька... Звертаючись до Вільямса, ми, люди мистецтва, чомусь зазвичай забуваємо про викладену драматургом в передмові до відомого "Скляного звіринця" концепцію "пластичного театру" [...] Де яскраві кольори, гра світла, виразні жести, сценічний рух, пластика персонажів, музика, танці? Де химерні символи? Де, зрештою, герої "не від світу цього"? Адже з усього цього складається неповторна атмосфера вільямсівських п'єс». (Віктюк, 1993, с.5-6)

Режисер Р. Віктюк звертався до творчості Т. Вільямса лише двічі – після «Татуйованої троянди» 1982 року (вистава залишалася в репертуарі МХАТу ім. Максима Горького протягом 26 років) він здійснив постановку, музичне оформлення та сценічну адаптацію п'єси «І раптом минулого літа» (2016) про трагічну долю поета Себастьяна Вінебла та роль мистецтва в житті творчої людини.

За сюжетом, головна героїня – Місис Вінебл (Л. Погорелова) – втратила єдиного сина Себастьяна, який був для неї коханням і сенсом життя. Вона прагне приховати моторошні та непристойні обставини його смерті (поета роздерли нелюди-туземці на мексиканському курорті), проте Кетрін (Є. Карпушина), родичка, яка супроводжувала Себастьяна, постійно нагадує про них у мареннях. Місис Вінебл наполягає, щоб дівчині зробили лоботомію, запрошуючи доктора Цукровича (М. Половенко); водночас матір (М. Казначеева) та брат (Н. Косточко) Кетрін також вмовляють її піти на операцію, оскільки зацікавлені отримати спадок.

Відмовившись від сценічних ефектів, режисер розкрив сенс вистави крізь постійні бійки, метушню та жерстяний гуркіт невеликої круглої сцени – світ без поета гидкий, а життя затухає, розчавлене нелюдською жорстокістю.

Режисерському баченню відповідає і сценографічне рішення: у глибині сцени (простір-трансформер, що оздоблено найновішою світловою апаратурою) – круглого помосту, котрий оббито залізом та обвішано ланцюгами, знаходиться портал у вигляді величезної людської потилиці з об'ємним вухом, що поростає гіллям; ліворуч – білий рояль, на першому плані – велосипеди, лавка, жерстяні табурети й інвалідний візок; на сцені розкидано іржаві залізні троянди, зігнуті велосипеди та покручені велосипедні колеса – знак викривленого простору та часу, руху зламаного життя, що зупинилося, зруйнованої досконалості ідеальної геометричної форми. Розповідаючи історію про поета, режисер ніби цитує елементи власних вистав (Шаинян, 2016), до того ж у вступній ремарці Т. Вільямс акцентував, що оформлення вистави може, якщо не повинно, мати «сюрреалістичний» характер. Молитовні лавки в оксамитовій оббивці розміщено по сусідству з лавками металевими, і залізний гуркіт постійно перебиває людські голоси.

На думку Р. Віктюка, кохання – це єдина заповідь існування людини. Вистава «І раптом минулого літа» якраз про втрату кохання, про біль і безвихідь. Утім, якщо розглянути величезний режисерський доробок Майстра, то неозброєним оком видно, що більшість його робіт саме про кохання в найрізноманітніших проявах, а також про таємниці життя, неможливість досягнення буття та людську самотність.

Висновки

Найбільш резонансні вистави Р. Віктюка великою мірою шокували глядача виконанням чоловіками жіночих ролей, відвертим пропагуванням одноставового кохання та, здавалося б, порушенням законів загальноприйнятої моралі. Ці бунтарські творчі маніфести підкреслювали специфіку режисури Р. Віктюка. Утім, вирізняючись від звичних театральних постановок різноманітними музичними та хореографічними вишуками, вишуканою пластикою напівоголених виконавців, яскравими костюмами та сценами епатажу, режисерські меседжі Р. Віктюка фокусувалися на складних філософських питаннях, увиразнювали новаторський погляд на природу людських стосунків, переосмислення літературних творів. У виставах, здійснених у межах психологічного, метафоричного й пластичного театру, продемонстровано жанрову та стилістичну поліфонію режисури Р. Віктюка.

Власне, **наукова новизна** цієї статті визначається введенням до вітчизняного наукового обігу фрагментів театральної режисури Р. Віктюка, полягає в окресленні жанрово-стилістичних особливостей його постановок, розгляді епізодів найбільш резонансних вистав. Адже вплив режисури Р. Віктюка, у тому числі й на експериментальні процеси українського театру межі 1980–1990-х років, переоцінити важко. Цей факт спонукає до подальших теоретичних узагальнень сценічного доробку Майстра, оскільки поточна стаття лише накреслює можливі орієнтири для майбутніх досліджень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Агишева, Н., 1988. Звуки «Му»: о драматургии Л. Петрушевской. *Театр*, 9, с.55-64.
- Антокольский, П., 1988. Вступительная статья. В: Эфрон, А. Саакянц А. сост., *Театр*. Москва: Искусство, с.5-22.
- Верховець, Н., 1989. Рятуймо наші душі! *Радянська Україна*, 22 жовтня.
- Віктюк, Р. и Печегина, Т., 2018. *Небо. Полет второй*. Москва: Зебра Е.
- Віктюк, Р. и Печегина, Т., 2018. *Небо. Полет первый*. Москва: Зебра Е.
- Віктюк, Р., 1993. Фиалки – к свету, розы – к жизни. В: Уильямс, Т. *Желание и чернокожий массажист*. Москва: Прогресс, с.5-6.
- Віктюк, Р., 2003. *Роман с самим с собой*. Москва: Зебра Е.
- Гений, страсть и здание-шестеренка. Как устроен театр Романа Виктюка, 2019. [online] 30 апреля. Доступно: <<https://www.mos.ru/news/item/54845073/>> [Дата обращения 05 октября 2020].
- Глэм, Т., 2007. *Не возвращайтесь к бывшим возлюбленным*. [online] Доступно: <http://samlib.ru/t/tatxjana_g/slujanki-3.shtml> [Дата обращения 10 сентября 2020].

- Гринишина, М., 2017. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (1926-2014 рр.). В: Гринишина, М. ред. *Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ-початку ХХІ ст.* Київ: Фенікс, с.141-335.
- Жаркова, Е., 2008. *Театр Виктюка розговариваєт с Богом.* [online] 18 декабря. Доступно: <http://www.vremyan.ru/interviews/teatr_viktjuka_razgovarivaet_s_bogom_.html> [Дата обращения 05 октября 2020].
- Жене, Ж., 2001. Служанки. Перевод: А. Миролюбовой. В: *Театр Жана Жене: Пьесы, статьи, письма.* Санкт-Петербург: Гуманитарная Академия, с.49-84.
- Зайнуллина, Г.И., 2010. *Элементы соц-арта и постсоц-арта в татарском драматическом театре на рубеже ХХ-ХХІ веков.* Автореферат диссертаций кандидата искусствоведения. Российская академия театрального искусства.
- Иванов, А.П., 2012. Субкультура недавнего прошлого. *Дружба Народов*, [online] 6. Доступно: <<https://magazines.gorky.media/druzhiba/2012/6/subkultury-nedavnego-proshlogo.html>> [Дата обращения 10 сентября 2020].
- Каблукова, Н.В., 2003. *Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской.* Благовещенск: Благовещенский государственный педагогический университет.
- Кретьова, Е., 1992. "Лолита": о любви без эротики. Премьера в театре Романа Виктюка. *Коммерсантъ*, 25.
- Курпатов, А., 2018. *Страх. Сладострастие. Смерть.* Москва: Litres.
- Липківська, А.К., 2012. Ж. Кокто «Священні чудовиська» В: Гринишина, М. ред., *Український театр ХХ ст.: Антологія вистав.* Київ: Фенікс, с.793-806.
- Литвин, Б.М., 1993. *Поиск образности в творчестве режиссера.* Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Российский институт искусствознания.
- Мейерхольд, Вс.Э., 1968. *Статьи, письма, речи, беседы.* Москва: Искусство. Ч. 2.
- Мирошниченко, И.П., 2017. *Расскажу...* Москва: АСТ. [online] Доступно: <https://kartaslov.ru/книги/Мирошниченко_И_П_Расскажу/3> [Дата обращения 10 сентября 2020].
- Мурзич, А., 2008. *Театр Романа Виктюка. Из точки в вечность.* Санкт-Петербург: Знание.
- Николаев, Г., 2014. *Ожидание свободы.* Санкт-Петербург: Звезда.
- Петрушевская, Л., 2006. *Маленькая девочка из «Метрополя»* Санкт-Петербург: Амфора.
- Радова, И., 2018. Роман Виктюк: искусство быть свободным. *Кругозор.* [online] Доступно: <<https://www.krugozormagazine.com/show/roman-viktyuk.3632.html>> [Дата обращения 10 сентября 2020].
- Романова, Е.В., 2004. *Театр в эстетико-семиотическом дискурсе: на примере отечественной и западноевропейской театральной практики второй половины ХХ века.* Автореферат диссертации кандидата философских наук. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.
- Смелянский, А.М., 1999. *Предполагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины ХХ века.* Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Смольяков, А.Ю., 1998. *Стилизация в русской поэтической драме начала ХХ века: драматургический цикл М.И. Цветаевой «Романтика».* Кандидат искусствоведения. Российская Академия театрального искусства.
- Спиридонова, А., 1989. Уроки дає майстерність. *Культура і життя*, 25 липня.
- Уильямс, Т., 2007. *Орфей спускается в ад.* Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- Ульянов, М., 2017. *Приворотное зелье.* Москва: Алгоритм.

Шаинян, Н., 2015. Чистые эссенции страстей. *Театрал*, 25 июля.

Шаинян, Н., 2016. В театре Романа Виктюка поставили Теннесси Уильямса. *Российская газета*. [online] Доступно: <<https://rg.ru/2016/10/31/pervoj-premeroj-v-teatre-viktiuka-stalapesa-i-vdrug-minuvshim-letom.html>> [Дата обращения 05 октября 2020].

Юшкова, Е.В., 2004. *Пластический театр в России XX века*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского.

REFERENCES

Agisheva, N., 1988. Zvuki "Mu": o dramaturgii L. Petrushevskoj [Sounds of "Mu": about the drama of L. Petrushevskaya]. *Teatr*, 9, pp.55-64.

Antokolskij, P., 1988. Vstupitel'naja stat'ja [Introductory article]. In: Jefron, A. Saakjanc, A. comp. *Teatr* [Theater]. Moscow: Iskusstvo, pp.5-22.

Genii, strast i zdanie-shesterenka. Kak ustroen teatr Romana Viktiuka [Genius, passion and gear building. How Roman Viktyuks theater works], 2019. [online] 30 April. Available at: <<https://www.mos.ru/news/item/54845073/>> [Accessed 05 September 2020].

Gljem, T., 2007. *Ne vozvrashhajtes k bylym vozljublennym* [Dont Return to Your Past Lovers]. [online] Available at: <http://samlib.ru/t/tatxjana_g/slujanki-3.shtml> [Accessed 10 September 2020].

Hrynyshyna, M., 2017. Natsionalnyi akademichnyi teatr rosiiskoi dramy im. Lesi Ukrainky (1926-2014 rr.) [National Academic Theater of Russian Drama. Lesya Ukrainka (1926-2014)]. In: Hrynyshyna, M. ed. *Narysy z istorii inonatsionalnogo teatru v Ukraini XX-pochatku XXI st.* [Essays on the history of non-national theater in Ukraine in the XX-early XXI century]. Kyiv: Feniks, pp.141-335.

Ivanov, A.P., 2012. Subkultura nedavnego proshlogo [Subculture of the recent past]. *Druzhba Narodov*, [online] 6. Available at: <<https://magazines.gorky.media/druzhba/2012/6/subkultura-nedavnego-proshlogo.html>> [Accessed 10 September 2020].

Jushkova, E.V., 2004. *Plasticheskij teatr v Rossii XX veka* [Plastic theater in Russia of the XX century]. Abstract of the dissertation of the candidate of art history. Jaroslavskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universite im. K.D. Ushinskogo.

Kablukova, N.V., 2003. *Pojetika dramaturgi Ljudmily Petrushevskoj* [Poetics of the playwright Lyudmila Petrushevskaya]. Blagoveshchensk: Blagoveshhenskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet.

Kretova, E., 1992. "Lolita": o ljubvi bez jerotiki. *Premiera v teatre Romana Viktjuka* ["Lolita": about love without eroticism. Premiere at the Roman Viktyuk Theater]. *Kommersant*, 25.

Kurpatov, A., 2018. *Strah. Sladostrastie. Smert* [Fear. Voluptuousness. Death]. Moscow: Litres.

Litvin, B.M., 1993. *Poisk obraznosti v tvorchestve rezhissera* [Search for imagery in the directors work]. Abstract of the dissertation of the candidate of art history. Rossijskij institut iskusstvovoznanija.

Lypkivska, A.K., 2012. Zh. Kokto "Sviashchenni chudovyska" [J. Kokto "Sacred Monsters"] In: Hrynyshyna, M. ed., *Ukrainskyi teatr XX st.: Antolohiia vystav* [Ukrainian Theater of the XX century: Anthology of performances]. Kyiv: Feniks, pp.793-806.

Mejerhold, Vs.Je., 1968. *Stati, pisma, rechi, besedy* [Articles, letters, speeches, conversations]. Moscow: Iskusstvo. Ch. 2.

- Miroshnichenko, I.P., 2017. *Rasskazhu...* [I'll tell you ...]. Moscow: AST. [online] Available at: <https://kartaslov.ru/knigi/Miroshnichenko_I_P_Rasskazhu/3> [Accessed 10 September 2020].
- Murzich, A., 2008. *Teatr Romana Viktjuka. Iz tochki v vechnost* [Roman Viktyuk Theater. From a point to eternity]. St. Petersburg: Znanie.
- Nikolaev, G., 2014. *Ozhidanie svobody* [Expectation of freedom]. St. Petersburg: Zvezda.
- Petrushevskaja, L., 2006. *Malenkaja devochka iz "Metropolja"* [Little girl from "Metropol"] St. Petersburg: Amfora.
- Radova, I., 2018. Roman Viktjuk: iskusstvo byt svobodnym [Roman Viktyuk: the art of being free]. *Krugozor*. [online] Available at: <<https://www.krugozormagazine.com/show/roman-viktjuk.3632.html>> [Accessed 10 September 2020].
- Romanova, E.V., 2004. *Teatr v jestetiko-semioticheskom diskurse : na primere otechestvennoj i zapadnoevropejskoj teatralnoj praktiki vtoroj poloviny XX veka* [Theater in aesthetic and semiotic discourse: on the example of Russian and Western European theater practice in the second half of the twentieth century]. Abstract of the dissertation of the candidate of philosophical sciences. Moskovskij gosudarstvennyj universitet imeni M. V. Lomonosova.
- Shainjan, N., 2015. Chistye jessencii strastej [Pure essences of passions]. *Teatral*, 25 July.
- Shainjan, N., 2016. V teatre Romana Viktjuka postavili Tennessi Uiljamsa [Tennessee Williams was staged at the Roman Viktyuk Theater] *Rossijskaja gazeta*. [online] Available at: <<https://rg.ru/2016/10/31/pervoj-premeroj-v-teatre-viktiuka-stala-pesa-i-vdrug-minuvshim-letom.html>> [Accessed 05 September 2020].
- Smeljanskij, A.M., 1999. *Predpolagaemye obstojatelstva: Iz zhizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* [Alleged circumstances: From the life of Russian theater in the second half of the XX century]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Smoljakov, A.Ju., 1998. *Stilizacija v russkoj pojeticheskoj drame nachala HH veka: dramaturgicheskij cikl M.I. Cvetaevoj "Romantika"* [Stylization in Russian poetic drama of the early twentieth century: the dramatic cycle of M.I. Tsvetaeva "Romance"]. Ph.D. in History of Arts. Rossijskaja Akademija teatralnogo iskusstva.
- Spyrydonova, A., 1989. Uroky daie maisternist [Lessons are given by skill]. *Kultura i zhyttia*, 25 July.
- Uiljams, T., 2007. *Orfej spuskaetsja v ad* [Orpheus Descends to Hell]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
- Uljanov, M., 2017. *Privorotnoe zele* [Love potion]. Moscow: Algoritm.
- Verkhovets, N., 1989. Riatuimo nashi dushi! [Lets save our souls!] *Radianska Ukraina*, 22 October.
- Viktjuk, R. and Pechegina, T., 2018. *Nebo. Polet pervyj* [Sky. First flight]. Moscow: Zebra E.
- Viktjuk, R. and Pechegina, T., 2018. *Nebo. Polet vtoroj* [Sky. Second flight]. Moscow: Zebra E.
- Viktjuk, R., 1993. Fialki – k svetu, rozy – k zhizni. In: Uiljams, T. Zhelanie i chernokozhij massazhist [Violets – to the light, roses – to life]. In: Williams, T. *Desire and the Black Masseur*. Moscow: Progress, pp.5-6.
- Viktjuk, R., 2003. *Roman s samim s soboj* [An affair with himself]. Moscow: Zebra E.
- Zajnullina, G.I., 2010. *Jelementy soc-arta i postsoc-arta v tatarskom dramaticheskom teatre na rubezhe XX-XXI vekov* [Elements of Sots Art and Post-Sots Art in the Tatar Drama Theater at the turn of the XX-XXI centuries]. Abstract of dissertations of the candidate of art history. Rossijskaja akademija teatralnogo iskusstva.

Zarkova, E., 2008. *Teatr Viktjuka razgovarivaet s Bogom* [Vikyuk Theater talks to God]. [online] 18 December. Available at: <http://www.vremyan.ru/interviews/teatr_viktjuka_razgovarivaet_s_bogom_.html> [Accessed 05 September 2020].

Zhene, Zh., 2001. Sluzhanki [Servants]. In: *Teatr Zhana Zhene: Pesy, stati, pisma* [Theater Jean Genet: Plays, articles, letters]. Translation: A. Miroyubova. St. Petersburg: Gumanitarnaja Akademija, pp.49-84.

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНΙΑ РЕЖИССЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА РОМАНА ВИКТЮКА

Татьяна Бойко^{1а}, Ярослав Ланчак^{2а}

¹ кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник;

e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² магистр; e-mail: lanchak0804@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9282-8988

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

Аннотация

Цель исследования – выявить специфику сценического наследия Романа Виктюка, проанализировать отдельные аспекты апробированной пластической режиссуры, определить жанрово-стилистические параметры резонансных постановок мастера конца 1970-х – начала 2010-х гг. на примере спектаклей «Татуированная роза» Т. Уильямса (1982), «Украденное счастье» И. Франко (1982), «Федра» М. Цветаевой (1988), «Священные чудовища» Ж. Кокто (1987), «Уроки музыки» (1979, 1989) и «Квартира Коломбины» (1986) Л. Петрушевской, «Уроки мастера» Д. Паунелла (1990), «Служанки» Ж. Жене (1988), «Лолита» Э. Олби (1992), «И вдруг минувшим летом» Т. Уильямса (2016) и др.

Методология исследования. Для достижения поставленной цели были использованы общенаучные методы: аналитический (для понимания процесса творческого становления и формирования концептуальных ориентиров режиссера), структурно-типологический (для изучения элементов режиссерского инструментария и художественных приемов мастера), феноменологический (для определения черт оригинальности и эпатажности сценической практики Романа Виктюка). **Научная новизна** данной статьи определяется введением в отечественный научный контекст фрагментов театральной режиссуры Романа Виктюка, заключается в описании жанрово-стилистических особенностей его постановок, рассмотрении отдельных спектаклей. **Выводы.** Сценические работы Романа Виктюка отличаются разнообразием музыки и хореографии, изысканной пластикой полуобнаженных исполнителей, яркими костюмами и сценами эпатажа. В то же время режиссерские поиски нацелены на решение сложных философских вопросов, демонстрирующих новый взгляд на природу человеческих отношений, глубинное исследование и переосмысление литературных произведений.

Ключевые слова: пластическое мастерство актера; пластический рисунок роли; художественный образ

GENRE-STYLISTIC POLYPHONY OF THE DIRECTOR'S WORK OF ROMAN VIKTYUK

Tetiana Boiko^{1a}, Yaroslav Lanchak^{2a}

¹ Ph.D. in Art History, Senior Researcher;

e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² Master; e-mail: lanchak0804@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9282-8988

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

Abstract

The purpose of the research is to find out the specifics of Roman Viktyuk's stage work, to analyze some aspects of the tested plastic directing, to outline genre-stylistic parameters of resonant productions of the artist of late 1970s - early 2010s on the example of T. Williams' "Tattooed rose" (1982), "Stolen Happiness" by I. Franko (1982), "Phaedra" by M. Tsvetaeva (1988), "Sacred Monsters" by J. Cocteau (1987), "Music Lessons" (1979, 1989) and "Columbine's Apartment" (1986) by L. Petrushevskaya, "Master's Lessons" by D. Paunella (1990), "Maids" by J. Genet (1988), "Lolita" by E. Albee (1992), "Suddenly Last Summer" by T. Williams (2016), etc. **Research methodology.** To achieve this goal, general scientific methods were used: analytical is (to understand the process of creative formation and formation of director's conceptual guidelines), typological and structural are (to study the elements of directing tools and artistic techniques of the artist), and phenomenological is (to determine the originality and outrageousness of stage practice by Roman Viktyuk). **The scientific novelty** of this article is determined by the introduction into the domestic scientific circulation of fragments of theatrical directing by Roman Viktyuk, consists in outlining the genre and stylistic features of his productions, consideration of individual performances. **Conclusions.** Roman Viktyuk's stage work is distinguished by a variety of music and choreography, exquisite sculptures of half-naked performers, eloquent costumes and outrageous scenes. At the same time, the director's research is aimed at solving complex philosophical questions that demonstrate a new view of the nature of human relations, in-depth research and rethinking of literary works.

Keywords: Roman Viktyuk; author's direction; genre; metaphorical theater; poetic theater; plastic directing; outrage



DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219278

УДК 7.03:[159.9:792.071.2.028

**ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ГОЛОВНИХ ПРИНЦИПІВ
ТЕАТРАЛЬНОЇ СИСТЕМИ М. ЧЕХОВА
В КОНТЕКСТІ ЗМІНИ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ АКТОРА**Наталія Донченко^{1а}, Наталія Соколенко^{2а}¹ заслужений діяч мистецтв України, професор;

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

² магістр; e-mail: quitrack23@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5978-2807^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Мета роботи – проаналізувати формування та розвиток головних принципів театральної системи М. Чехова в контексті зміни світосприйняття актора театрального мистецтва. Дослідити театрально-педагогічну систему М. Чехова як одну з провідних світових театральних практик, як синтез складних взаємодоповнювальних та взаємозбагачувальних міжкультурних процесів; визначити вплив митця на реформування європейської й американської школи акторського мистецтва. **Методологія дослідження** базується на використанні таких наукових підходів: когнітивного – для поглибленого вивчення багатогранності творчої діяльності М. Чехова як автора унікальної акторської «Системи Чехова»; культурологічного – для зіставлення та порівняння історичних, педагогічних і мистецтвознавчих складових у діяльності М. Чехова; аналітичного – для виявлення основних принципів методики акторської майстерності М. Чехова. **Наукова новизна.** Досліджено акторську та режисерську діяльність М. Чехова в контексті особливостей методики підготовки акторів і розробки власного методу гармонізації постановки; визначено специфіку новаторських концепцій методів театральної режисури М. Чехова; схарактеризовано вплив режисерської діяльності майстра на розвиток сучасної світової театральної практики в контексті світосприйняття актора. **Висновки.** Діяльність М. Чехова була спрямована на створення нового театру як у прямому, так і в переносному сенсі за допомогою техніки, розробленої шляхом навчання та експериментів. Дослідження методики Михайла Чехова в контексті специфіки сучасного акторського навчання дає змогу зауважити, що ставлення до творчого та педагогічного спадку М. Чехова особливе, оскільки визнані професійні актори понад пів століття вважають його методику фундаментом для подальших творчих пошуків, а розроблені для акторського тренінгу вправи – основою власної техніки.

Ключові слова: актор; режисер; Михайло Чехов; метод; техніка актора; «психологічний жест»; «ритмічний жест ідеї»

Постановка проблеми

Творча спадщина М. Чехова – відомого актора, режисера і театрального педагога, ідеї якого за життя нерідко розглядали як занадто радикальні та містичні, протягом останніх десятиліть і на сучасному етапі привертають неабияку увагу зарубіжних та вітчизняних дослідників, що є важливим поштовхом не тільки для осмислення й інтегрування творчих напрацювань видатного майстра сцени в сучасний театральний простір, а й для подальшого розвитку сценічного мистецтва.

Позиціонування цілісної театральньо-педагогічної системи М. Чехова як однієї з провідних у світовій театральній практиці, яка виникла унаслідок складної взаємодії різноманітних, взаємодоповнювальних та взаємозбагачувальних міжкультурних процесів, вимагає проведення ґрунтовного дослідження її особливостей у контексті зміни світосприйняття режисера, специфіки елементів запропонованої виконавської техніки та вправ, розроблених протягом багаторічної професійної творчої діяльності в Росії та в еміграції. Проте, незважаючи на велику кількість теоретичних праць, присвячених осмисленню його методу, втім, як і практичному опануванню, феномен системи М. Чехова з багатьох причин і досі лишається недостатньо вивченим.

Система М. Чехова є однією з традиційних методик американської школи акторської підготовки, яка еволюціонує завдяки створенню нових підходів і тренінгів, адаптованих до відображення сучасних поглядів суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Важливими джерелами інформації, які посприяли здійсненню детального дослідження, стали теоретичні та практичні праці Рудольфа Штайнера (McDermott ed., 1984) та «Лекція з евритмії» від 26 серпня 1923 року (Steiner, 1927) про духовні основоположні принципи рухів виконавців; Михайла Чехова, зокрема «Шлях актора», «Про техніку актора»; також листи і статті майстра, такі як «Колективу МХАТ 2-го» від 29 серпня 1928 р., «К. С. Станіславському», квітень 1930 р. та ін.

А також проаналізовано наукові публікації сучасних дослідників: О. Кузіної «Психологічний жест – ключ до гри актора в методі Михайла Чехова», в якій розглянуто психологічний жест як ключовий інтегральний елемент, пов'язаний з репетиційними прийомами акторської техніки М. Чехова, а також описано вправи, що сприяють актору заволодіти ігровим існуванням на сцені, та «Ігрова природа вправ Михайла Чехова»; Ю. Тітова «“Звукопис” Михайла Чехова як таємне володіння словом», в якій автор, аналізуючи спогади відомих акторів про гру М. Чехова, підходить до вивчення звукової побудови ролі майстром і визначає головні принципи у створенні його безсмертних образів, та «Антропологічний принцип в мистецтві Михайла Чехова»; В. Золотухіна «Недовіра слову. Нотатки про фрагменти ролей Михайла Чехова із зібрань XIXР», М. Іванова «Літопис життя і творчості М. А. Чехова», В. Поліщук «Акторський тренінг Михайла Чехова», С. Юрсько-го «Спроба мислити» та ін.

Мета роботи – проаналізувати формування та розвиток головних принципів театральної системи М. Чехова в контексті зміни світосприйняття актора театрального мистецтва.

Виклад основного матеріалу

Михайло Чехов (1891, Санкт-Петербург, Російська імперія – 1955, Беверлі-Гілз, Каліфорнія, США) – один з видатних представників театральної педагогіки, головним призначенням театру вважав виховання релігійності, тобто духовності (Чехов, 2007, с.324). Унаслідок багаторічного дослідження акторської та режисерської професій, структури театрального простору та методів впливу театру на глядача він створив унікальну систему, яка, на думку багатьох дослідників, спрямована піднести театр разом з актором і глядачем на недосяжний духовний рівень (Коробейников, 2014, с.244). Відповідно до поглядів М. Чехова артист має пізнати духовну істину, а інакше він не спроможний впливати на глядача та перестає бути актором, перетворюючись лише на зображення. Отже, духовна сліпота несумісна з творчим початком художника загалом, зокрема й актора.

Варто зазначити, що методи М. Чехова вдало застосовують не лише в професійній театральній практиці. Спрямована насамперед на вивільнення особистісних якостей і відкриття індивідуальних рис характеру методика широко використовується в педагогіці та психології (Полищук, 2010, с.19).

Протягом понад пів століття театральна педагогічна система М. Чехова є однією з найвідоміших традиційних систем акторської підготовки в Сполучених Штатах Америки, якісно вплинувши на розвиток американської школи акторського мистецтва.

Безумовно, час роботи актором МХАТу, який очолював К. С. Станіславський, посприяв формуванню базових знань М. Чехова, що стали в пригоді у подальших теоретичних і практичних пошуках, у тому числі написанні театральних праць і розробці авторської системи підготовки актора. Характеризуючи акторську гру М. Чехова цього періоду, дослідники зазначають, що в ній поєднано «вибухову суміш екстрактів натуралізму та символізму з єдиною художньо-філософською метафорою живої конкретності буття та космічних злетів Духу» (Кирилов, 2008, с.19), а засобами виконавської психофізики відображалися найгостріші риси характерності та піки абстракції буття.

Невдоволення від роботи з К. Станіславським над роллю Треплева в «Чайці», розчарування в сучасному театрі, творча та духовна криза (Іванова, 2013, с.15) спричинили стан глибокої депресії, вийти з якої М. Чехов зумів самотужки завдяки зацікавленню філософськими й естетичними вченнями (передусім філософією всеєдинства Вл. Соловйова), релігіями, теософією та різноманітними містичними течіями.

У 1919 р. у журналі «Горн» М. Чехов опублікував статті «Про систему Станіславського» та «Про роботу актора над собою» (Чехов, 1995а, с.31), в яких здійснив спробу обґрунтувати необхідність системи у процесі підготовки актора. Проте

серед театральних режисерів і педагогів публікації викликали досить жорстку критику. Так, наприклад, у статті Є. Вахтангова «Тим, хто пише про «систему» Станіславського» вказано на великі недоліки, які М. Чехов допустив, по-перше, написавши про методику системи, раніше за самого її автора – К. Станіславського; по-друге, спробувавши викласти складну методичну систему в невеликій за обсягом статті (3–4 сторінки); по-третє, зробивши це досить непослідовно та безсистемно (Вахтангов, 1984, с.300-303).

Утім, подібна критика лише підштовхнула М. Чехова до осмислення та обґрунтування власної системи акторської підготовки, відправною точкою створення якої стали погляди актора, які не відповідали принципам К. Станіславського. Так, наприклад, на відміну від Станіславського, який вважав, що актор має йти до ролі «від себе», тобто з огляду на «правду переживань», М. Чехов зазначав, що акторське «Я» – носій егоцентричної акторської свідомості – не може виступати як матеріал ролі, оскільки це в кращому разі призводить до «нудьги» на сцені. Осмислення того, що художній образ – це щось очищене від повсякденних почуттів актора, посприяло розумінню М. Чеховим того, що світ художніх образів існує поза людиною.

Варто зазначити, що неабиякий вплив на формування методу М. Чехова здійснив романіст, поет, драматург і теоретик А. Бєлий, творчий процес якого був надзвичайно цікавий – він придумував загальний план роману, а потім терпляче спостерігав за персонажами, яких він оживив, які оточували його день за днем, як вони розвивалися, намагаючись встановити відносини між собою, змінюючи сюжет і розкриваючи більш глибокий сенс (Chekhov and Merlin eds., 2005, p.58). Відтак художня уява А. Бєлого здатна була поєднувати два процеси, які є взаємовиключенням. Це дало змогу зображенням, які він створював, існувати автономно, водночас підкорюючись волі художника. У той час як він спостерігав за об'єктивною взаємодією цих образів, його проникливість наділяла їх власними суб'єктивними елементами.

Отже, А. Бєлий не тільки взаємодіяв зі своїми творчими образами, а й включав їх у процес, який стане центральним у підході М. Чехова і матиме вирішальне значення для його техніки психологічного жесту.

Варто зазначити, що на творчість А. Бєлого також надзвичайно сильно вплинула антропософія Р. Штайнера, австрійського доктора філософії, окультиста та соціального реформатора, відтак стає цілком зрозумілим той факт, що невдовзі їм починає захоплюватися і М. Чехов.

Незважаючи на досить неоднозначні оцінки впливу антропософії на творчість М. Чехова сучасних театрознавців (є думки, що Р. Штайнер «згубив стихійний геній актора власним витонченим раціоналізмом») (Іванов, 2000, с.85), у передмові до першого видання праці «Про техніку актора» (1946 р.) знаходимо такі рядки: «Моя багатолітня робота в галузі Антропософії Рудольфа Штайнера дала мені керівну ідею для всієї роботи в цілому» (Бюклинг, 2000, с.462).

Саме на основі комбінування осмисленої, відповідно до власного світобачення, антропософії Р. Штайнера та методу К. Станіславського М. Чехов почав розробляти власний «психофізичний» підхід до сценічного виконавства.

Дослідники життя і творчості М. Чехова зазначають, що протягом 1920–1922 рр., з моменту першого знайомства актора з вченням Р. Штайнера та до часу призначення його керівником Першої студії МХАТ, він з людини «похмурої, часом неприборканої та нестриманої... який висловлював суперечливі думки і не бажав стримувати власних потягів» (Чехов, 1995b, с.100), перетворився на ідейного та художнього лідера, реформатора театрального мистецтва, який мріяв про створення самостійної системи акторської творчості (Кирилов, 2008, с.483), викладав у студіях Пролеткульту та Студії імені Ф. Шаляпіна, а також грав головні ролі в постановках К. Станіславського «Ревізор» та Є. Вахтангова «Ерік XIV».

Діяльність, яку розпочав М. Чехов наприкінці 1922 р., розвивалася протягом 20-ти років і була пов'язана з втіленням ідеї створення нового, одухотвореного театру та виховання актора нового типу – своєрідне продовження традицій, започаткованих К. Станіславським. На думку В. Золотухіна, маніфестом нового, естетичного, незалежного театру стала вистава Стріндберга «Ерік XIV», в якій М. Чехов зіграв головну роль. Режисер Є. Вахтангов у творчих суперечках із системою К. Станіславського розкрив експресіоністську спрямованість театру й означив початок періоду пошуку театральних форм (Золотухин, 2014).

Зазначимо, що проблематика спільних і відмінних рис двох відомих традиційних систем акторської підготовки – К. Станіславського та М. Чехова – неодноразово ставала темою ґрунтовних наукових досліджень вітчизняних і зарубіжних науковців.

Так, наприклад, на думку деяких дослідників, головна відмінність системи М. Чехова від системи К. Станіславського полягає в різноманітному осмисленні процесу роботи над образом – замість позиціонування образу як результату акторської діяльності, М. Чехов зробив його щоденним матеріалом для роботи, сформувавши нову концепцію створення сценічного образу актора – концепцію імітації, відповідно до якої актор має створювати образ у власній уяві, а потім імітувати внутрішні та зовнішні якості. Цікавими та доцільними, на нашу думку, є висновки С. Юрського (2003, с.130-135), який зазначав, що методика М. Чехова унеможлиблює спробу актора приховати відсутність здібностей, оскільки в процесі створення художнього образу використовується протилежний шлях, аніж «від простої органічності до образу занадто далекого», відтак є досить небезпечною не тільки для актора-початківця, а й для досвідченого професіонала. На думку М. Гордона, якщо К. Станіславський мріяв про досконалу систему акторського навчання, то М. Чехов ще й про «досконалий стиль акторського мистецтва – доповнений широким та глибоким компонентом, який більше резонує з радісною релігійністю грецьких класиків, аніж вбогою комерціалізацією та політикою Росії того періоду» (Gordon, 1985, р.14).

На думку А. Кирилова, відкриття М. Чеховим власного методу не було передбачуваним самим актором явищем, а скоріше результатом нагальної необхідності подолати обмеження та протиріччя, з якими колишні учні К. Станіславського зіткнулися в процесі сценічної діяльності. Прагнучи розв'язати ці проблеми, М. Чехов звернувся до творчих можливостей акторської уяви та відмовився від використання в грі особистих переживань, вважаючи, що емоційний досвід кожного окремого індивідуума перебуває в іншому вимірі, ніж «ідеальна» галузь

мистецтва. Відтак переорієнтація на уявний образ, який є ідеальним за власною природою, посприяла об'єктивній творчості та звільнила актора від диктатури власної особистості. Перехід до методу фантазування (тобто уяви) та імітації образу дослідник позиціонує як відмежування М. Чехова від Театру К. Станіславського і початок власного пошуку ідеальної природи акторського мистецтва зокрема, і театрального загалом (Кирилов, 2008, с.20).

М. Чехов присвятив свою творчу діяльність переосмисленню театрального мистецтва з позиції становлення нового світосприйняття, працюючи в Німеччині, Австрії, Франції, Латвії, Литві та, зрештою, в Англії, створивши першу англійську школу акторського навчання в Європі. Враховуючи, що театр у Росії та Східній Європі був і залишається в центрі національної культури, М. Чехов відчув обов'язки, пов'язані з його підходом до режисури, який поєднував етичні й соціальні проблеми. Як у постановках того періоду, так і під час занять у студії він намагався розвивати зміни в театральному мистецтві на шляху до нового театру.

Розроблений Р. Штайнером та його послідовниками художній принцип і педагогічна методика евритмія – мистецтво художнього руху, засноване на глибинному переживанні та розумінні краси і законів музики й мови, здійснило великий вплив на формування чеховської техніки психологічного жесту.

М. Чехов детальніше починає вивчати праці Р. Штайнера, зрозумівши, що «жести, створені мною, були створені випадково» (Chekhov and Merlin eds., 2005, p.188), у тому числі практикуючи медитативні вправи, описані в книзі Р. Штайнера «Як досягнути пізнання вищих світів?», в якій подано керівництво до духовного навчання, через процес, який починається з того, що Р. Штайнер називає «підготовкою» – «спрямування уваги душі до певної події довкола нас: з одного боку, життя, яке росте, розквітає, квітне, а з іншого – всі явища згасання, розпаду» (Steiner, 1967, p.46). М. Чехов, описуючи свої практики, зазначає, що, лежачи в садку в яскравий сонячний день, спостерігав за гармонійними формами рослин, уявляючи процес обертання Землі та планет, шукаючи гармонійні композиції в космосі та поступово переходячи до досвіду руху, небаченого зовнішнім оком, руху, який присутній в усіх явищах природи. Він наголошує:

«Це був рух, який створив форму і досі підтримував її. Я назвав цей невидимий рух, цю гру сил «жестом» і мені здалося, ніби я через нього можу проникнути в саму суть явища. Коли я тоді виконав жести, які створив сам, вони незмінно викликали почуття та імпульси волі в мені і породжували творчі образи». (Chekhov and Merlin eds., 2005, p.187-188)

Цей досвід М. Чехов перетворив на вправу з техніки «психологічний жест».

У М. Чехова поступово розвинулося прагнення знайти засоби, які б надали гармонії театральній постановці. Необхідність гармонізації посприяла пошуку нових методів, тому він повинен був стати режисером. М. Чехов розробив власний метод гармонізації постановки, але в ролі режисера помітив, що його можливості обмежені, оскільки акторам, які навчені старими способами, було нелегко сприйняти нові ідеї та освоїти нову техніку. Відтак його розум природним чином перейшов до наступного кроку – нові актори нового театру мають бути навчені за його методикою, а відтак він мав стати педагогом. Отже, шлях від актора до

режисера, а від режисера до педагога становить логічну послідовність, а кожна зміна зумовлена необхідністю розв'язання проблем (The Chekhov Theatre Studio, 1936, pp.32-33).

Свого часу К. Станіславський надав М. Чехову приклад студійної практики, яка лишалася його ідеалом, а також модель для розвитку художньої техніки. К. Станіславський радив М. Чехову «організувати та записати свої думки про техніку акторської дії» (Chekhov, 2002, pp.160-161). Зазначимо, що М. Чехов спостерігав закономірність розвитку системи К. Станіславського, поєднуючи стабільність техніки з інтуїтивною нестабільністю практики.

Для обох театральних педагогів творчість була інтуїтивним процесом, що згодом має бути сформульований за допомогою інтелекту в техніку, яку можна практикувати та розвивати.

Відома техніка М. Чехова «психологічний жест» була визначена М. Пауерсом як «рух, який втілює психологію і мету персонажа» (Chekhov and Gordon eds., 1991, p.38), створений з метою сформувати та налаштувати своє внутрішнє життя відповідно до його художньої мети і завдання (Chekhov, 2002, p.66).

Відмінність методів М. Чехова і К. Станіславського визначилася під час їх останньої зустрічі, на якій, як згадує М. Чехов, обговорено «дві проблеми, які нас розділяють: використання афективної пам'яті та способи створення персонажа». Так, К. Станіславський стверджував, що актор має спиратися на «своє власне, інтимне життя» в обох випадках, викликаючи емоції та відкриваючи персонажа, уявляючи себе в ситуації, в якій той знаходиться. Для М. Чехова ж актор має забути себе і використовувати творчі почуття й образ персонажа, «очищений від особистісного елемента» (Chekhov and Merlin eds., 2005, p.39). Тобто головна дискусія точилася довкола питання, чи потрібно позбавлятися особистих, нетрансформованих почуттів актора під час творчого процесу. Для М. Чехова «особисті нетрансформовані почуття» не мали відношення до творчого процесу, який він розглядав як взаємодію між художником і образами, що мають автономне життя.

У процесі навчання студійців М. Чехов постійно згадував цей ідеал ансамблевого співробітництва та необхідність запровадження нового типу розмови в театрі, яка має розвиватися між акторами, драматургами, режисерами, сценографами тощо – мова постановки, яка дасть змогу театральним артистам розробляти матеріал для вистави і передавати духовний зміст цього матеріалу глядачу.

Дослідження п'єс у студії М. Чехова розпочиналося із сутності твору, під якою він розумів «керівну ідею» (Chekhov and Hurst du Prey eds., 2000, pp.43-44). Вважаючи, що рух – це мова театру, така ж як і слова, а тому репетиції з рухами посприяють створенню нової мови, яка стане згодом мовою театральною, він позиціонував сутність п'єси як центральну для мови руху театру, а її форма була визначена жестом (Chekhov, 2002, p.68).

Зазначимо, що термін «ритмічний жест ідеї» М. Чехов винайшов під час роботи в студії. Це поняття він лише почав досліджувати та розробляти разом зі студійцями, акцентуючи, що воно найголовніше й «може бути сутністю, ідеєю, ритмом і всім іншим, тому було б невірним розуміти ці терміни як щось окреме – це одне» (М., 1983).

М. Чехов розробив цей «ритмічний жест ідеї» для п'єси, розпочавши з дослідження атмосфер, а потім образів персонажів. Він також використовував цей жест для дослідження мови в атмосфері п'єси, пропонуючи студійцям віднайти, який саме жест є в їхніх словах, наголошуючи, що спочатку потрібно знайти жест, а лише потім – правильну мову, бо «у кожного слова є жест, і ми повинні знайти його в гармонії з атмосферою» (М., 1983). Найголовнішим є створення атмосферою, образами та жестами композиційної динаміки п'єси, яка містить усі елементи постановки. Психологія ж сценічного простору має стати гармонійним цілим з актором. Гармонійним, проте індивідуальним для кожної п'єси, конкретний світ якої має бути досліджений.

Окремим аспектом у методиці М. Чехова є вивчення п'єси, а саме її історії, історичних цінностей, костюмів тощо – своєрідне дослідження з метою осмислення світу, в якому відбувається дія п'єси, оскільки кожна акторська гра має відбуватися в контексті особливого світу. Зважаючи на те, що ці аспекти п'єси мали власну психологію, він використовував психологічний жест, щоб ввести їх у живу тканину вистави. За його словами, саме жест дає змогу дійсно виразити те, що він збирається зробити як актор, зокрема ідею, інтерпретацію, дію, текст, оскільки саме жести лежать в основі тексту, почуттів, атмосфери та ін. (М., 1983).

Отож, техніка М. Чехова виходить за межі (проте не руйнує їх повністю) бінарної різниці між духом і матерією, пропонуючи розглядати виконавця як митця, майстерність якого полягає у створенні нематеріального матеріалу вистави.

М. Чехов довів до крайнощів орієнтації системи К. Станіславського в її перший період, коли етика та духовність були опорами підходу до акторської дії, без критичного судження і заснованого на емпатії.

Проте саме ця духовність привела його учнів до перебування актора в новому стані. Як свідчить Ф. Мейсон у мемуарах, «нас часто повністю переносили за межі нашого звичного "Я". Ми були розширені до нового виміру, в якому не було ніяковіння» (Бюклинг, 2000, с.5).

Новизна дослідження. Уперше систематизовано й аналітично осмислено акторську та режисерську діяльність М. Чехова в контексті особливостей методики підготовки акторів і розробки власного методу гармонізації постановки; визначено специфіку новаторських концепцій методів театральної режисури М. Чехова; схарактеризовано вплив режисерської діяльності майстра на розвиток сучасної світової театральної практики в контексті світосприйняття актора.

Висновки

Діяльність М. Чехова була спрямована на створення нового театру як у прямому, так і в переносному сенсі за допомогою техніки, розробленої шляхом навчання та експериментів.

Дослідження методики Михайла Чехова в контексті специфіки сучасного акторського навчання дає змогу зауважити, що ставлення до творчого та педагогічного спадку М. Чехова особливе, оскільки визнані професійні актори понад пів

століття вважають його методику фундаментом для подальших творчих пошуків, а розроблені для акторського тренінгу вправи – основою власної техніки.

Створені наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. театральні студії М. Чехова популяризують сформований ним метод навчання актора, який на сучасному етапі відроджується та інтегрується багатьма світовими театральними практиками у творчий і навчальний процес, здебільшого в їх власних інтерпретаціях, які позиціонуються як продовження еволюціонування театральної педагогічної системи Михайла Чехова.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бюклинг, Л., 2000. *Михаил Чехов в Западном театре и кино*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Вахтангов, Е., 1984. Пишущим о «системе» Станиславского В: Вендровская, Л.Д. и Каптерева, Г.П. сост., 1984. *Вахтангов Евгений*. Москва: ВТО.
- Золотухин, В., 2014. Недоверие слову. Заметки о фрагментах ролей Михаила Чехова из собрания КИХРа. *Театр*, [online] 16. Доступно: <http://oteatre.info/nedoverie-slovu-zametki-o-fragmentah-rolej-mihaila-chehova-iz-sobraniya-kihra/#footnote_10_10619> [Дата обращения 05 сентября 2020].
- Иванов, В., 2000. Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма актера к В. А. Громову. В: *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в.* Москва: Эдиториал УРСС. Т. 2.
- Иванова, А.А., 2013. Михаил Чехов: антропософия и поиск духовного пути. *Театрон*, 1 (11), с.15-32.
- Иванова, М.С., 1995. *Летопись жизни и творчества М.А. Чехова*. В: Чехов М. *Литературное наследие*. Москва: Искусство. Т. 2.
- Кирилов, А.О., 2008. *Театр и театральная система Михаила Чехова*. Кандидат искусствоведения. Российский институт истории искусства.
- Коробейников, Д.В., 2014. Духовная основа принципов театральной системы М.А. Чехова. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 1 (57), с.243-246.
- Полищук, В., 2010. *Актёрский тренинг Михаила чехова, сделавший звездами Мерилин Монро, Джека Николсона, Харви Кейтеля, Бреда Питта, Аль Пачино, Роберта де Ниро и еще 165 обладателей премии «Оскар»*. Москва: АСТ.
- Чехов, М., 1995а. *Литературное наследие*. 2-е изд. Москва: Искусство. Т. 2. *Об искусстве актера*.
- Чехов, М., 1995b. *Путь актера*. В: Чехов, М. *Литературное наследие*. Москва: Искусство. Т. 1.
- Чехов, М.А., 2007. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: АСТ.
- Юрский, С.Ю., 2003. *Попытка думать*. Москва: Вагриус.
- Chekhov, M. and Gordon, M. eds., 1991. *On the Technique of Acting*. New York: Harper Collins.
- Chekhov, M. and Hurst du Prey D. eds., 2000. *Michael Chekhov lessons for teachers of his acting technique*. Ottawa: Dovehouse.
- Chekhov, M. and Merlin, B. eds., 2005. *The Path of the Actor*. London: Routledge.
- Chekhov, M., 2002. *To the Actor*. London: Routledge.

- Gordon, M., 1985. Introduction. In: Chekhov M. *Lessons for the Professional Actor*. New York: PAJ Books.
- M., G., 1983. Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919-1942). *The Drama Review: TDR*, 27(3). doi:10.2307/1145460
- McDermott, R.A. ed., 1984. *The Essential Steiner: Basic Writings of Rudolf Steiner: Knowledge, Nature, and Spirit; Spiritual Anthropology; Historical Vision; Esoteric Christianity; Society and Education by Rudolf Steiner*.
- Steiner R., 1927. *Eurythmie als sichtbare Sprache. Laut-Eurythmie-Kurs*. Dorna: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum.
- Steiner, R.A, 1967. *Lecture on Eurythmy Given at Penmaenmawr on 26th August, 1923*. London: Rudolf Steiner Press.
- The Chekhov Theatre Studio*, 1936. London: The Curwen Press.

REFERENCES

- Bjukling L., 2000. *Mihail Chehov v Zapadnom teatre i kino* [Mikhail Chekhov in the Western theater and cinema]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt.
- Chehov, M., 1995a. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo. T. 2. Ob iskusstve aktera [About the art of the actor].
- Chehov, M., 1995b. *Put aktera* [The way of the actor]. In: Chehov, M. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. Moscow: Iskusstvo. T. 1.
- Chehov, M., 2007. *Put aktera: zhizn i vstrechi* [The way of the actor: life and meetings]. Moscow: AST.
- Chekhov, M. and Gordon, M. eds., 1991. *On the Technique of Acting*. New York: Harper Collins.
- Chekhov, M. and Hurst du Prey D. eds., 2000. *Michael Chekhov lessons for teachers of his acting technique*. Ottawa: Dovehouse.
- Chekhov, M. and Merlin, B. eds., 2005. *The Path of the Actor*. London: Routledge.
- Chekhov, M., 1983. From class notes taken by Deidre Hurst Du Prey at Dartington Hall. *Drama Review*, 27 (3).
- Chekhov, M., 2002. *To the Actor*. London: Routledge.
- Gordon, M., 1985. Introduction. In: Chekhov, M. *Lessons for the Professional Actor*. New York: PAJ Books.
- Ivanov, V., 2000. *Lekcii Rudolfa Shtajnera o dramaticheskom iskusstve v izlozhenii Mihaila Chehova. Pisma aktera k V. A. Gromovu* [Lectures of Rudolf Steiner on dramatic art as presented by Mikhail Chekhov. Letters from the actor to V.A. Gromov]. In: *Mnemoszina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX v.* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian theater of the XX century]. Moscow: Jeditorial URSS. T. 2.
- Ivanova, A.A., 2013. Mihail Chehov: antroposofija i poisk duhovnogo puti [Mikhail Chekhov: anthroposophy and the search for the spiritual path]. *Teatron*, 1 (11), pp.15-32.
- Ivanova, M.S., 1995. Letopis zhizni i tvorchestva M.A. Chehova [Chronicle of the life and work of M.A. Chekhov]. In: Chehov M. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. Moscow: Iskusstvo. T. 2.
- Jurskij, S.Ju., 2003. *Popytka dumat* [An attempt to think]. Moscow: Vagrius.
- Kirilov, A.O., 2008. *Teatr i teatralnaja sistema Mihaila Chehova* [Theater and theater system of Mikhail Chekhov]. Ph.D. in History of Arts. Russian institute of art history.

Korobejnikov, D.V., 2014. Duhovnaja osnova principov teatralnoj sistemy M.A. Chehova [The spiritual basis of the principles of the theatrical system of M.A. Chekhov]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 1 (57), pp.243-246.

M., G., 1983. Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919-1942). *The Drama Review: TDR*, 27(3). doi:10.2307/1145460

Polishhuk, V., 2010. *Akterskij trening Mihaila chehova, sdelavshij zvezdami Merilin Monro, Dzheka Nikolsona, Harvi Kejtela, Breda Pitta, Al Pachino, Roberta de Niro i eshhe 165 obladatalej premii "Oskar"* [Mikhail Chekhovs acting training that made Marilyn Monroe, Jack Nicholson, Harvey Keitel, Brad Pitt, Al Pacino, Robert De Niro and 165 more Oscar winners stars]. Moscow: AST.

Steiner R., 1927. *Eurythmie als sichtbare Sprache. Laut-Eurythmie-Kurs*. Dorna: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum.

Steiner, R.A, 1967. *Lecture on Eurythmy Given at Penmaenmawr on 26th August, 1923*. London: Rudolf Steiner Press.

The Chekhov Theatre Studio, 1936. London: The Curwen Press.

Vakhtangov, E., 1984. Pishushchim o "sisteme" Stanislavskogo [Writing about Stanislavsky system]. In: Vendrovskaja, L.D. and Kaptereva, G.P. comp., 1984. *Vakhtangov Evgenij* [Vakhtangov Evgeniy]. Moscow: VTO.

Zolotuhin, V., 2014. *Nedoverie slovu. Zametki o fragmentah rolej Mihaila Chehova iz sobraniya KIHra* [Distrust of the word. Notes on fragments of the roles of Mikhail Chekhov from the collection of the KIHra]. *Teatr*, [online] 16. Available at: <http://oteatre.info/nedoverie-slovu-zametki-o-fragmentah-rolej-mihaila-chehova-iz-sobraniya-kihra/#footnote_10_10619> [Accessed 05 September 2020].

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ГЛАВНЫХ ПРИНЦИПОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ М. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ИЗМЕНЕНИЯ МИРОВОСПРИЯТИЯ АКТЕРА

Наталія Донченко^{1а}, Наталія Соколенко^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины, профессор;

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

² магистр; e-mail: quitrack23@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5978-2807

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

Аннотация

Цель работы – проанализировать формирование и развитие главных принципов театральной системы М. Чехова в контексте изменения мировосприятия актера театрального искусства. Исследовать театрально-педагогическую систему М. Чехова как одну из ведущих мировых театральных практик, как синтез сложных взаимодополняющих и взаимообогащающих межкультурных процессов; определить влияние художника на реформирование европейской и американской школы актерского искусства. **Методология исследования** базируется на использовании таких научных подходов: когнитивного – для углубленного изучения

многогранности творческой деятельности М. Чехова как автора уникальной актерской «Системы Чехова»; культурологического – для сопоставления и сравнения исторических, педагогических и искусствоведческих составляющих в деятельности М. Чехова; аналитического – для выявления основных принципов методики актерского мастерства М. Чехова. **Научная новизна.** Исследована актерская и режиссерская деятельность М. Чехова в контексте особенностей методики подготовки актеров и разработки собственного метода гармонизации постановки; определена специфика новаторских концепций методов театральной режиссуры М. Чехова; охарактеризовано влияние режиссерской деятельности мастера на развитие современной мировой театральной практики в контексте мировосприятия актера. **Выводы.** Деятельность М. Чехова была направлена на создание нового театра как в прямом, так и в переносном смысле с помощью техники, разработанной путем обучения и экспериментов. Исследование методики Михаила Чехова в контексте специфики современного актерского обучения позволяет заметить, что отношение к творческому и педагогическому наследию М. Чехова особенное, поскольку признаны профессиональные актеры более полувека считают его методику фундаментом для дальнейших творческих поисков, а разработанные для актерского тренинга упражнения – основой собственной техники.

Ключевые слова: актер; режиссер; Михаил Чехов; метод; техника актера; «психологический жест»; «ритмический жест идеи»

FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE MAIN PRINCIPLES OF M. CHEKHOV'S THEATER SYSTEM IN THE CONTEXT OF CHANGING THE ACTOR'S WORLD PERCEPTION

149

Nataliia Donchenko^{1a}, Nataliia Sokolenko^{2a}

¹ Honored Artist of Ukraine, Professor;

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

² Master; e-mail: quitrack23@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5978-2807

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

Abstract

The purpose of the work is to analyze the formation and development of the main principles of M. Chekhov's theatrical system in the context of changing the actor's worldview of theatrical art. Investigate the theatrical and pedagogical system M. Chekhov as one of the world's leading theatrical practices, as a synthesis of complex complementary and mutually enriching intercultural processes; to determine the artist's influence on the reform of the European and American schools of acting art. **The research methodology** is based on the use of the following scientific approaches: cognitive - for in-depth study of the diversity of M. Chekhov's creative activity as the author of the unique acting "Chekhov's System"; cultural is to compare and confront historical, pedagogical and art components in the activities of M. Chekhov; analytical is to identify the basic principles of the methodology of acting skills of M. Chekhov. **Scientific novelty.** The acting and directing activity of M. Chekhov in the context of features of preparation actor's technique and

development of own method of production harmonization have been investigated; the specifics of innovative concepts of M. Chekhov's theatrical directing methods have been determined; the influence of the master's directing activity on the development of modern world theatrical practice in the context of the worldview of the actor has been characterized. **Conclusions.** M. Chekhov's activities were aimed at creating a new theater, both literally and figuratively, using techniques developed through teaching and experiments. The study of Mikhail Chekhov's methodology in the context of the specifics of modern acting training allows us to note that the attitude to the creative and pedagogical heritage of M. Chekhov is special, as recognized professional actors for more than half a century consider his method the foundation for further creative research, and the exercises developed for acting training are the basis of their own technique.

Keywords: actor; director; Mikhail Chekhov; method; actor's technique; "psychological gesture"; "Rhythmic gesture of the idea"



DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219279

УДК 792(73)"198"

ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СУСПІЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРОБНИЦТВА, АБО «МАНУФАКТУРА» В ЕПОХУ ДОМІНУВАННЯ ІНДУСТРІЙ

Сергій Безклубенко*доктор філософських наук, професор, почесний член Національної академії мистецтв України,**Почесний громадянин м. Х'юстона (Техас, США);**e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – з'ясувати особливості функціонування театрального мистецтва як виробничого процесу з огляду на його організаційно-економічну складову на прикладах діяльності театрів США середини 80-х років минулого століття. **Методологія дослідження** спирається на загальнонаукові методи пізнання: історизм, аналіз і синтез, компаративістику. Автор, досліджуючи факти з історії та практики діяльності театральних колективів, порівнює та аналізує ефективність їх творчості в контексті комерціалізації мистецтва в ринкових умовах соціокультурної реальності. **Наукова новизна** дослідження полягає в розширенні уявлень про театральне виробництво як художньо-творчий та організаційно-економічний процес. **Висновки.** З огляду на вищезазначене можна засвідчити, що у вітчизняному театрознавстві певною мірою бракує актуальних, цілісних, наскрізних наукових досліджень щодо особливостей організації менеджменту у сфері культури та мистецтв. Проблема трактування художнього виробництва як різновиду виробничої діяльності потребує окремого ґрунтовного наукового осмислення. Досвід діяльності зарубіжних театральних колективів має вивчатись не лише в площині позитивних характеристик, але й з аналітично-критичним підходом. Загалом, можна засвідчити, що театральне мистецтво з огляду на історично віджили («мануфактурну») форму організації суспільної праці в процесі підготовки та «виготовлення» кінцевого продукту – «вистави» – приречене на економічну неефективність.

Ключові слова: театральне мистецтво; художнє виробництво; американський досвід

Постановка проблеми

Як ми знаємо з досвіду, мистецький твір – це щось зроблене, коротше – виріб. У цих віддієслівних іменниках (твір, виріб) мовною практикою зафіксована творча, тобто виробнича, природа мистецтва. Інакше кажучи, мистецтво – це виробництво. Більшою чи меншою мірою свідоме чи й зовсім несвідоме, більшою чи меншою мірою нове, досі незнане, чи, навпаки, – наслідування, повторення, відтворення

вже чогось такого, що є в природі, житті або й у самому мистецтві, але це завжди – творення, творчість, тобто виробництво.

Однак збігом певних не дуже-то щасливих обставин у розумінні та тлумаченні цих понять – мистецтво і виробництво – утворився «катастрофічний» розрив, унаслідок чого слово «виробництво» у зв'язку з поняттям «мистецтво» зазвичай відлякує служителів останнього.

Тимчасом соромитися нема чого. Хіба що тим, хто все ще перебуває у полоні забобонних уявлень, згідно з якими виробництво – це міська, переважно «чиста», порівнюючи із сільською (свинарник, конюшня, телятник, бруд, сморід, кізяки!), праця, зокрема фабрична, заводська, індустріальна. Щоправда, теж не без недоліків: конвеєри, штампи, дим, газу. Та все ж!..

Наукове поняття «виробництво» не має із цим нічого спільного. Бо у науці виробництво витлумачуємо як працю, унаслідок якої (на відміну від добувної та збирацької!) «з'являється», тобто виробляється, новий продукт (такий, якого у такій формі в природі не існує). Відтак мистецтво, «взяте», як говорять філософи, процесуально (як творчість, як творчий процес), постає одним з різновидів виробництва, однією з його «галузей».

Постановка питання про мистецтво як виробництво не нова і наповнена багатьма непорозуміннями. Одне з можливих – звинувачення у вульгарному ототоженні високодуховної діяльності з примітивними саморобками ужиткових речей – щойно було розглянуте й аргументовано, як здається, спростоване. Хоч це не позбавляє від імовірних рецидивів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Соціокультурна реальність XXI століття демонструє, як стрімко змінюються обставини, впливаючи на важелі та чинники, що визначають суспільні, партнерські та фінансові відносини, зокрема, у таких сферах, як культура і бізнес. Як зарубіжні, так і вітчизняні науковці та практики різних напрямів мистецької діяльності, аналізуючи історичний досвід, сучасний стан і перспективи розвитку, прагнуть до створення оптимальних умов для творчості колективів.

Від першого свого друкування французькою мовою в Канаді 1993 року наукове видання «Маркетинг у сфері культури та мистецтв» Франсу Кольбера, Жана Нантеля, Білодо та Деніса Річа (2004) набуло надзвичайної популярності й стало бестселером не тільки в Канаді, а й у багатьох країнах світу. Колектив авторів склали визнані світові авторитети – науковці та практики у галузі маркетингу та менеджменту у сфері культури. Аналітично структурований матеріал, що спирається на численні наукові джерела та практичний досвід авторів, дає вичерпну картину сучасного маркетингового процесу у сфері культури: від стратегічного планування та позиціонування підприємства культури й вироблення культурної продукції до формування зв'язків зі споживачами, просування на ринок, залучення джерел фінансування й оцінки результатів. Це перше повне та системне видання з питань маркетингу у сфері культури та мистецтв в Україні.

У 2000 році в Україні вийшла друком монографія відомого у США театрального діяча – імпресаріо та педагога, доктора філософії, професора Стівена Ленглі (2000) «Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід». Автор, спираючись на театральний, у тому числі і власний, досвід США, під історично-практичним кутом зору осмислює процес підготовки та випуску вистав, форми їх прокату, а також висвітлює проблеми фінансування діяльності театральних колективів різних форм власності й організації в США. Остання глава видання присвячена взаємовідносинам театру з глядачем.

Вивченню та узагальненню організаційних проблем виконавського, зокрема, театального мистецтва присвячена монографія «Мистецтво і ринок» І. Д. Безгіна (2005) – провідного дослідника питань організації театальної справи як колективної форми художньої творчості. Автор розглядає театр як суб'єкт організованої творчої діяльності та об'єкт управління, акцентуючи увагу на системі міжособистісних стосунків художніх та адміністративних керівників, окреслює шляхи оптимізації організації театальної справи та перспективи розвитку театального менеджменту.

Маркетинговий підхід як складову менеджменту у сфері культури та мистецтва, а також проблеми бізнес-планування та інвестиційного проектування розглядають М. П. Переверзев та Т. В. Косцов (2010), спираючись на досвід Російської Федерації кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Вітчизняний дослідник проблем сучасної практики організації театальної справи за кордоном – С. С. Васильєв. У його статті «Організаційно-економічні аспекти діяльності театрів лондонського Вест-Енду на сучасному етапі» (Васильєв, 2018) на основі зібраного широкого економіко-статистичного фактологічного матеріалу зроблено узагальнювальний аналіз творчо-організаційної діяльності провідних театрів лондонського Вест-Енду за період з 1998 по 2013 роки.

Аналіз останніх вітчизняних досліджень і публікацій дає змогу дійти висновку, що в сучасному мистецтвознавчому обігу бракує аналітично-критичних, фактологічних, узагальнювальних досліджень зарубіжного та вітчизняного досвіду функціонування мистецтва, зокрема сценічного, як форми виробничої практики.

Мета дослідження – з'ясувати особливості функціонування театального мистецтва як виробничого процесу з огляду на його організаційно-економічну складову на прикладах діяльності театрів США.

Виклад основного матеріалу

У Росії 20-х років ХХ століття багато діячів мистецтва з «революційних» позицій, виступаючи проти «мистецтва для мистецтва», ставили питання про заміну мистецтва «виробництвом гарних речей». Їхні погляди й аргументи були сумарно опубліковані в збірнику статей «Боротьба за реалізм в образотворчому мистецтві 20-х років: матеріали, документи, спогади» (Лебедева ред., 1962).

«Мистецтво, – писав теоретик журналу “ЛЕФ” (Лівий фронт мистецтва) М. Чужак, – як єдиний радісний процес ритмічно організованого ви-

робництва товаро-цінностей в світлі майбутнього, – ось та програмна тенденція, яка має досягатися кожним комуністом. [...] Мистецтво – оскільки воно ще мислиться нами, як тимчасова, надалі до повного розчинення в життя, своєрідна, побудована на використанні емоції, діяльність – є виробництво потрібних класу і людству цінностей (речей)». (Чужак, 1923, с.37-39)

Ось цих «вояків» за «справжнє» мистецтво, які прагнули замінити його виробництвом «свідомо зроблених речей» (Чужак, 1923, с.32), опоненти насмішкувато прозвали «виробничниками» (Чужак, 1923, с.12-39). І це прозвисько, як печельний жупел, упродовж сімдесяти років жахало всіх, навіть безневинних у гріху вульгаризму, хто прагнув з'ясувати «взаємини» мистецтва з виробництвом. Сьогодні видається вже очевидним, що примітивізм («вульгарність»), у розумінні виробничого аспекту мистецької діяльності, не може бути перешкодою для наукової постановки питання та належного його з'ясування. Помилка «виробничників» 20-х років полягала в тому, що вони зневажили у мистецтві його пізнавальний та ідеологічний аспекти, переоцінюючи безмірно виробничий. Але раціональному з'ясуванню відношення мистецтва до матеріального виробництва заважало й заважає також протилежне – переоцінка саме ідеологічної, пізнавальної та комунікативної складової і нехтування його процесуальним предметно-речовим, тобто виробничим, аспектом. Тимчасом неупереджене дослідження ролі цього інгредієнта у мистецькій творчості дає змогу пролити додаткове світло на «природу» як мистецтва, так і виробництва.

Визнання за мистецтвом специфіки як засобу пізнання, форми ідеології тощо, усіляке підкреслювання його своєрідності, відстоювання його особливостей при всій їх значущості аж ніяк не може скасувати той факт, що мистецтво все ж – виробництво. Це виробництво особливе – «духовне» (на відміну від предметно-матеріального), специфічне й поміж «духовних» – художньо-образне (на відміну від науки та педагогіки), але – виробництво.

Із цього випливає, що мистецтво при всій своїй специфічності, будучи все ж виробництвом, має нести в собі всі найважливіші ознаки та властивості, притаманні виробництву взагалі, у тому числі суспільно-організаційні, техніко-технологічні і соціально-економічні. Дослідження технології художнього виробництва (мистецької творчості) допомагає раціонально зрозуміти як генезис художнього, так і соціокультурного явища, закономірності становлення мистецтв, «природу» поетики (творчих методів та художніх стилів). З'ясування організаційних засад мистецької творчості як художнього виробництва допомагає глибше осягнути, зокрема, й передумови як економічного процвітання, так і причини економічних негараздів тих чи тих мистецтв, зокрема театрального.

Річ у тім, що, як виявляється при ближчому розгляді, першорядну роль у вищезазначеній «тріяді» (технологія, організація, економіка) відіграє саме техніка (знаряддя виробництва – інструменти, машини та інші пристрої) та технологія (способи її застосування відповідно до їх призначення, тобто їхньої логіки). Саме технологією («логікою техніки») визначаються найбільш ефективні форми суспільної організації праці виробників у процесі виробництва та їх прогресивна на-

ступність. Як засвідчує історія економічного розвитку людства, основою якого є поступ виробництва, за первісно виключно індивідуальною формою хронологічно йде кооперація (дослівно співпраця групи виробників), згодом – мануфактура (ручне виробництво групою працівників спільного продукту), яку наслідує фабрика (колективне виробництво продукції за допомогою машин та механічних пристроїв), і далі – індустрія (масове виробництво уніфікованих продуктів за допомогою автоматизованих та напіваавтоматизованих процесів).

Неважко побачити, що мистецтво як галузь суспільного художнього виробництва у своєму історичному перебігу «проходить» такі ж форми суспільної організації праці, що й виробництво будь-якого роду: індивідуальне виробництво (творчість окремого письменника, художника, скульптора); кооперація (творчість танцювальних і музичних ансамблів – хори, оркестри і т. п.); мануфактура (скульптурні та художні майстерні, українські середньовічні «музичні цехи», театральне виробництво); фабрика (кінематограф, радіо, телебачення); індустрія (продукування телесеріалів, комп'ютерна графіка, рекординг, комп'ютерне виробництво мультфільмів, туризм, готельна справа, реклама, мода тощо).

За умов товарного господарства мистецтво як галузь суспільного виробництва втягується в систему панівних економічних відношень: рабовласницьких (архітектура древніх цивілізацій, ужиткові мистецтва, античний театр); феодалних (архітектура, скульптура, живопис, музичне мистецтво, ужиткові мистецтва, перський театр (те'зіє)); капіталістичних (усі традиційні мистецтва, а також нові – екранні); соціалістичних (недавній досвід СРСР, країн Східної Європи, сучасний – Китаю, В'єтнаму, Північної Кореї (КНДР), Куби).

Мистецтво втягується, включається в систему економічних відносин капіталістичного типу, підпорядковується його загальним законам, наскільки це можливо, зважаючи на специфіку художнього виробництва. Тобто, по-перше, у тій мірі, в якій воно може бути сферою докладання капіталу, і, по-друге, доти, доки воно залишається при цьому мистецтвом. Водночас окремі мистецтва як художні виробництва за певних умов (найголовніша – відповідний досягненням епохи рівень технології!) можуть зберігати роль самостійно й іноді високорентабельно, економічно активного організму (кіно-, телеіндустрія, шоу-бізнес, мистецтво реклами), тимчасом як інші, переважно успадковані історично (зокрема, театр-мануфактура), не здатні до самостійного, економічно рентабельного функціонування і для свого виживання потребують істотної підтримки від суспільства: цілковито державне утримання, бюджетні дотації (як доповнення до прибутків, самостійно зароблених театральним колективом) та «спонсорство», тобто благодійні пожертвування.

У цьому «пункті» можна вбачити, у чому власне полягає «щастя» та «біда» мистецтв, зокрема театральних. «Щастя» – у тому, що люди майже ніколи добровільно не розлучаються, в будь-якому разі дуже неохоче «розлучаються», з уже винайденими, апробованими, тим паче улюбленими мистецтвами. У крайньому разі останні змінюють свій «статус» в очах споживачів: переходять до ніби нижчого рангу («традиційних»). Зникають, гинуть мистецтва, як правило, лише разом із самими людьми, суспільством, яке спородило це мистецтво.

У цій природженій «консервативності» мистецтв криється і їхня «біда»: у мінливих динамічних обставинах життя людей вони часто-густо видаються, а то й справді виявляються архаїчним, малопристосованим до нових обставин елементом. Чи не найпереконливішим прикладом тут може слугувати саме «театр-мануфактура» в епоху «фабрик» і домінування індустрій.

Як переконливо засвідчує історія американського театру та перипетії народження американського ж кіно, буржуазія, що опанувала суспільство, вживала відчайдушні (щоб не сказати гвалтівні!) спроби перетворити театральне виробництво, мануфактурне за «генетикою», на кінофабричне (Ейзенштейн, 1964). Та всі потуги виявились марними!.. Як, до речі, і пророкування занепаду театру у зв'язку з триумфальним «нашестям» телебачення!..

Незаперечні факти свідчать, що капіталізм використав усе можливе, аби театр-мануфактуру перетворити на театр-фабрику. Тільки поява принципово нових технічних засобів, таких як кінематограф і телебачення (цей синтез технологій радіо, театру та кіно), а разом з ними і принципово нових виробничо-творчих можливостей, поклала край цим несамовитим спробам. Театр не вмер, не счез із появою кіномистецтва та телебачення, як це сталося з мануфактурним виробництвом карет при настанні ери автомобілебудування. Після деякого справді спаду, пов'язаного з винаходом кінематографа, отже, природним відпливом глядачів, відтак – капіталів та творчих сил, встановилася певна динамічна рівновага: кожне з названих художніх виробництв, здійснивши певні вдосконалення, уточнило свої сфери збуту.

Словом, театр «вистояв» і дуже пишається з цього, хоча, правду кажучи, нема особливо чим. За право жити у світі вільних ринкових відносин він заплатив дуже високу ціну. Відступившись від тіла, «золотий диявол» розтліває душу театру. Навіть елементарне «фізичне» його існування підтримується завдяки подачкам. Про це свідчать численні факти.

У березні 1970 року в Лондоні вийшла друком брошура «Театр сьогодні в Англії та в Уельсі», що являла собою доповідь про результати обстеження театрів, організованого Комісією у справах мистецтв Великобританії. Один з рецензентів на цю брошуру писав у тижневику «Оглядач» («The Observer») (22 березня 1970 р.): «Почасти завдяки напливу туристів комерційний театр у Лондоні зводить кінці з кінцями. Кількість комерційних театрів, які працюють у Лондоні, не змінилась за останні 40 років. Але з 130 провінційних театрів, які існували до війни, сьогодні збереглося тільки 33, і багато з них більшу частину року пустують». Серед причин цього занепаду автор називає, зокрема, конкуренцію телебачення та загальне зростання дорожнечі, що призводить до неймовірного підвищення цін на театральні квитки і разом вимагає нереальних умов експлуатації репертуару: «п'єса має йти в два три рази довше, щоб принести прибуток».

Не набагато ліпші справи й у театрі американському. Наприклад, вистава трупи, що гастролує, зі знаменитого своїми нічними «закладами втіхи» Лас-Вегаса дається в заміському ресторані, починається з 12 ночі. У приміщенні душно і накурено, хоч ресторан і «зелений» – під наметом. Від диму ще густішим здається морок, в який загрузла зала: освітлення лише місцеве – на столику електросві-

чечка ват на 10–15 та відблиск сліпуче освітленої естради. Над естрадою, десь угорі на антресолях, грає джаз-банд – оркестрик осіб на 7–8. Назва у нього, за якою і називається вся програма, хоча і можна перекласти українською, однак зрозуміти все ж не легко – «Мільйон доларів у корзині для сміття». На естраду вибігають раптом дівчата, треба гадати, танцівниці; одягнені у флуоресцентні трико, вони вигинаються та вихиляються на всі боки, поступово скидаючи з себе гадючого блиску шмаття, щораз фіксуючи пози, які делікатно заведено називати еротичними, аж поки не залишаються майже без нічого. Потім виходить «розмовник» і розважає публіку теревеннями хвилин десять. Слів він не добирає, а говорить усі, які знає, хоч би їх і не друкували в словниках. Далі – «запальний танок» у виконанні «суперзірки» вар'єте Жоржети Данте. Танок італійки з таким гучним ім'ям і справді вогненний, при тому дослівно: дівчина танцює, демонструє головоломні акробатичні трюки зі смолоскипами, які палають. Вона тримає їх у руках, у зубах, ще кілька причеплені, як би це точніше сказати, до всіх вигинів її ледь зодягнутого тіла.

Що було далі, дивитися вже не захотілося. Дорогою до готелю, це було в Х'юстоні, штат Техас, вдалося зазирнути на кілька хвилин у салун – традиційно улюблене місце дозвілля американців. Це тісні, душні, прокурені і просякнуті горічаними парами споруди на зразок колишніх наших сільських «амбарів». На заяложених лавках, мов нанизані на «шампур» шашлики, сидять глядачі та глядачки; п'є хто пиво, хто віскі. Розмовляють, цілуються, сміються, а на підмостках з удаваною невимушеністю патякає черговий сквернослов, або корчиться в пароксизмах «танцю» чергова герл.

Такого сорту сценічним продуктом годують у США тих, хто належить, за панівною там класифікацією, до низів – *nitherclassmen*. А чим пригощають середняків – *middlclassmen*?

Ось один з бродвейських мюзиклів, що здобув національну нагороду – Пулітцерівську премію, протягом кількох (чи не десяти) сезонів визнавався найпопулярнішим, – «A Chorus Line» («Кардебалет», прем'єра відбулась 16 квітня 1975 року в Громадському театрі Джозефа Паппа (Joseph Papp's Public Theatre)). Дослівно «лінія хору», а в цьому разі – зібрання всієї трупи. Сюжет вистави невігядливий: хтось, режисер чи продюсер, вирішив здійснити якусь музичну виставу і набирає для цього трупу. Усіх, хто прийшов «на кастинг», він шикує в одну лінію (звідси назва) і знайомиться з ними, називаючи кожного зокрема. Глядачі стають свідками цього знайомства. Кожний «претендент» на місце актора в трупі за викликом «режисера», якого грає актор, що сидить у залі серед глядачів, розказує «свою житейську історію» і показує, що він може робити в театрі: співає або танцює, декламує або грає на якомусь інструменті. «Історії» виявляються найрізноманітнішими – зворушливими і смішними, сповненими відчаю і надії, і саме вони захоплюють глядачів, несучи в собі певне смислове навантаження й ідейний пафос; увага глядачів своєчасно «освіжується», відновлюється за допомогою музично-пісенних дивертисментів. Вистава вибудована так, щоб не перевтомлювати відвідувачів проблемами, яких у них і без театру доста в повсякденному житті, але, показавши їх настільки, наскільки необхідно, щоб гля-

дачі могли переконатися ще раз, що в кожного своє горе, щоб дати можливість їм розвіятися, розслабитися, відпочити, помріяти, відновити в душі надію, яка пригасає, на те, що колись та може усміхнеться щастя. Не буде зайвим відзначити, що еротичі та сексу в цьому відводиться «чільне» місце.

На фасаді приміщення вашингтонського театру «Арена-стейдж» ("Arena Stage") розвішані велетенські щити, густо списані прізвищами. Це так звані *applaudissements* – оплески, дяка за пожертвування. Залежно від суми пожертвування – і честь. Спершу йдуть імена особливо «щедрих», розмір внесків яких навіть не вказують; їх іменують «почесними продюсерами», «почесними режисерами», далі йдуть «благодійники», «спонсори», «донори», «контрибутори»; за ними – «члени гільдії», «друзі», «передплатники», суму внеску яких уже зазначають. Прізвища «благодійників» друкують також у театральних програмках.

Така повсюдна практика. Навіть театри Х'юстона, що хизуються своїм «проспериті», який постійно зростає, змушені жєбрати. Як зазначають у рекламно-агітаційних брошурах театрів, тим, хто жертвує, за це гарантуються привілеї: хто дасть милостиню в 100 доларів, прізвища надрукують у трьох випусках театральної програмки та зарезервують квиток на «весняний концерт оперних співаків»; хто подасть 500 доларів – те ж, що й попереднім, та ще й запросять на генеральну репетицію, поведуть на екскурсію в залаштункову частину і гарантують квитки на «спеціальні заходи»; за подання в 1000 доларів – те ж, що й попереднім, та ще й «право участі в щорічному урочистому обіді в товаристві артистів з танцями» і запрошення супроводити театр у гастрольній поїздці. Ну, а тим, хто жертвує п'ять і більше тисяч доларів, крім усього того, гарантуються «привітання і компліменти» в театральних програмках і листках-лібрето, а також запрошення на «спеціальні коктейль-прийоми та обіди з артистами». Подарунками, роз'яснює дирекція Х'юстонської гранд-опери, можуть бути не тільки асигнації, чеки, готівка, а й речі, наприклад «твори мистецтва, антикваріат, ювелірні вироби, цінні книги» і навіть... страховки на власне життя.

Не ліпші справи і в театрах Сан-Франциско. «Підтримуйте сан-франциську оперу! – волає, надрукований червоним (мов SOS!) заголовок замітки, опублікованої в спеціальному, ювілейному для театру випуску буклета про цю оперу, в якому зазначено:

«Кожного року Сан-Франциський оперний театр змушений роздобувати кошти, яких бракує для збалансування бюджету. Доходи від продажу квитків навіть при повному використанні всіх можливостей приміщення становлять трохи більше 60 % витрат – це значно вищий показник, ніж у переважної більшості великих національних та зарубіжних театрів. Однак нам належить роздобути решту 40 % за допомогою здійснення різних спеціальних "програм підтримки", включаючи гарантії, річні відрахування від різних фондів, надходження від пожертвувателів, муніципальних і федеральних дотацій і окремих поручителів за постановку».

Криком кричить зі своїх афіш і Американська консерваторія-театр (American Conservatory Theater), що вважає себе (і не без підстав!) однією з найкращих у країні:

«А.С.Т. потребує вас! Американська консерваторія-театр приречена до найтяжчих випробувань через найменшу порівняно з будь-яким іншим театром дотацію з національного фонду пожертвувань на мистецтво. Федеральний уряд повинен вирівняти і збільшити дотацію з цього фонду! Але потрібно ще дуже багато. Половину необхідних на цей рік коштів уже зібрано, однак решту мусимо роздобути до 31 травня. Допоможіть пережити важкі випробування – пожертуйте для Американської консерваторії-театру ЗАРАЗ!»

Особливо уклінно жebraє американський театр у можновладців – некоронованих королів Америки – Фордів, Рокфеллерів, Меллонів, інших багатіїв.

На фактичному утриманні фінансових і промислових верховод перебуває і Сан-Франциський театр балету – від пуантів до шпильок у косах танцівниць. Створений у 1932 році на базі однієї з перших у США постійних труп цей театр мало не загинув у 1974 році, коли в його бюджеті виявився дефіцит майже мільйона доларів. У ролі «батьків-благодійників», які врятували збанкрутілий театр від смерті, виступили, ясна річ, від імені некоронованих королів Америки місцеві «батьки». Театр вижив. Про те, якою ціною, можна лише здогадуватися з усталених відтоді прийомів зваблювання «глядачів» – друзів театру.

Ось буклет-реклама Сан-Франциського балету. На примітному місці обкладинки, там, де у нас колись було неодмінне «Пролетарі усіх країн єднайтеся!», повідомлення: «Ця брошура зроблена коштом покровителів». Зміст цієї брошури – відверто зазивальний: фотографії танцівниць і танцівників у «найпривабливіших» позах, щоб впали в око насамперед статеві достоїнства актора. Сфотографовані актори і в роботі, під час вистави чи репетиції, і в домашній обстановці, і в невимушеній – під час дозвілля, у різному одязі та майже без... Під фотографіями текстівки, що, за задумом, мають передавати сказане тією чи тією особою: дотепи, девізи, афоризми. Ясна річ, буклет розпочинається списком патронів, а потім уже – фото прими-балерини Дамари Беннет. «Люди здаються мені, – нібито каже вона, – тим більш відкритими, чим менше на них одягу... Моя б воля – я хверцювала б голісінькою, лише з квіткою у косах». Інша буцімто, навпаки, має пристрась до вбрання: «Моя слабкість – виряджатися з усякого приводу, а особливо – без приводу». Третя ще в іншому стилі саморекламується: «Я вірю, що повинна зосередити основну енергію на балеті, поки залишаюся танцівницею. Пізніше я зможу присвятити себе цілком іншій кар'єрі – повноцінної дружини й матері». Четверта – їй, так би мовити, у пандан: «Мій улюблений вираз: перш ніж ви зустрінете прекрасного царевича, вам доведеться перецілувати чимало жаб».

Комерційний директор «Нью-Йорк сیتی балет» («New York City Ballet» (NYCB)) Тофен Фер (Thofen Fer), трохи відкриваючи завісу, що приховує від очей непосвячених їхні залаштункові шоу для «благодійників», у бесіді зазначала:

«Громадська діяльність будь-якого роду виробила свої прийоми роздобування грошей, які стали класичними, і керівництво "Нью-Йорк сیتی балет" володіє деякими з них. Головний – знамениті осінні та весінні гала-концерти в травні, коли жінки приходять у вечірніх сукнях, а чо-

ловіки – у смокінгах, щоби покружляти під музику вальсу на мармуровій підлозі головного фойє театру».

Це для всіх охочих... хто спроможний купити квиток, який коштує казково дорого, як і бокал шампанського – сотні і сотні доларів... Крім того, так званий «спеціальний комітет» з організації так званих «спеціальних заходів» спрямовує свої зусилля на те, щоб «залучити друзів театру до більш коротких, інтимних стосунків з керівництвом театру, музикантами і танцівниками». Для цих людей у приміщенні театру обладнана особлива «зелена кімната», розрахована на 75 осіб для коктейлю і на 36 – для обіду. При цій кімнаті «є добре устаткована кухня і відлюдна ванна кімната». «За плату в 1000 доларів ми можемо сервірувати цю кімнату для коктейлю або закуски під час антракту чи для вечері – тих, хто побажає зайняти її на ніч у день балетної вистави», – розповідала Тофен Фер.

От такі, сказати б, «шоу». На сцені і по той бік неї.

«Чи вільні ви від вашого буржуазного видавця, пане письменнику? – свого часу ставив питання перед літераторами, а також художниками й діячами сцени ще тоді «недекомунізований» критик, – від вашої буржуазної публіки, яка вимагає від вас порнографії в рамках¹ і картинах, проституції у вигляді “доповнення” до “святого” сценічного мистецтва?» (Ленин, 1968, с.103-104).

Уся, так би мовити, «королівська рать» некоронованих королів Америки зі шкіри пнеться, аби подібні питання навіть не навідувалися до голів талановитих людей. Та все ж багато хто з них, незважаючи на те, що їх безперервно трують наркотиками ілюзій щодо так званої свободи самовираження, не можуть не відчувати, що вся ця «свобода творчості» є «лише замаскована (або така, що лицемірно маскується) залежність від грошового мішка, від підкупу, від утримання» (Ленин, 1968, с.103).

«У Європі і Росії загальна турбота про мистецтво рішуче більш значна, чим тут, в Америці, – публічно заявляв Джон Донах'ю (John Clark Donahue), засновник і керівник театру для дітей (Children's Theatre Company) у Міннеаполісі (у той час єдиного в США!). – Деякі європейські країни витрачають у розрахунку на душу населення в сто разів більше на розвиток мистецтва, ніж США. Сполучені Штати – фактично єдина країна у світі, яка не виявляє істотної громадської підтримки розвитку мистецтва. Жителі Східної Європи подають приклад решті світу в підтримці театрів для дітей... Вони розуміють, що майбутнє їх країн залежить від виховання і розвитку творчих здібностей їхньої молоді».

Що не все благополучно в цій сфері, змушені бувають визнати, керуючись, звісно, своїми політиканськими міркуваннями, навіть окремі «боси». Зафіксовано принаймні один такий безпрецедентний випадок: виступ губернатора одного зі штатів, цілком присвячений питанням розвитку культури і мистецтва. Вихваляючи на всі боки прогрес у цій сфері, губернатор, однак, змушений був усе ж констатувати:

«Хоч громадяни, бізнесмени і представники громадських фондів вкладують свої гроші і таланти в мистецтва більше, ніж у будь-яку іншу сферу, за останні десять років ці фонди у штаті залишаються мізерни-

⁴ У джерелі, мабуть, помилка; за змістом – «в романах» (С. Б.).

ми навіть у порівнянні з іншими штатами. Наприклад, хоч ми з такою гордістю виставляємо розвиток у нас мистецтва, на цю справу торік було витрачено всього лише 13 центів на душу населення, тимчасом як у штаті Юта – у два з лишком рази більше, в Колорадо – 90 центів, у штаті Нью-Йорк – майже 2 долари на голову».

Чому такі благодіяння падають на голови жителям Нью-Йорка, здогадатися не важко: саме тут «лежать» головні гроші США і саме тут розташований головний корпус творчої інтелігенції країни, і саме тут – найгустіший споживач (18 мільйонів населення лише в самому місті). Крім федерального, з якого щастить нью-оркцям уривати трохи більшу, ніж інші, децицю, тут є і свій міський «фонд пожертвувань на розвиток мистецтва». Розподілом його відає спеціально утворений орган – «Рада щодо мистецтва». Так цей орган іменується, насправді ж це не дуже навіть замаскований орган цензури, орган жорсткого політичного контролю з боку (точніше сказати, зверху!) тих, хто жертвує ці долари.

Судить самі: для того, щоб згадана «Рада» взяла до розгляду клопотання про виділення субсидії, пошукувачу необхідно письмово відповісти на численні питання. Сам лише перелік їх займає 10 сторінок машинопису. Інструкція ж про те, як відповідати, – 50 сторінок. І це не просто таке собі «бюрократичне гачкотворство». Найважливіше та найбільше місце відводиться питанням на зразок: «мета і діяльність організації», «дати повне описання програми або діяльності, для яких запитуються гроші із фонду» і т. п.

Наукова новизна. Отже, спираючись на практичний досвід діяльності театральних колективів США останньої чверті минулого століття, можна розширити уявлення про театральне виробництво як художньо-творчий та організаційно-економічний процес.

Висновки

З огляду на вищезазначене можна засвідчити, що у вітчизняному театрознавстві певною мірою бракує актуальних цілісних наскрізних наукових досліджень щодо особливостей організації менеджменту у сфері культури та мистецтв. Проблема трактування художнього виробництва як різновиду виробничої діяльності потребує окремого ґрунтовного наукового осмислення. Досвід діяльності зарубіжних театральних колективів має вивчатись не лише у площині позитивних характеристик, але й з аналітично-критичним підходом. Загалом, можна засвідчити, що театральне мистецтво з огляду на історично віджилу («мануфактурну») форму організації суспільної праці в процесі підготовки та «виготовлення» кінцевого продукту – «вистави» – приречене на економічну неефективність.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безгін, І.Д., 2005. *Мистецтво і ринок: нариси*. Київ: Компас.
Васильєв, С.С., 2018. Організаційно-економічні аспекти діяльності театрів лондонського Вест-Енду на сучасному етапі. *Вісник Київського національного університету культури*

і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 1, с.90-103. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144962>.

Кольбер, Ф., Нантель, Ж., Білодо, С. та Річ, Дж., 2004. *Маркетинг у сфері культури та мистецтв*. Переклад з англійської. Львів: Кальварія.

Лебедева, П.И. ред., 1962. *Борьба за реализм в искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания*. Москва: Советский художник.

Ленгли, С., 2000. *Театральный менеджмент і продюсерство. Американський досвід*. Переклад з англійської. Київ: Компас.

Ленин, В.И., 1968. *Партийная организация и партийная литература. В: Полное собрание сочинений*. Москва: Издательство политической литературы. Т. 12, с.99-105.

ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств, 1923. Москва: Государственное издательство, 1.

Переверзев, М.П. и Косцов, Т.В., 2010. *Менеджмент в сфере культуры и искусства*. Москва: ИНФРА-М.

Чужак Н.Ф., 1923. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня). *ЛЕФ*, 1, с.12-39.

Эйзенштейн, С.М., 1964. *Избранные произведения*. Москва: Искусство, Т. 2, с.156-188.

REFERENCES

Bezghin, I.D., 2005. *Mystetstvo i rynek: narysy* [Art and the market: essays]. Kyiv: Kompas.

Chuzhak N.F., 1923. Pod znakom zhiznestroeniia (opyt osoznaniia iskusstva dnia) [Under the sign of life-building (the experience of comprehending the art of the day)]. *LEF*, 1, pp.12-39.

Colbert, F., Nantel, J., Bilodeau, S. and Rich, J.D., 2004. *Marketynh u sferi kultury ta mystetstv* [Marketing culture and the arts]. Translated from English. Lviv: Kalvariia.

Eizenshtein, S.M., 1964. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo, T. 2, pp.156-188.

Langley, S., 2000. *Teatralnyi menedzhment i prodiuserstvo. Amerykanskyi dosvid* [Theatre Management and Production in America]. Translated from English. Kyiv: Kompas.

Lebedeva, P.I. ed., 1962. *Borba za realizm v iskusstve 20-kh godov: materialy, dokumenty, vospominaniia* [Struggle for realism in the art of the 1920s: materials, documents, memoirs]. Moscow: Sovetskii khudozhnik.

ЛЕФ: Zhurnal Levogo fronta iskusstv [LEF: Journal of the Left Front of the Arts], 1923. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1.

Lenin, V.I., 1968. *Partiinaia organizatsiia i partiinaia literatura* [Party organization and party literature]. In: *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Moscow: Izdatelstvo politicheskoi literatury. T. 12, pp.99-105.

Pereverzev, M.P. and Kostcov, T.V., 2010. *Menedzhment v sfere kultury i iskusstva* [Management in the field of culture and art]. Moscow: INFRA-M.

Vasyliev, S.S., 2018. *Orhanizatsiino-ekonomichni aspekty diialnosti teatriv londonskoho Vest-Endu na suchasnomu etapi* [Organizational and economic aspects of the theaters of the London West End at the present stage]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 1, pp.90-103. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144962>.

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ОБЩЕСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА, ИЛИ «МАНУФАКТУРА» В ЭПОХУ ДОМИНИРОВАНИЯ ИНДУСТРИЙ

Сергей Безклубенко

*доктор философских наук, профессор, почетный член Национальной академии искусств Украины,
Почетный гражданин г. Хьюстон (Техас, США);
e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

Аннотация

Цель исследования – выяснить особенности функционирования театрального искусства как производственного процесса с учетом его организационно-экономической составляющей на примерах деятельности театров США середины 80-х годов прошлого века. **Методология исследования** опирается на общенаучные методы познания: историзм, анализ и синтез, компаративистику. Автор, исследуя факты из истории и практики деятельности театральных коллективов, сравнивает и анализирует эффективность их творчества в контексте коммерциализации искусства в рыночных условиях социокультурной реальности. **Научная новизна** исследования заключается в расширении представлений о театральном производстве как художественно-творческом и организационно-экономическом процессе. **Выводы.** Учитывая вышесказанное, можно говорить, что в отечественном театроведении в определенной степени не хватает актуальных, целостных, сквозных научных исследований об особенностях организации менеджмента в сфере культуры и искусств. Проблема трактовки художественного производства как разновидности производственной деятельности требует отдельного обстоятельного научного осмысления. Опыт деятельности зарубежных театральных коллективов должен изучаться не только в плоскости положительных характеристик, но и с аналитически-критическим подходом. В общем, можно говорить, что театральное искусство, учитывая исторически отжившую («мануфактурную») форму организации общественного труда в процессе подготовки и «изготовления» конечного продукта – «представления», обречено на экономическую неэффективность.

Ключевые слова: театральное искусство; художественное производство; американский опыт

PROBLEMS OF THEATER ART AS PUBLIC ART PRODUCTION OR "MANUFACTURE" IN THE AGE OF INDUSTRIAL DOMINATION

Serhii Bezklubenko

Doctor of Philosophy, Professor, Honorary Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Honorary Citizen of Houston (Texas, USA);

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 features of the functioning of theatrical art as a production process in view of its organizational and economic component on the examples of the theaters of the United States in the mid-80s of last century. **The research methodology** is based on general scientific methods of cognition: historicism, analysis and synthesis, comparative studies. The author, exploring the facts of the history and practice of theater groups, compares and analyzes the effectiveness of their work in the context of commercialization of art in the market conditions of socio-cultural reality. **The scientific novelty** of the study lies in the expansion of ideas about theatrical production as an artistic and creative and organizational and economic process. **Conclusions.** In view of the above, we can say that in domestic theater studies to some extent lacks relevant, holistic, cross-cutting research on the peculiarities of the management organization in the field of culture and arts. The problem of artistic production interpretation as a kind of production activity requires a separate thorough scientific understanding. The experience of foreign theater groups should be studied not only in terms of positive characteristics, but also with an analytical-critical approach. In general, we can say that theatrical art, given the historically outdated ("manufactory") form of social work organization in the process of preparation and "production" of the final product "performance" is doomed to economic inefficiency.

Keywords: theater art; art production; American experience

DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280

УДК 792.028.3

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ
ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА****Олена Абрамович^{1а}, Аліна Кудренко^{2б}**¹ кандидат педагогічних наук, доцент;

e-mail: elenaabramovic20@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4814-6709

² магістр; e-mail: kudrenko.alina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0288-8061^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Театр-студія «Колоритми», Київ, Україна**Анотація**

У статті розглядають пластичну культуру як складову сценічного мистецтва в площині створення просторових форм художнього твору, індивідуального творчого трактування та внутрішнього стану актора. Пластику розглядають як ефективний інструмент виховання актора та формування його зовнішньої техніки, з чим пов'язані новітні пошуки й експерименти. **Метою роботи** є освоєння теоретичних знань, принципів пластичної майстерності сучасного актора. **Методологія** полягає в системному використанні комплексних методів дослідження пластичної культури актора: історико-культурного – для дослідження історичної динаміки розвитку пластичної культури актора; аналітичного – для опрацювання культурологічної, мистецтвознавчої та театрознавчої наукової літератури, а також опрацювання архівних матеріалів; джерелознавчого – для вивчення джерельної бази дослідження; типологічного методу, що посприяв виявленню чинників, які впливають на формування сценічної пластики актора; методу наукового спостереження та аналізу, що надало можливість з'ясувати особливості пластичної виразності в контексті її двоїстої природи (як тілесної, так і чуттєвої); системного методу, що посприяв дослідженню особливостей інтеграції складових пластичної культури в процесі створення сценічного образу; методу теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків дослідження. **Наукова новизна** полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки сценічної пластики у виконавському мистецтві актора відповідно до актуальних світових тенденцій. **Висновки.** Пластична майстерність актора (створення пластичного малюнку ролі) забезпечує передусім тренування психічних і психофізичних навичок, що сприяє вдосконаленню пластичності тілесного апарату виконавця, здатності адаптуватися до виконання будь-яких пластичних завдань. Пластичність – це головна якість, що характеризує рівень пластичної культури актора. Сценічна пластика в майстерності актора – це система взаємопов'язаних знань, фізичних навичок і вмій, психологічних, моральних та естетичних якостей виконавця, що сприяють створенню художнього сценічного образу. Двоїста природа пластичної виразності: тілесна (у розумінні моторна) та чуттєва (тобто психоемоційна), що дає змогу презентувати її як своєрідне художнє зображення. Пластична культура – це комплекс спеціальних теоретичних знань та практичних навичок танцювально-пластичного та рухового характеру, необхідних актору для творчого осмислення пластичного образу персонажа.

Ключові слова: пластична майстерність актора; пластичний малюнок ролі; художній образ

Постановка проблеми

Пошук нових форм сценічної виразності став характерною рисою еволюції загальносвітового театрального процесу на межі ХХ–ХХІ ст. Представники режисури різних театральних шкіл усе частіше звертаються до засобів пластичної виразності як одного з найефективніших у сценічному мистецтві. Пластично-просторові форми художнього твору індивідуалізують трактування ролі, відображаючи внутрішній світ персонажа, його переживання, думки, почуття та характер. Характеристика сценічної пластичної культури актора викликає увагу дослідників театру протягом останніх десятиліть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У наукових дослідженнях під різним кутом зору вивчається питання еволюції пластичних засобів виразності в мистецтвах. Наприклад, Євген Гула (2017, с.914-919) «від наскального живопису до фундаменту будь-якої мистецької творчості» в історичному контексті досліджує історичну еволюцію пластики в мистецтві України загалом та в окремих напрямках пластичних мистецтв, зокрема, у графіці, скульптурі та живописі. Питання пластичної виразності в театральному мистецтві порушено в роботах Й. Іттена, О. Лоуена, А. Михайлової, Г. Морозової, В. Нікітіна, О. Ремеза, М. Сулімова та інших. Специфіка пластичної культури актора протягом багатьох десятиліть викликала неабияку увагу наукової спільноти. Пластичну виразність у роботі актора, уміння володіти своїм тілом досліджено в роботах Б. Голубовського, А. Дрозніна, Г. Морозової, О. Немеровського, І. Рутберга та інших. С. Андраников, Р. Біль, Л. Грачева, М. Козлов, Г. Морозова (1998) досліджують питання сценічної пластичності в контексті її ролі у процесі виховання артиста театру. Автори (Абрамович та Кудренко, 2019, с.133-136) цієї публікації досліджували особливості пластичної майстерності в акторському мистецтві початку ХХІ ст. та простежили їх еволюційні тенденції. Аналіз останніх публікацій засвідчує посилення інтересу вітчизняних та зарубіжних науковців до проблематики сценічної пластики. Це актуалізує дослідження сценічної пластики в сучасному театральному просторі.

Мета статті – проаналізувати, систематизувати та схарактеризувати історіографію основних теоретико-культурологічних досліджень, в яких наведено теоретико-методологічні аспекти пластичної майстерності актора.

Виклад основного матеріалу

Багатоаспектність проблематики пластичного виховання актора в сучасній театральній школі зумовила різноманітність підходів до її вивчення у працях вітчизняних і зарубіжних дослідників. Проблематику пластичної культури в контексті професійної підготовки майбутнього актора досліджував А. Бусол (2014, с.34-41) у науковій публікації «Сценічний рух як складова професійної підготовки студентів спеціальності акторська майстерність», в якій науковець узагальнює

теорію та практику акторської майстерності, з'ясовуючи значення сценічного руху в процесі професійної підготовки актора. Автор стверджує, що сценічний рух є профілюючою складовою процесу виховання пластичної культури майбутніх акторів. Ю. Старостін (2016, с.201-204) у статті «Акторський тренінг: його зміст та основа» досліджує характеристики акторського екзерсису К. Станіславського, Всеволода Меєрхольда та Л. Олійника в площині роботи актора над тілом та удосконаленням пластики. О. Мартинова (2000, с.80-82) у науковій публікації «Збереження традицій пластичного виховання актора в театральній школі» на основі аналізу педагогічних підходів провідних діячів театального мистецтва першої половини ХХ ст. (С. Ейзенштейна, К. Станіславського, Всеволода Меєрхольда, О. Таїрова та Є. Вахтангова) визначає завдання підвищення пластичної культури актора та робить висновок про перспективи розвитку та збереження традицій театального мистецтва засобами вдосконалення пластичної культури актора, що заснована на кращих школах найвизначніших практиків і теоретиків.

Стверджуючи, що головним завданням сучасної театральної педагогіки є формування в майбутніх акторів мистецтва володіння органікою у сценічній поведінці як найвищої форми майстерності, та акцентуючи на важливості танцю як компонента системи виражальних засобів драматичного мистецтва, Т. Благова (2014, с.100) у науковій статті «Хореографічна підготовка в системі театальної освіти України» досліджує особливості танцювальної підготовки майбутніх діячів сценічного мистецтва та визначає місце і роль хореографії в системі вітчизняної театальної освіти. Посилаючись на наукову працю професора Ю. Громова (1976) «Виховання пластичної культури актора засобами танцю», в якій один з найвідоміших радянських хореографів, балетмейстерів і педагогів другої половини ХХ ст. акцентує на тому, що максимальне розширення форм та засобів сценічного вираження, що необхідні в процесі втілення багатоманітного, насиченого (психологічно та по-філософськи), складного за образно-дієвою структурою репертуару, є однією з тенденцій розвитку сучасного театру (Громов, 1976, с.7), дослідниця позиціонує хореографічно-пластичну підготовленість майбутнього актора необхідною професійною якістю та фокусує увагу на важливості вивчення різноманітних проявів хореографії в драматичному мистецтві, а головне – ролі танцю в процесі опанування майстерністю актора.

Окремі розділи пластичного виховання майбутнього актора на базі хореографічного мистецтва ХХ ст. – «Контакт-імпровізація», «Захоплення простору» та «Аргентинське танго», метою яких є вивчення власного тіла, розміщення тіла в просторі та робота з партнером за допомогою трьох складових – музики, руху й акторської майстерності, розглядає О. Зиков (2008, с.221-230) у науковій розвідці «Завдання пластичного виховання акторів в контексті музики та акторської майстерності». Науковець акцентує на тому, що в навчанні майбутніх акторів танцювальне мистецтво відіграє лише прикладну роль, оскільки з усього його розмаїття виділяються лише ті аспекти, що, сприяючи фізичному вихованню, вихованню гнучкості, координації, уваги тощо, допомагають засобами пластики набути навичок акторської майстерності; найчастіше використовуються в драматичних театрах як танцювальні дивертисменти або танцювальні фрагменти,

що характеризують історичну епоху або можуть бути застосовані для створення пластичної характеристики персонажа, створення повноцінної вистави в напрямку пластичної драми та ін.

Деякі аспекти означеного питання досліджує О. Касьянова (2015, с.52-62) у статті «Особливості пластично-хореографічної підготовки співака-актора оперного жанру».

У науковому дослідженні «Виразний рух як взаємозв'язок рухових властивостей та пластичних якостей актора» (Нижельской В.А., 2015, с.52-56) автор розглядає реалізацію системи пластичного виховання акторів у процесі навчання у вищій школі як відображення актором внутрішнього світу персонажа, його переживань, почуттів, думок і характерності через зовнішню виразність, поведінку на сцені, через рухи, пози та дії. Науковець презентує власну технологію навчання виразним рухам, акцентуючи, що спрямований розвиток фізичних здібностей у поєднанні з формуванням пластичних якостей підвищить успішність їх вивчення.

Феномену трансформування рухової діяльності в сценічних умовах на семіотичний текст і пов'язаних із цим проблем методика навчання майбутніх акторів основам сценічного руху та драматичної пластики присвячена публікація В. Ніжельського (2016а, с.189-193) «Пластичне виховання майбутніх акторів як фактор культурного перетворення фізичних дій на семіотичний текст». Дослідник стверджує, що вивчення та осмислення руху як знаку може посприяти вдосконаленню методики викладання фізичної культури акторам.

Способи органічного поєднання завдань і вимог дисциплін пластичного циклу з майстерністю актора пропонує М. Разночинцева (2013, с.121-129) у статті «Роль пластики (сценічного руху) в навчанні акторській професії», а також наводить опис можливих варіантів таких поєднань на прикладах вправ та завдань сценічного руху.

Окрему групу джерел становлять наукові праці та публікації, в яких різноманітні аспекти пластичної культури актора розглянуто в історичній ретроспективі.

Проблематику процесу поетапної трансформації пластики акторів німецького театру і кіно періоду 1914–1922 рр. Е. Дойча, В. Крауса, К. Фейдта та інших досліджує Т. Соломкіна (2015) у публікації «Пластична виразність німецького експресіоністського актора на сцені і на екрані. 1914–1921 рр.». Авторка зазначає, що сценічний експресіонізм сформувався спираючись на попередній досвід живопису – сфокусувавшись на обличчі та напруженні окремих частин тіла виконавця (кисті рук, ліктя, коліна); у балетному театрі виникає специфічна пластика вираження внутрішнього світу героя, яку переймає і драматичний театр.

В. Торгашов (2013) у статті «Аналіз стану сценічної пластики в сучасній драматичній виставі (на матеріалі історичного етикету та стильової поведінки)» досліджує стильову поведінку як якісну ознаку сценічної пластики актора.

Специфіку використання пластичних засобів у процесі створення сценічного образу, на основі аналізу відомих методів акторського перевтілення, досліджує О. Хлестун (2017, с.100) у публікації «Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення».

Поняття «пластика», «пластичність», «пластична виразність» є відносно новими в театральній лексичі. Сформувавшись наприкінці XIX ст. як складова акторської майстерності, поняття остаточно затвердилися завдяки твердженню О. Островського (1952, с.165): «актор є пластичний художник». Однак у XIX ст. пластичність сприймали лише як складову майстерності актора у вирішенні зовнішнього малюнку, з особливим, «суворим відпрацюванням техніки» (Островський, 1952, с.167) виконання, із дотриманням класицистичних канонів. «Хто не може позбутись своїх звичних жестів, той не актор», – писав О. Островський (1952, с.165). Е. Манзарханов (2006, с.3-4) стверджує, що «практично у будь-якому виді мистецтва тою чи іншою мірою пластика присутня як невіддільний компонент таких естетичних категорій, як краса, прекрасне, гармонія».

Мистецтвознавець робить висновок, що пластика – це одна з властивостей внутрішнього та зовнішнього світу, яка безпосередньо пов'язана зі способом його сприйняття людиною та з її унікальною здатністю відтворювати у своїй свідомості сприйняті через звук, слово, лінію, малюнок, рух художні образи. Автор наводить слова Аристотеля, який стверджував, що «наслідування властиве людині з дитинства, і саме тим вона відрізняється від інших тварин, що найбільше здатна наслідувати, до того ж усі продукти наслідування усім приносять задоволення», та розрізняє окремі види мистецтва залежно від того, «чим саме здійснюється наслідування, або тим, чому саме наслідують – поет, драматург, він же ж постановник вистави, – ритмом, словом, гармонією та хореографією; танцюристи засобами виразних, ритмічних рухів відтворюють характери, душевні стани та дії» (Глумова-Глухарева, 1966, с.32). Е. Манзарханов (2006, с.4) фокусує увагу на тому, що протягом усієї історії постійними та єдиними можливостями для пластичної виразності в європейських акторів були лише танець і пантоміма.

На думку Т. Вільямса (1984, р.299), пластичність впливає на виразність сценічної дії, сприяє розкриттю теми, характеристик персонажів, а також додає художності сценічному твору через урізноманітнення сценічної лексики та створення поетичної правди.

Поступово поняття «пластична культура актора» стає ознакою професійної майстерності актора в роботі над створенням цілісного сценічного образу (Торгашов, 2013, с.388). Перевтілюючись, актор шукає в собі ті психофізичні якості, що характеризують створюваний ним образ, заглиблюючись у процес формування «людського тіла» і «людського духу» ролі.

С. Маркова (2009, с.26) наголошує на нетотожності понять «пластика» та «пластична культура», оскільки друге належить до ширшої, власне, культурологічної наукової категорії. Сценічного персонажа глядач сприймає як через словесну, так і через пластичну дію; відповідно сценічний зоровий образ актор створює через використання засобів пластики, а життя персонажа на сцені стає логічною послідовністю дій, реалізованих у пластичній формі.

Г. Морозова (1998, с.8) наголошує, що пластична форма вистави, її театральнотехнічна складова в глядацькому сприйнятті залежить від пластичної культури актора та від його майстерності опанування сценічною пластикою. Талант актора, втілений у створеному ним пластичному малюнку ролі, зумовлюється

виробленням і тренуванням психічних та психофізичних навичок, що розвивають пластичність тілесного апарату та здатність втілювати на сцені будь-яке пластичне рішення. Отож, можемо стверджувати, що пластичність є однією з провідних професійних якостей, які характеризують рівень пластичної культури актора.

А. Дрознін (2004, с.25) стверджує, що театральне мистецтво – це окремий вид мистецтва, в якому не танець, а сценічна пластика – «своєрідний дієвий каркас, в якому живе актор» – є формотворчою тренінговою системою. Саме через пластичний малюнок ролі актор шукає логіку побудови еволюції ролі від початку і до фіналу. Таким чином досягається органічний зв'язок зовнішнього пластичного малюнку та внутрішнього стану персонажа.

В. Ніжельський (2015, с.53) трактує тілесну виразність або виразність рухів як особливий тип рухової діяльності, що передбачає як біомеханічний, так і естетичний вимір руху в сценічному часопросторі (у розумінні візуального сприйняття його глядачем). Пластична складова, що передбачає різні форми руху або пози є провідною характеристикою у виразності рухової діяльності.

Пластична культура як комплекс спеціальних теоретичних знань та практичних навичок хореографічно-пластичного та рухового характеру, необхідних актору для творчого осмислення пластичного образу персонажа.

Термін «жест» походить від латинського слова «gestus», яке має багато визначень, передусім – «тримати себе», що на думку А. Арустамян (1999, с.28), засвідчує означення жесту в його фізичному, зовнішньому прояві як «постановка тіла у просторі», а також в його активному початку – «тримати себе в руках»; «спосіб як хтось рухається» – манера поведінки людини, пластична своєрідність позиціонування себе самого іншим в конкретних умовно заданих ситуаціях і при зовнішніх обставинах, що не залежать від людини.

У цьому разі жест – елемент культури, що виражає конкретну історичну добу або локальний соціальний прошарок суспільства (Блазис, 1937, с.22); «положення тіла або поза» – будь-яка зовнішньо статична фіксована позиція з динамічним початком, у результаті чого вираження набуває нового сенсу (Богданов, 1997, с.76); «рух тіла» або «положення тіла» – жест містить кілька функцій у своєму зовнішньому, пластичному прояві: просторово-динамічну та процесуальну в часі та просторово-статичну, закріплену в часі; «дія частинами тіла» – визначення, що на думку дослідників, розкриває не тільки фізичну природу жесту, а й виявляє сутнісну характеристику жесту, тобто його дієвість, жест вже не просто розглядається як рух заради руху, а як цілеспрямована сенсові акція (Брук, 1976, с.32); «жестикауляція» – у другій половині XIX ст. слово «gesticulatio» перекладалося як «манірний, смішний рух тілом» від «gesticula» («гестікула») – пантомімістика, звідси «gesticulari» – виражати рухом тіла (Быховская, 1997, с.54); «пантомімічний рух тіла» (Ваганова, 1980, с.76).

Художній сценічний жест як пластико-просторова конфігурація тілесності, наділена семіотично артикульованою вагомністю (Fischer-Lichte and Bharucha, 2011), культурний феномен, який є стійким знаком у цій культурній традиції, освоюється в процесі соціалізації та наділений стабільною семантикою, дуже складний

через багатозначність, що має особливе значення в процесі створення образу. Жест несе в собі емоційно-духовний сенс, який декодує глядач.

Варто зазначити, що декодування і точне прочитання жестів або жести може відбуватися лише в конкретно заданому контексті. Саме за таких умов жест ніби звучить у просторі чітко визначено, оскільки набуває конкретного значення. Художня інформація, яка також має власну специфіку (певне поєднання ідейного та чуттєвого), матеріалізується в сценічному жесті, сповнюючи його як думкою, так і емоцією. Це у свою чергу засвідчує важливість наявності спеціально підібраної дії при пантомімічній побудові. Виконавці є репрезентаторами досвіду персонажа або предмета, який виникає у процесі взаємодії з його особистісними переживаннями або іншими об'єктами та суб'єктами, проживаючи його як на фізичному, так і на психічному та метафізичному рівнях (Никонова, 2015, с.50-55).

Транслюючи узагальнені переживання певного досвіду, актор вибудовує дію виключно на фізичному вираженні почуттів, відчуттів, емоційних станів та інших психічних явищ, звертається передусім до особистісного тілесного досвіду глядача, викликаючи специфічний відгук на побачене. Відтак, процес художньої взаємодії можемо порівняти з актом невербальної комунікації, оскільки тіло актора відтворює фізичне кодування психічних явищ, а глядач у свою чергу декодує його соматично.

Жест – виразний рух рукою, який В. Лоскутов (1999, с.62) визначає як функцію певної частини тіла; за ритмом, темпом, рельєфом та окресленням визначає предмети, яких не існує, з якими людина діє та яким керує, поєднує їх та надає сенс. Жест може бути утилітарним і передавати різні психологічні стани людини (страх, радість, страждання тощо), а також виражати образ, ідею або навіть діяти в більш загостреній формі.

Дослідник поділяє жести на три групи:

- ілюстративні, або зображальні (пов'язані з мовою, є її доповненням, означають об'єм, вид, розмір або спосіб використання предметів, про які йде мова, а також уточнюють поняття);
- умовні (ілюструють, але не замінюють мову – церемоніальні та ритуальні жести, своєрідні пластичні ієрогліфи);
- психологічні або емоційні (відображають ставлення людини до явищ зовнішнього світу, виражають різноманітні емоції та відтінки почуттів) (Лоскутов, 1999, с.70).

На основі чотирьох груп жестів:

- жести, що викликані безпосередньою реакцією організму на явища навколишнього середовища;
- жести, що сформувалися за умов певного життєвого устрою;
- жести зображальні;
- жести умовні, що зазвичай побутують серед людей, пов'язаних професійними, територіальними та іншими особливостями, дослідники умовно поділяють пантоміму на три групи: побутову, дієву та умовно-символічну (Дживелегов, 1962, с.29-32).

Виразність – це не тільки якість, що характеризує естетичний аспект рухової діяльності, а й комплекс специфічних рухів. На думку В. Ніжельського (2016а, с.170), поняття «виразний рух» уміщує три компоненти:

- наявність змісту (що саме має бути виражено) – соціальний жест, демонстрація емоційного стану, окреслення порядку дій, рух за певним естетичним канonom, виконання якого є вираженням краси руху в пантомімі;
- наявність об'єкта сприйняття виразності, реципієнта для сценічної діяльності, оскільки лише він може оцінити якість та інтенсивність виразності руху, сприйняти, відчутти й осмислити його зміст;
- можливість рухової активності з боку суб'єкта виразності (виконання змістовних рухів, спрямованих на об'єкт сприйняття; реалізація виражального руху).

У такому разі характерними рисами виражального руху є пластичність, витонченість, злитість, артистичність, емоційне наповнення, осмисленість та невимовність.

Пластичність як рухово-координаційну якість, на відміну від інших характеристик, можемо презентувати як фізичний сенс виражального руху, головну частину його структури, що виявляє і психофізичні якості.

Її ознаками є:

- ступінь внутрішнього відчуття характеру рухової дії;
- наявність емоційного підйому;
- свобода рухів;
- досягнення органічного поєднання з музичним супроводом;
- здатність передавати художній образ через музичний супровід і рухи;
- наявність контакту з глядачем.

Зауважимо, що на думку В. Ніжельського (2015, с.170), виразність є необхідною властивістю пластичних рухів, натомість пластичний рух не обов'язково буде виразним.

Наукова новизна полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки сценічної пластики у виконавському мистецтві актора відповідно до актуальних світових тенденцій.

Висновки

Пластика охоплює широку галузь людської діяльності, зокрема мистецької. Пластичність у сценічному мистецтві – це засіб художньої виразності, що дає змогу наочно виявити внутрішній зміст через зовнішню форму. Пластичність – головна якість, що характеризує рівень пластичної культури актора.

Вплив засобів пластичної виразності актора на емоції глядачів підпорядковується розв'язанню сенсових, тематичних та естетичних завдань, оскільки сценічна пластика є однією з провідних складових художнього образу. Усі сценічні пози, жести та рухи взаємопов'язані з психофізичним станом актора. Пластичну виразність актора варто розглядати як пластику сценічної дії, що виходить з драматургічного змісту сценічного твору. Спираючись на драматургію, будується логіка пластичного рішення художнього образу вистави та персонажа.

У площині аналізу складових майстерності актора сценічна пластика може розглядатися як певна система спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, умінь і психологічних якостей актора, моральних та естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу. Пластична майстерність актора під час створення пластичного малюнку ролі забезпечує передусім тренування психічних і психофізичних навичок, що сприяє розвитку пластичності тілесного апарату, здатності пристосовуватися до виконання будь-якого пластичного завдання, що визначається внутрішньою або зовнішньою художньою необхідністю.

Сценічна пластика в контексті акторської майстерності розглядається як комплекс спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, умінь і психологічних якостей актора, моральних та естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу. Двоїста природа пластичної виразності: тілесна (у розумінні моторна) та чуттєва (тобто, психоемоційна), що дозволяє презентувати її як своєрідне художнє зображення. Пластична культура як комплекс спеціальних теоретичних знань і практичних навичок хореографічно-пластичного та рухового характеру, необхідних актору для творчого осмислення пластичного образу персонажа.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абрамович, О.О. та Кудренко, А.А., 2019. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*, 9(1), с.133-136. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-29>.
- Арустамян, А.В., 1999. *Жест в культуре и искусстве: междисциплинарный анализ*. Кандидат искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.
- Благова, Т., 2014. Хореографічні підготовка в системі театральної освіти України. *Естетика і етика педагогічної дії*, 8, с.100-110.
- Блазис, К., 1937. *Искусство танца : извлечение из книги "Manuel complet de la tanse"*. Перевод с французского О.Н. Брошниновской. Москва: Искусство.
- Богданов, К.А., 1997. *Очерки по антропологии молчания: Homo Tacenso*. Санкт-Петербург: РХГИ.
- Брук, П., 1976. *Пустое пространство*. Москва: Прогресс.
- Бусол, А., Бусол, В., Кроншталь, Г. та Цибульський, М. 2014. Сценічний рух як складова професійної підготовки студентів спеціальності акторська майстерність. *Фізична культура, спорт та здоров'я нації*, 17, с.34-41.
- Быховская, И.М., 1997. «Человек телесный» в социокультурном пространстве и времени: *Очерки социальной и культурной антропологии*. Москва: ЮН.
- Ваганова, А.Я., 1980. *Основы классического танца*. Ленинград: Искусство.
- Глумова-Глухарева, Э.И., 1966. *Западный театр сегодня*. Москва: Искусство.
- Громов, Ю.И., 1976. *Воспитание пластической культуры актера средствами танца*. Москва: Профиздат.
- Гула, Є., 2017. Пластика в мистецтві України. *Народознавчі зошити*, 4 (136), с.914-919. <https://doi.org/10.15407/nz2017.04.914>.

- Дживелегов, А.К., 1962. *Народная итальянская комедия*. Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Дрознин, А., 2004. *Физический тренинг актера по методике Дрознина*. Москва: Всероссийский Центр Художественного Творчества.
- Зыков, А., 2008. Задачи пластического воспитания актеров в контексте музыки и актерского мастерства и примеры их решения посредством танцевального искусства XX века. В: *Инновационные технологии развития образовательного пространства художественного ВУЗа*. Материалы Международной конференции. Саратов. Россия, с.221-230.
- Касьянова, О., 2015. Особливості пластично-хореографічної підготовки співака-актора оперного жанру. *Київське музикознавство*, 51, с.52-62.
- Лоскутов, В.В., 1999. Психология пантомимы: феноменология и закономерности. *Вестник Санкт-Петербургского университета*, 1, 6, с.58-70.
- Манзарханов, Э.Е., 2006. *Особенности пластического искусства в драматургическом театре Запада и Востока*. Автореферат диссертаций кандидата искусствоведения. Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств.
- Маркова, С.В., 2009. Пластическая режиссура: проблемы формирования пластической культуры режиссера и актера. *Культурная жизнь Юга России*, 4 (33), 25-26.
- Мартынова, О.И., 2000. Сохранение традиций пластического воспитания актера в театральной школе. *Вестник Омского университета*, 3, с.80-82.
- Морозова, Г.В., 1998. *Пластическое воспитание актера*. Москва: Терра спорт.
- Нижельской, В.А., 2015. Выразительное движение как взаимосвязь двигательных способностей и пластических качеств актера. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*, 4/1, с.52-56.
- Нижельской, В.А., 2016а. О физическом и художественном аспектах выразительного движения. *Театр. Живопись. Кино Музыка*, 2, с.165-172.
- Нижельской, В.А., 2016б. Пластическое воспитание будущих актеров как фактор культурного преобразования физических действий в семиотический текст. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 35, с.189-193.
- Никонова, С.Б., 2015. «Эстетический человек» и новые формы искусства. *Вопросы культурологии*, 1, с.50-55.
- Островский, А.Н., 1952. О театральных школах. В: *Полное собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы. Т. 12. Статьи о театре. Записки. Речи 1859-1886, с.162-174.
- Разночинцева, М.А., 2013. Роль пластики (сценического движения) в обучении актерской профессии. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, 4, с.121-129.
- Соломкина, Т.А., 2015. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. 1914-1921 гг. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 1, с.148-154.
- Старостін, Ю., 2016. Акторський тренінг: його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, 19, с.201-204.
- Торгашов, В.Н., 2013. Дефицит пластической культуры актера – проблема современного актерского образования. *Ученые записки Орловского государственного университета*, 2 (54), с.387-389.

- Хлисту́н, О., 2017. Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 37, с.98-114.
- Fischer-Lichte, E. and Bharucha, R., 2011. *Dialogue: Erika Fischer-Lichte, Erika and Rustom Bharucha. Textures*. [online] Available at: <<http://www.textures-platform.com>> [Accessed 15 September 2020].
- Williams, T., 1984. *Production Notes Sweet Bird of Youth; A Streetcar Named Desire; The Glass Menagerie, by Tennessee Williams*. London: Penguin Books, pp. 229-231.

REFERENCES

- Abramovych, O.O. and Kudrenko, A.A., 2019. Stsenichna plastyka v konteksti suchasnoho aktorskoho mystetstva [Stage sculpture in the context of modern acting]. *Molodyi vchenyi*, 9(1), pp.133-136. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-29>.
- Arustamian, A.V., 1999. *Zhest v kulture i iskusstve: mezhdisciplinarnyi analiz* [Gesture in culture and art: an interdisciplinary analysis]. Ph.D. in History of Arts. Russian State Institute of performing arts.
- Blahova, T., 2014. Khoreografichni pidhotovka v systemi teatralnoi osvity Ukrainy [Choreographic training in the system of theater education in Ukraine]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 8, pp.100-110.
- Blazis, K., 1937. *Iskusstvo tantca : izvlechenie iz knigi "Manuel complet de la tanse"* [The Art of Dance: Extract from the book "Manuel complet de la tanse"]. Translated from French by O.N. Broshniovskaya. Moscow: Iskusstvo.
- Bogdanov, K.A., 1997. *Ocherki po antropologii molchaniia: Homo Tacenso* [Essays on the anthropology of silence: Homo Tacenso]. St. Petersburg: RKhGI.
- Bruk, P., 1976. *Pustoe prostranstvo* [Empty space]. Moscow: Progress.
- Busol, A., Busol, V., Kronshtal, H. and Tsybul'skiy, M. 2014. Stsenichniy rukh yak skladova profesiinoi pidhotovky studentiv spetsialnosti aktorska maisternist [Stage movement as a component of professional training of students majoring in acting]. *Fizychna kultura, sport ta zdorovia natsii*, 17, pp.34-41.
- Bykhovskaia, I.M., 1997. *"Chelovek telesnyi" v sotciokulturnom prostranstve i vremeni: Ocherki sotcialnoi i kulturnoi antropologii* ["Bodily man" in socio-cultural space and time: Essays on social and cultural anthropology]. Moscow: IuN.
- Droznin, A., 2004. *Fizicheskii trening aktera po metodike Droznina* [Physical training of the actor according to the Droznin method]. Moscow: Vserossiiskii Tcentr Khudozhestvennogo Tvorchestva.
- Dzhivelegov, A.K., 1962. *Narodnaia italianskaia komediia* [Italian folk comedy]. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR.
- Fischer-Lichte, E. and Bharucha, R., 2011. *Dialogue: Erika Fischer-Lichte, Erika and Rustom Bharucha. Textures*. [online] Available at: <<http://www.textures-platform.com>> [Accessed 15 September 2020].
- Glumova-Glukhareva, E.I., 1966. *Zapadnyi teatr segodnia* [Western theater today]. Moscow: Iskusstvo.
- Gromov, Iu.I., 1976. *Vospitanie plasticheskoi kultury aktera sredstvami tantca* [Education of the actors plastic culture by means of dance]. Moscow: Profizdat.

- Hula, Ye., 2017. *Plastyka v mystetstvi Ukrainy [Plastic art in the art of Ukraine]*. *Narodoznavchi zoshyty*, 4(136), pp.914-919. <https://doi.org/10.15407/nz2017.04.914>.
- Kasianova, O., 2015. *Osoblyvosti plastychno-khoreografichnoi pidhotovky spivaka-aktora opernoho zhanru [Features of plastic and choreographic training of the singer-actor of the opera genre]*. *Kyivske muzykoznavstvo*, 51, pp.52-62.
- Khlystun, O., 2017. *Osoblyvosti zastosuvannya plastychnykh ta movnykh zasobiv u protsesi stvorennia stsenichnogo obrazu: mystetstvoznavchyi analiz metodiv aktorskoho perevtilennia [Features of the use of plastic and linguistic means in the process of creating a stage image: art analysis of methods of actors reincarnation]*. *Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 37, pp.98-114.
- Loskutov, V.V., 1999. *Psikhologiiia pantomimy: fenomenologiiia i zakonomernosti [Psychology of pantomime: phenomenology and patterns]*. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, 1, 6, pp.58-70.
- Manzarkhanov, E.E., 2006. *Osobennosti plasticheskogo iskusstva v dramaturgicheskome teatre Zapada i Vostoka [Features of plastic art in the drama theater of the West and the East]*. Abstract of dissertations of the candidate of art history. East Siberian State Academy of Culture and Arts.
- Markova, S.V., 2009. *Plasticheskaia rezhisura: problemy formirovaniia plasticheskoi kultury rezhissera i aktera [Plastic directing: problems of the formation of the plastic culture of the director and the actor]*. *Kulturnaia zhizn luga Rossii*, 4 (33), pp.25-26.
- Martynova, O.I., 2000. *Sokhranenie traditsii plasticheskogo vospitaniia aktera v teatralnoi shkole [Preserving the traditions of the actors plastic education in the theater school]*. *Vestnik Omskogo universiteta*, 3, pp.80-82.
- Morozova, G.V., 1998. *Plasticheskoe vospitanie aktera [Plastic education of the actor]*. Moscow: Terra sport.
- Nikonova, S.B., 2015. "Esteticheskii chelovek" i novye formy iskusstva ["Aesthetic man" and new forms of art]. *Voprosy kulturologii*, 1, pp.50-55.
- Nizhelskii, V.A., 2016. *O fizicheskom i khudozhestvennom aspektakh vyrazmtelnogo dvizheniia [On the physical and artistic aspects of expressive movement]*. *Teatr. Zhivopis. Kino Muzyka*, 2, pp.165-172.
- Nizhelskoi, V.A., 2015. *Vyrazitelnoe dvizhenie kak vzaimosviaz dvigatelnykh sposobnostei i plasticheskikh kachestv aktera [Expressive movement as the relationship of motor abilities and an actors plastic qualities]*. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 4/1, pp.52-56.
- Nizhelskoi, V.A., 2016. *Plasticheskoe vospitanie budushchikh akterov kak faktor kulturnogo preobrazovaniia fizicheskikh deistvii v semioticheskii tekst [Plastic education of future actors as a factor in the cultural transformation of physical actions into a semiotic text]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 35, pp.189-193.
- Ostrovskij, A.N., 1952. *O teatralnyh shkolah [About theater schools]*. In: *Polnoe sobranie sochinenij [Complete Works]*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury. T. 12. *Stati o teatre. Zapiski. Rechi 1859-1886 [Articles about the theater. Notes. Speeches 1859-1886]*, pp.162-174.
- Raznochintceva, M.A., 2013. *Rol plastiki (stsenicheskogo dvizheniia) v obuchenii akturskoi professii [The role of plastics (stage movement) in teaching acting profession]*. *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka*, 4, pp.121-129.

Solomkina, T.A., 2015. Plasticheskaia vyrazitelnost nemetskogo ekspressionistskogo aktera na scene i na ekrane. 1914-1921 gg. [Plastic expressiveness of the German expressionist actor on stage and on the screen. 1914-1921] *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*, 1, pp.148-154.

Starostin, Yu., 2016. Aktorskyi treninh: yoho zmist ta osnova [Acting training: its content and basis]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*, 19, pp.201-204.

Torgashov, V.N., 2013. Defitsit plasticheskoi kultury aktera – problema sovremennogo akterskogo obrazovaniia [Deficiency of the actors plastic culture is the problem of modern acting education]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2 (54), pp.387-389.

Vaganova, A.Ia., 1980. *Osnovy klassicheskogo tantca* [Basics of classical dance]. Leningrad: Iskusstvo.

Williams, T., 1984. *Production Notes Sweet Bird of Youth; A Streetcar Named Desire; The Glass Menagerie*, by Tennessee Williams. London: Penguin Books.

Zykov, A., 2008. Zadachi plasticheskogo vospitaniia akterov v kontekste muziki i akterskogo masterstva i primery ikh resheniia posredstvom tantsevalnogo iskusstva XX veka [The tasks of plastic education of actors in the context of music and acting and examples of their solution through the dance art of the twentieth century]. In: *Innovatsionnye tekhnologii razvitiia obrazovatel'nogo prostranstva khudozhestvennogo VUZa* [Innovative technologies for the educational space development of an art university]. Materials of the International Conference. Saratov. Russia, pp.221-230.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МАСТЕРСТВЕ АКТЕРА

Елена Абрамович^{1а}, Алина Кудренко^{2б}

¹ кандидат педагогических наук, доцент;

e-mail: elenaabramovic20@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4814-6709

² магистр; e-mail: kudrenko.alina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0288-8061

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

^б Театр-студия «Колоритмы», Киев, Украина

Аннотация

В статье рассматривается пластическая культура как составная сценического искусства в плоскости создания пространственных форм художественного произведения, индивидуальной творческой трактовки и внутреннего состояния актера. Пластика рассматривается как эффективный инструмент воспитания актера и формирования его внешней техники, с чем связаны новые поиски и эксперименты. **Целью работы** является освоение теоретических знаний, принципов пластического мастерства современного актера. **Методология** заключается в системном использовании комплексных методов

исследования пластической культуры актера: историко-культурного – для исследования исторической динамики развития пластической культуры актера; аналитического – для обработки культурологической, искусствоведческой и театроведческой научной литературы, а также обработки архивных материалов; источниковедческого – для изучения базы источников исследования; типологического метода, содействующего выявлению факторов, влияющих на формирование сценической пластики актера; метода научного наблюдения и анализа, позволяющего выяснить особенности пластической выразительности в контексте ее двойственной природы (как телесной, так и чувственной); системного метода, содействующего исследованию особенностей интеграции составляющих пластической культуры в процессе создания сценического образа; метода теоретического обобщения – для подведения итогов исследования. **Научная новизна** заключается в теоретическом обосновании специфики сценической пластики в исполнительском искусстве актера в соответствии с актуальными мировыми тенденциями. **Выводы.** Пластическое мастерство актера (создание пластического рисунка роли) обеспечивает прежде всего тренировка психических и психофизических навыков, способствующих совершенствованию пластичности телесного аппарата исполнителя, способности адаптироваться к выполнению любых пластических задач. Пластичность – это главное качество, характеризующее уровень пластической культуры актера. Сценическая пластика в мастерстве актера – это система взаимосвязанных знаний, физических навыков и умений, психологических, нравственных и эстетических качеств исполнителя, способствующих созданию художественного сценического образа. Двойственная природа пластической выразительности: телесная (в смысле моторная) и чувственная (то есть психоэмоциональная), позволяющая представить ее как своеобразное художественное изображение. Пластическая культура – это комплекс специальных теоретических знаний и практических навыков танцевально-пластического и двигательного характера, необходимых актеру для творческого осмысления пластического образа персонажа.

Ключевые слова: пластическое мастерство актера; пластический рисунок роли; художественный образ

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF PLASTIC EXPRESSION IN THE ACTOR'S SKILL

Olena Abramovych^{1a}, Alina Kudrenko^{2b}

¹ Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor;

e-mail: elenaabramovic20@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4814-6709

² Master; e-mail: kudrenko.alina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0288-8061

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

^b Studio Theater "Kolorytmy", Kyiv, Ukraine

Abstract

The article considers plastic culture as a component of performing arts in the plane of creating spatial forms of artwork of, individual creative interpretation and the actor's inner state. Plastic is considered as an effective tool for educating the actor and the formation of his external technique, which is associated with the latest research and experiments. **The purpose of the article** is to master the theoretical knowledge, the principles of plastic skill of the modern actor. **The methodology** consists in the systematic use of complex methods of studying the actor's plastic culture: historical and cultural is to study the historical dynamics of the of plastic culture development of the actor; analytical is for the study of cultural, art and theater scientific literature, as well as the processing of archival materials; source study is to study the source base of the study; typological method that helped to identify factors that affect the formation of theatrical performance of the actor; the method of scientific observation and analysis, which made it possible to clarify the features of plastic expression in the context of its dual nature (both physical and sensory); system method, which contributed to the study of the features of the integration of the components of plastic culture in the process of creating a stage image; method of theoretical generalization is to summarize the study. **Scientific novelty** lies in the theoretical substantiation of the specifics of stage sculpture in the performing arts of the actor in accordance with current world trends. **Conclusions.** First of all, the actor's plastic skill (creation of a plastic drawing of a role) provides training of mental and psychophysical skills that promotes improvement of plasticity of a physical device of the executor, ability to adapt to performance of any plastic tasks. Plasticity is the main quality that characterizes the actor's level of plastic culture. Stage sculpture in the actor's skill is a system of interconnected knowledge, physical skills and abilities, psychological, moral and aesthetic qualities of the performer, which contribute to the creation of an artistic stage image. The dual nature of plastic expression: bodily (in the sense of motor) and sensual (i.e. psycho-emotional), which allows you to present it as a kind of artistic image. Plastic culture is a set of special theoretical knowledge and practical skills of dance-plastic and motor nature, necessary for the actor to comprehend the plastic image of the character creatively. **Keywords:** plastic skill of the actor; plastic drawing of the role; artistic image



DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219281

УДК 792.071.2(477.61)

СПЕЦИФІКА РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА МОСКОВЧЕНКА В ДИНАМІЦІ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЛУГАНЩИНИ

Тетяна Нечаєнко^{1а}, Сергій Плуталов^{2б}, Альона Дорофєєва^{3с}¹ спеціаліст, доцент; e-mail: nechaenko.t@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8329-2517² спеціаліст; e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324³ магістр; e-mail: alena.dorofeeva@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6488-3031^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна^с Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження полягає в історико-аналітичному та мистецтвознавчому аналізі сучасних режисерських практик на сцені Луганського обласного академічного музично-драматичного театру на прикладі творчості одного з провідних його представників В. Московченка.

Методологія дослідження базується на комплексному науковому підході та синтезі таких методів: *історико-аналітичного* – у дослідженні режисерського мистецтва В. Московченка в контексті театральної культури України в цілому; *біографічного* як засобу визначення етапів творчого становлення митця; *теоретичного* – для наукового узагальнення та систематизації фактологічного матеріалу. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше творчий шлях В. Московченка та його діяльність у Луганському обласному академічному музично-драматичному театрі розглянуто як одну з вагомих сторінок українського театального життя. **Висновки.** Кожна робота В. Московченка має свою театральну форму, свій хід режисерської думки, яка не тільки тісно пов'язана з першоджерелом, авторською п'єсою, а й надає йому інтерпретаційних ознак паралельного художнього світу, відтвореного в гармонії всіх складників театральної вистави. Саме це дає змогу говорити про наявність у майстра індивідуального стилю та мовної стилістики як системи, що впливає на сприйняття сценічних образів як самостійних режисерських персонажів, які проводять глядача через усі сценічні колізії, закладені режисерським задумом. На сцені Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру як духовного центру культурного життя регіону продемонстровано широку палітру театральних барв та режисерських знахідок у творчості В. Московченка, спрямованих на поєднання провідних тенденцій розвитку театального мистецтва з досвідом корифеїв вітчизняної сцени.

Ключові слова: Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр; театральна режисура ХХ століття; В. Московченко

Постановка проблеми

У сучасному мистецтвознавстві недостатньо приділено уваги режисерським практикам регіонів, де працюють театральні лабораторії з оригінальним досвідом естетичного та художнього виховання. Проте накопичена кількість архівних матеріалів, які зберігаються у театральних закладах, рецензійний матеріал, присвячений яскравим подіям театрального життя в цих регіонах, доводить необхідність наукового аналізу та теоретичних узагальнень, які б розширили уявлення про варіативність підходів у тумаченнях традицій національної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Динаміка розвитку режисерського мистецтва обумовила появу численної кількості наукових праць і публіцистики, в яких досліджено, крім питань історії, теорії та практики театрального мистецтва (П. Саксаганський, Лесь Курбас, В. Василько, М. Терещенко, В. Неллі), авторські підходи до постановочних завдань режисерської діяльності (С. Данченко, М. Резнікович, Г. Товстоногов, Ю. Любимов, М. Захаров) щодо відродження театральних традицій у сучасних мистецьких практиках (А. Обертинська).

До джерельної бази дослідження ввійшли також статті, нариси, рецензії театральних критиків, інтерв'ю, що характеризують окремі здобутки сучасного режисерського досвіду, зокрема набутого в регіональних театральних установах. Їх аналіз дає змогу підсумувати досвід збереження національної театральної режисури у творчості її сучасних представників, зокрема В. Московченка.

Мета статті полягає в історико-аналітичному та мистецтвознавчому аналізі становлення театральної культури Луганщини в проєкції на сучасні режисерські практики Луганського музично-драматичного театру та творчості одного з провідних його представників В. Московченка.

Виклад основного матеріалу

Актуальність теми. Відродження засад української театральної культури потребує активізації уваги до аналізу питань, пов'язаних з подальшим розвитком сучасного режисерського мистецтва, з окресленням його типових рис не тільки з погляду ретроспекції історичного становлення, а й самих змін, що визначають трансформаційні тенденції, котрі простежуємо на рівні загальних універсальних ознак розвитку театральної творчості.

Актуальність теми зумовлена ще й підвищенням інтересу науковців до відродження та збереження ознак, притаманних національній сценічній культурі. Це особливо корелюється з діяльністю режисерів, які переважно репрезентують систему поглядів на соціокультурні цінності, відтворені в сучасних театрально-синтезованих формах (О. Білецький, Р. Віктюк, С. Данченко, М. Резнікович).

Сучасні вітчизняні видання торкаються окремих питань історії, теорії та практики театрального мистецтва, підходів до постановочних завдань режисерської

діяльності, підвищення рівня професійної режисерської майстерності; присвячені завданням становлення та відродження театральних традицій, аналізу певних режисерських і педагогічних надбань, особистому досвіду роботи. Проте мало уваги приділено режисерським практикам регіонів, де працюють театральні лабораторії з оригінальним досвідом естетичного та художнього результату. Усе це зумовило вибір теми: «Специфіка режисерської творчості Володимира Московченка в динаміці розвитку театральної культури Луганщини».

У творчому доробку В. Московченка понад сто вистав, яким притаманна яскрава театральна форма, поетичне, образне вирішення щодо сценічного простору. У своїх роботах режисер завжди майстерно відтворює світогляд людини сьогодення, випробовує нову естетику театральної мови, удається до використання сучасних засобів створення вистави. Завдяки більшості своїх робіт, серед яких «Безталання» і «Лиха іскра» І. Карпенка-Карого, «Антоній і Клеопатра» В. Шекспіра, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Титарівна» за Т. Шевченком, «Свіччине весілля» І. Кочерги, В. Московченко став лауреатом таких всеукраїнських і міжнародних фестивалів, як «Театральний Донбас», «Прем'єри сезону», «Мельпомена Таврії». Та чи не найбільший успіх серед понад 100 вистав режисера випав на долю постановки «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, яка принесла театру широке визнання на міжнародному рівні.

В. Московченко також належить розробка й постановка багатьох державних творчих акцій на Луганщині, серед яких і святкове театральне дійство, присвячене 60-річчю утворення Луганської області, і Міжнародний шевченківський фестиваль «В сім'ї вольній, новій», що відбувся у Луганську в 1998 році. В. Московченко – член журі Всеукраїнського огляду митців народної творчості, зокрема звітів міст і районів області, а також режисер-постановник усіх чотирьох звітів Луганщини в межах цього огляду.

Як доцент, викладач кафедри режисури та акторської майстерності Луганського державного інституту культури і мистецтв, В. Московченко протягом багатьох років регулярно поповнював труп новією творчою енергією, запрошував до театру молодих спеціалістів, які вносили свіжий імпульс в життя колективу. На посаді художнього керівника він і зараз докладає багато зусиль для підвищення професійної майстерності тих акторів, яким відкрив шлях на сцену у своїх постановках, активно залучає молодь до роботи в нових творчих проектах.

Отже, для України В. Московченко – один з театральних символів ХХІ століття, один з найталановитіших режисерів української сучасності, який привів Луганський український театр до справжнього творчого розквіту, шукаючи нову естетику театральної мови, сучасні засоби створення вистави. Таке порівняння – не випадковість. Шлях, який пройшла ця людина, пов'язаний з найяскравішими сторінками історії сучасного українського театру.

У контексті дослідження творчості В. Московченка варто згадати останні сторінки історії Луганського обласного академічного музично-драматичного театру. У 2014 році частину театру переміщено в Сєверодонецьк. Майже рік театр, не маючи матеріальної бази, трупи, а певний час і керівництва, просто «значився на папері». У жовтні 2015 року до театру приходить новий керівник – молодий

директор С. Дорофеев, з появою якого театр ніби ковтнув свіжого повітря. Разом з новим директором до театру прийшли молоді актори та ті, які багато років віддали служінню Мельпомені саме в цьому Луганському театрі, а також на запрошення С. Дорофеева до театру повертається В. Московченко. У лютому 2016 року він стає художнім керівником цього переміщеного театру.

Як зазначено вище, постановочний доробок В. Московченка становить понад сто вистав у різних театрах України. У переважній більшості зміст цих вистав засвідчує потужну енергетику національної літературної спадщини. Саме з нею пов'язаний колорит характерів у кожній його роботі, самобутність образного мислення та особливості авторського стилю.

Національний колорит, притаманний режисерським технологіям В. Московченка, вельми обумовлений творчими відносинами із сучасними українськими драматургами, зокрема Т. Іващенко, дружба з якою розпочалася у 2005 році, коли в Луганську відбулася перша постановка її п'єси «Таїна буття» на тему подружнього життя І. Франка.

Не менш важливою в житті режисера стала вистава за п'єсою Т. Іващенко «Втеча від реальності». Про інтерес до творчості драматурга з боку режисера свідчать також інші вистави – «Ідзанами» та «Любов на замовлення». Театральний критик Алла Підлужна (2018) так описує свої враження:

«Інтрига вистави «Любов на замовлення» тримає глядачів у напрузі відгадування: правда чи ні, любить чи обманює? Режисер і автор музичного оформлення Володимир Московченко дає “мітки” сучасних реалій. На відеоекрані-заднику, що стає головним елементом сценографічного рішення (художник Ірина Лубська), – кадри з сайтів знайомств, безліч жіночих облич, що чекають на зустріч з коханням. [...] Психологічні гойдалки щирості й брехні, наявності в людині світлої й темної сторін, режисером візуально вирішуються у вигляді шести кіл світла, в які персонажі потрапляють з темряви ігрового простору».

Наведений приклад режисерського читання п'єси дає змогу скласти загальне уявлення про те, якими є режисерські пріоритети в тлумаченні авторського тексту. Відповідь на питання, що є для В. Московченка професія режисера, він надає в інтерв'ю театрознавцю С. Максименко, в якому майстер згадує свій шлях до професії, що «до певної міри був випадковим, але водночас закономірним». Режисер описує його так:

«Я родом з театральної сім'ї: батько очолював Дніпропетровський театр імені Шевченка, Полтавський театр імені М. Гоголя, Харківський театр імені О. Пушкіна; мати викладала сценічну мову у Харківському інституті мистецтв. Отже, сімейна орієнтація, її театральні уподобання одразу визначили мій шлях. Оскільки я був дитиною начитаною, освіченою, спочатку хотів вступити на театрознавче відділення. Але того року не було набору, тому пішов на режисуру. Сподобалось!» (Московченко, 2006, с. 75)

Далі В. Московченко стверджував, що для нього «режисера – це обов'язкове поєднання широкого культурного обсягу». Водночас щиро режисера турбує ситуація,

що на тлі браку театральної культури серед деяких колег по цеху «можна побачити завзятих, емоційних, вольових режисерів, які пробивають собі шлях, розуміючи, що ця спеціальність дає певні можливості реалізації: особистої і матеріальної (більші, ніж в акторстві)». Такі «режисери-варяги» займають дуже привабливу позицію, здійснюючи постановки в різних театрах, але не пов'язують свою діяльність обов'язком виховання трупи. Проте, на думку В. Московченка, в Україні є плеяда митців, хоч і невелика, «які працюють у конкретному місті, роблять чітко означену роботу в одному колективі. [...] До них належить Анатолій Канцедайло, режисер Дніпропетровського театру імені Тараса Шевченка. Він виховує свій колектив, має свою чітко визначену репертуарну політику, має свого глядача». Водночас, посилюючись на досвід діяльності Олександра Барсеяна у Харківському державному академічному російському драматичному театрі імені О. С. Пушкіна, який за останні десять років не запросив до співпраці жодного режисера, В. Московченко застерігає, що театрам важливо дотримуватися в репертуарі балансу між постановками запрошених і штатних режисерів. У своїй діяльності В. Московченко дотримується саме таких принципів. Підсумовуючи сказане в інтерв'ю, В. Московченко зазначає, що йому імпонує «тип режисера, який усвідомлює свій обов'язок перед культурною ситуацією в регіоні і в місті». Щодо месіанства у професії режисера, то він зазначає: «Мене лякає режисер, який відчуває на собі месіанство. Мені здається, такі люди дуже небезпечні» (Московченко, 2006, с. 75).

Згадуючи етапи свого творчого шляху, В. Московченко визначає головну роль Луганського музично-драматичного театру. У цих спогадах помітна ще одна риса його творчої особистості – ніколи не починати свою діяльність з революційних рухів. Вони руйнують не тільки окремі творчі особистості, а й театр загалом. У таких висновках він спирається на власний досвід роботи в Маріупольському театрі, де творча «колотнеча» у колективі призвела до негативних наслідків.

З теплом В. Московченко згадує колишнього керівника української трупи Ворошиловградського музично-драматичного театру М. Голубовича: «Він передав керівництво творчою частиною мені, а сам залишився актором, з власною енергійною дуже яскравою позицією» (Московченко, 2006, с. 76). Під його рукою, підтримкою чи, навпаки, дуже прискіпливим поглядом починалася робота режисера в цьому театрі.

Велику увагу у своєму інтерв'ю В. Московченко приділяє аналізу українського театального життя. Отримавши досвід під час стажування в провідних театрах Ленінграда і Москви, він наголошує на тому, що є прихильником «класичного» ставлення до театального мистецтва як форми духовності, яка виховує та підіймає людину над буденними потребами. Утім український тогочасний театр демонстрував зворотне. До нього було ставлення, як до мистецтва другорядного і непотрібного. Режисер пригадує вистави, які він бачив. У них були відсутні елементи сучасної естетичної та художньої мови.

Ці враження спонукали В. Московченка почати реформи у Луганському театрі через упровадження засобів сучасної режисури, які мали позитивний відгук в акторському середовищі. Саме актори першими відчули внутрішню потребу в змінах, що спрощувало процес роботи над виставами.

Колектив палав бажанням працювати та виконувати нові завдання. Ускладнювало цей процес, як наголошує режисер, прагнення бути «трішечки К. Станіславським, трішечки В. Немировичем-Данченком, трішечки Лесем Курбасом».

Це своє «трішечки» В. Московченко пояснює своїм ставленням до класиків режисури. К. Станіславського він називає «великим методологічним вчителем», його режисерську школу вважає номером один, адже вона перешкоджає режисеру впадати в крайнощі.

Не з меншою повагою говорить і про Леся Курбаса, який для нього є «режисером із солідним театральним та інтелектуальним підґрунтям, індивідуальним підходом», чого він не бачить в інших режисерів, навіть у славнозвісного Всеволода Меєрхольда.

В інтерв'ю В. Московченко не обминає питання про людські якості режисера. Він негативно оцінює представників цього фаху «... зубастих, крикливих, історично галасливих». Ідеал для нього – головний режисер Жданівського (Маріупольського) театру О. Утеганов, який був «людиною толерантною, інтелігентною, демократичною».

Серед своїх сучасників В. Московченко з теплом згадує Анатолія Ефроса (1979), телевізійні та радіоспектаклі якого стали для майстра доброю школою; демократичність вистав М. Захарова (1987) та академічність Г. Товстоногова (1986) – це також той інструментарій, який використовує у своїй творчості митець.

Про естетичні смаки режисера свідчать його оцінки класичної та сучасної драматургії. Особливо підкреслює своє захоплення російською літературою, зокрема творами А. Чехова та І. Тургенєва. Він наголошує на необхідності сценічного відтворення цих творів мовою оригіналу. І для нього це є принциповим.

Аналізуючи сучасну драматургію, В. Московченко підкреслює, що вона за своїми художніми якостями не завжди сприяє розвитку режисерської творчості. Саме цим обумовлює своє звернення до В. Шекспіра. Його твори називає «вишуканою драматургією», що дає змогу шукати нові рішення та фарби, які її, так би мовити, «дописують». На питання кореспондентки Світлани Максименко, чого саме режисеру бракує в Шекспірові, В. Московченко відповідає: «Він хоче сказати дуже багато про весь світ. Я не маю таких можливостей: акторських, технічних і ще інших. Я обираю одну тему. Скажімо, наш “Антоній і Клеопатра” [...] викликала зацікавлення своєю красою, поетичністю» (Московченко, 2006, с. 78).

В останній частині інтерв'ю В. Московченко говорить про режисерську мудрість, коли не виникає потреби в зайвих рухах, а є одне лише бажання зосередитися на солідній драматургії. Це дає змогу частково переформатувати діяльність театру та спланувати її як перебіг тематично визначених творчих сезонів. Як приклад він наводить сезон сучасної драматургії, завдяки якому публіка ознайомилася з творчістю американського драматурга Н. Саймона, п'єсами Т. Іващенко та А. Крима. Режисер прогнозує, що цікавими для луганців є і наступні сезони, в яких представлено твори класичної драматургії, зокрема п'єси «Міщанин шляхтич» Мольєра, «Два веронці» В. Шекспіра.

Дуже важливий штрих до загального портрета режисера. Ці вистави призначені для молодого акторського складу театру, а також молодіжної глядацької аудиторії.

Виховний потенціал твору – головний критерій, на який орієнтується В. Московченко у формуванні репертуару театру. Це стосується не тільки колективу, а й публіки. Саме з цією метою він звертається до творчості Г. Квітки-Основ'яненка (п'єси «Сватання на Гончарівці») та сучасних українських драматургів (наприклад, «Приборкання норавливого» Я. Стельмаха). Вистави, в яких режисер апелює до традицій комедії дель арте, поєднуючи їх з прийомами класичного театру. Як результат – спектаклі зі сучасною пластикою, музикою, потужною енергетикою. Саме ці якості сприяли перемогам колективу на фестивалях у Макіївці, Херсоні, Донецьку та зростанню театральних прихильників.

Актуальною є і позиція В. Московченка щодо мовного складника вистави у проєкціях взаємозв'язків театр – публіка. Він наголошує:

«У таких містах, як Луганськ, Донецьк, де домінує російськомовне населення, режисер має витратити великі зусилля на творення яскравих, театральних-агресивних спектаклів. Якщо позбутися цієї зовнішньої активності, акцентувати на вербальній сфері, глядацька увага послаблюється, виникає певна агресія залу. Я свого часу був свідком (у нас тоді в одному приміщенні працювало дві трупи: російська та українська): коли відкривалась куртина, звучали перші українські фрази, публіка починала поводитись так, ніби дві години свого часу та гроші вона викинула на смітник. Для мене є важливим позбутись такої реакції, розчарованих облич». (Московченко, 2006, с. 78)

Тактику, яку використовує В. Московченко у формуванні репертуару, режисер виправдовує загальними змінами, що відбулися в державі, які сприяли зростанню інтересу до української культури. Про це свідчить і те, що навіть російськомовна публіка віддає перевагу українському театру, її зтягує в ньому дія і театральна видовищность.

Заслуга митця полягає в тому, що Луганський театр утвердився як український. Позитивною тенденцією, на думку В. Московченка, є те, що мова театру – українська, це дає змогу активніше брати участь у театральних фестивалях.

Така установка в загальній політиці театру посилює в засобах режисури елементи універсальності, метафоричності, театральності.

Характеризуючи свою діяльність, режисер не обминає і самокритичних оцінок, які спонукають його більш глибоко занурюватися в авторські тексти та шукати в них той життєвий сенс, який є актуальним для сьогодення. Свій підхід у роботі над українською класикою, посилаючись на досвід постановок «Безталанної» Івана Тобілевича, «Свіччине весілля» Івана Кочерги, «Ніч під Івана Купала» Михайла Старицького та «Титарівна» Панаса Мирного, В. Московченко пояснює так: «Я зрозумів, що не зможу її ставити так, як написав автор. У таких випадках треба знайти зернятко, енергетичний центр української п'єси, і на ньому будувати виставу так, як ти її сьогодні розумієш, у сучасній театральній естетиці». У своїх постановках режисер пропонує нову лексику та театральну мову, позбувається зафіксованих і зазначених у тексті прийомів, наслідую не форму, а занурюється в суть твору. Нове режисерське прочитання класичних творів не завжди однозначно приймає художня рада театру, глядач і критика. «Скажімо, –

згадує В. Московченко, – мені закидали, що у масових сценах жінки без взуття, босі. Я вчитав, бачив у знайдених іконографічних матеріялах: в українських селах жінки ходили босі, а звідси й інша їхня пластика, рухи. На сцені це викликало здивування, всі звикли до героїнь у черевичках, до підборів, відповідної ходи». Також не одностайно сприйняли режисерський прийом у «Свіччиному весіллі», де головна героїня не розмовляла, а лише співала. Але у фіналі, після сцени згвалтування, її голос ставав спаленим, вона вже не могла співати, лише виголошуючи останні кілька фраз, вона помирає (Московченко, 2006, с. 79).

Слід наголосити також на тому, що ці принципи в його творчості не є сталими. У кожній п'єсі українських авторів він шукає такі виразні засоби, які б найбільш повно розкривали внутрішній зміст закладених у них сюжетних ліній, образних протистоянь або доповнень, конфліктів та їх розв'язання, які здатні, на думку режисера, збагатити їхнє сценічне прочитання. Тому всі вистави майстра не схожі одна на одну, навіть якщо за сюжетами мають схожість стильових ознак. Про це говорить і сам В. Московченко, наводячи приклад постановки «Титарівна» за твором М. Кропивницького, де у втіленні фабули сюжету за допомогою режисерських засобів здійснено перехід від бурлеску до яскравої поетики, наче, за словами майстра, усе відбувається «не на землі, а в інших світах». Інше режисерське рішення вбачаємо у виставі «Ніч під Івана Купала» за твором М. Старицького. Тут купальська ситуація набуває особливого значення та сприймається як таємниче, містичне, загадкове кохання. Цікавий театральний досвід здобуто завдяки постановці вистави «Ой, не ходи, Грицю», яку називаємо «Зимове кохання». Після літньої загадкової вистави, де «грала» жива вода, в яку кидали Купала, згадали й про інше кохання, замерзле від холоду. Українська тема у творчості В. Московченка не обмежується жанрово-побутовою тематикою, притаманною традиційному національному театру. Сповідуючи думку про те, що театр насамперед виконує найважливіші соціальні функції, зокрема об'єднує суспільство за національними інтересами та виховує толерантність до іншомовних культурних традицій, режисер боляче переживає політично нав'язаний поділ України на Схід і Захід, українськомовних та російськомовних. В. Московченко наголошує:

«Я стовідсотковий централіст. Свого часу вивчав політичну ситуацію Франції і знаю, що країна була врятована завдяки міцній централізації. Нас можна поєднати лише духовно. Коли наш театр приїздив до Києва, ми зустрічали там пихатих дядьків, які відверто говорили, що у нас, у Луганську, немає України. Ця пихатість мене дуже ображала. І давала мені енергію працювати саме тут. Я хочу довести, що ми така ж справжня, чиста, нормальна Україна, як і та, так звана найукраїнніша Україна тих дядьків. Оце і є моєю позицією». (Московченко, 2006, с. 80)

За таких умов функціонування театру вимагає певної визначеності, яка для В. Московченка полягає в моделі репертуарного театру. Ця модель, на його думку, дає змогу зробити театральне життя динамічнішим, коли глядацький зал відчуває себе його учасником і водночас дійовою особою, здатною змінити на позитив своє та суспільне життя. Репертуарний театр дасть змогу охоплюва-

ти широкі верстви населення й об'єднувати їх в єдиний людський організм як уособлення вищої гармонії і духовності. Це змушує бути в режисурі не тільки революціонером, а й консерватором, допомагає митцю трансформувати театр як уособлення вселюдської єдності у форму зв'язку між минулим і нинішнім із закладеним у цю форму філософським та інтелектуальним змістом.

Визначною подією 2008 року стала постановка епічної драми «Тарас Бульба» сучасного драматурга Л. Томи. Творча група на чолі з В. Московченком і майже весь акторський склад театру створили по-справжньому високопрофесійну, масову, яскраву, героїко-патріотичну виставу, яка яскраво заявила про себе на фестивалях «В гостях у Гоголя» (м. Полтава, 2009 р.) і «Мельпомена Таврії» (м. Херсон, 2009 р.).

Про незмінність позицій режисера, продекларованих у вищезгаданому інтерв'ю, яскраво свідчать постановки 2016–2018 років: французька комедія «Обережно – жінки!» А. Курейчика, трагіфарс «Маклена Граса» М. Куліша (представляв театр на Міжнародному фестивалі «Мельпомена Таврії», м. Херсон, 2016 р.), музична комедія «Потрібен брехун!» Д. Псафаса, комедія «Звідки беруться діти» А. Крима, комічне фентезі «Станція» О. Вітера, іронічна притча «Лавина» Т. Джюдженоглу, комедії «Веселий дух» Н. Кауарда та «Мірандоліна» К. Гольдоні.

Новою роботою В. Московченка в жовтні 2017 р. став реп-бурлеск «Конотопська відьма» за повістю Г. Квітки-Основ'яненка, в якому художні пошуки режисера поєдналися з морем акторської щирості та мистецької зухвалості, безліччю пісень, танців і видовищної пластики. глядачі ж мали святковий, піднесений настрій завдяки зустрічі майже з усім творчим складом театру, а також вибуховий енергетичний коктейль з мальовничого гумору й запальних веселощів від постановочної групи.

Виступивши автором інсценізації твору, режисер сміливо занурюється до сучасного трактування драматургічних колізій, які злободенністю, а іноді й вічною проблематикою знаходять гарячий відгук в аудиторії.

Перегук з реаліями сьогодення додають тексти віршів у реповому виконанні. Зухвала молодь весело коментує події та дає їм оцінку. Містичне звучання сучасних інструментальних композицій і звукових ефектів органічно переплітається з автентичним співом, який актори відтворюють а капела або акомпануючи собі на бубнах, тулумбасі, порожніх пляшках тощо. Вистава, поєднуючи жанр сатиричного бурлеску з чудернацькими, комедійними ситуаціями, танцями, піснями, бійками, інтермедіями, дає публіці привід поміркувати над тим, скільки літ пройшло, однак нічого не змінилося. На сцені яскраво взаємодіють світлові ефекти, сучасне музичне оформлення, багатофункціональна стилізація сценографії та костюмів, динамічна пластика. Усе це робить повну гумору та дотепних ситуацій класику живою для будь-якого покоління.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше творчий шлях В. Московченка та його діяльність в Луганському обласному академічному музично-драматичному театрі розглянуто як одну з вагомих сторінок українського театрального життя.

Висновки

Отже, можна зробити висновок, що кожна робота В. Московченка має свою театральну форму, свій хід режисерської думки, яка не тільки тісно пов'язана з першоджерелом, авторською п'єсою, а й надає йому інтерпретаційних ознак паралельного художнього світу, відтвореного в гармонії всіх складників театральної вистави. Дослідження засвідчило наявність у майстра індивідуального стилю та мовної стилістики як системи, що впливає на сприйняття сценічних образів як самостійних режисерських персонажів, які проводять глядача через усі сценічні колізії, закладені режисерським задумом.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Василько, В.С., 1967. *Фрагменти режисури*. Київ: Мистецтво.
- Василько, В.С., 1984. *Театру віддане життя*. Київ: Мистецтво.
- Голубцова, Л.Ф., 2001. *Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу*. Автореферат дисертації кандидата мистецтва. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Данченко, С.В., 1999. *Бесіди про театр*. Київ.
- Захава, Б.Е., 1978. *Мастерство актера и режиссера*. Москва: Просвещение.
- Захаров, М.А., 1987. *Контакты на разных уровнях*. Москва: Искусство.
- Ільків, В., 2011. Бути чи не бути молодій українській режисурі в XXI столітті? *Кіно-Театр*, [online] 3. Доступно: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1149> [Дата звернення 20 січня 2020].
- Корниенко, Н., 2005. *Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887-1937)*. Киев: Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса.
- Курбас, Л., 2001. *Філософія театру*. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи".
- Маркевич, А., 2005. Август, війна, театр. *Жизнь Луганска*, 42, с.19.
- Митницький, Е. та Олтаржевська, Л., 2013. Едуард Митницький: Квола мораль веде до шахрайства у професії. *Україна молода*, 9 квітня.
- Мірошніченко, Н., 2009. Сучасна українська драматургія: деструкція міфів та пошук нових територій. *Дніпро*, 1, с.116-119.
- Московченко, В., 2006. Сувора професія – режисер... Розмовляла С. Максименко. *Просценіум*, 2/3 (15/16), с.75-80.
- Неллі, В.О., 1977. *Про режисуру*. Київ: Мистецтво.
- Підлужна, А., 2018. Підступність і кохання. *День*, [online] 207. Доступно: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pidstupnist-i-kohannya-0>> [Дата звернення 11 лютого 2020].
- Резнікович, М. та Олтаржевська, Л., 2013. Генеральний директор – художній керівник Національного театру імені Лесі Українки Михайло Резнікович: «Режисер – це професія, яка змушує говорити лише неприємності». *Урядовий кур'єр*, 27 квітня.
- Терещенко, М.С., 1974. *Крізь лет часу: театральні спогади*. Київ: Мистецтво.
- Товстоногов, Г.А., 1962. *Современность в современном театре. Беседы о режиссуре*. Москва: Искусство.

Товстоногов, Г.А., 1986. *О профессии режиссера*. Москва: ВТО.
Эфрос, А.В., 1979. *Профессия: режиссер*. Москва: Искусство.

REFERENCES

- Danchenko, S.V., 1999. *Besidy pro teatr* [Conversations about theater]. Kyiv.
- Efros, A.V., 1979. *Professii: rezhisser* [Profession: Director rector]. Moscow: Iskusstvo.
- Holubtsova, L.F., 2001. *Suchasna rezhyserska diialnist yak skladova chastyna kulturotvorchoho protsesu* [Contemporary directorial activity as an integral part of the cultural process]. Abstract of PhD. State Academy of Management Personnel of Culture and Arts.
- Ilkiv, V., 2011. Buty chy ne buty molodii ukrainkii rezhysuri v XXI stolitti? [To be or not to be a young Ukrainian director in the XXI century?]. *Kino-Teatr*, [online] 3. Available at: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1149> [Accessed 20 January 2020].
- Kornienko, N., 2005. *Rezhisserskoe iskusstvo Lesia Kurbasa. Rekonstruktsiia (1887-1937)* [Director art of Les Kurbas. Reconstruction (1887-1937)]. Kyiv: Gosudarstvennyi tsestr teatralnogo iskusstva imeni Lesia Kurbasa.
- Kurbas, L., 2001. *Filosofiiia teatru* [Theater philosophy]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".
- Markevich, A., 2005. Avgust, voina, teatr [August, war, theater]. *Zhizn Luganska*, 42, p.19.
- Miroshnychenko, N., 2009. Suchasna ukrainska dramaturhiia: destruktsiia mifiv ta poshuk novykh terytorii [Contemporary Ukrainian dramaturgy: the destruction of myths and the search for new territories]. *Dnipro*, 1, pp.116-119.
- Moskovchenko, V., 2006. Suvora profesiiia – rezhyser... [Strict profession – director...] S. Maksymenko spoke. *Prostsenium*, 2/3 (15/16), pp.75-80.
- Mytnytskyi, E. and Oltarzhevska, L., 2013. Eduard Mytnytskyi: Kvola moral vede do shakhraistva u profesii [Eduard Mitnitsky: Bad morality leads to fraud in the profession]. *Ukraina moloda*, 9 April.
- Nelli, V.O., 1977. *Pro rezhysuru* [On directing]. Kyiv: Mystetstvo.
- Pidluzhna, A., 2018. Pidstupnist i kokhannia [Craftiness and love]. *Den*, [online] 207. Available at: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pidstupnist-i-kohannya-0>> [Accessed 11 February 2020].
- Rieznikovych, M. and Oltarzhevska, L., 2013. Heneralnyi dyrektor – khudozhnii kerivnyk Natsionalnogo teatru imeni Lesi Ukrainky Mykhailo Rieznikovych: "Rezhyser – tse profesiiia, yaka zmushuie hovoryty lyshe nepryiemnosti" [Mykhaylo Reznikovych, General Director – Artistic Director of the Lesya Ukrainka National Theater: "Directing is a profession that only makes trouble"]. *Uriadovyi kurier*, 27 April.
- Tereshchenko, M.S., 1974. *Kriz let chasu: teatralni spohady* [Through the years of time: theatrical memories]. Kyiv: Mystetstvo.
- Tovstonogov, G.A., 1962. *Sovremennost v sovremennom teatre. Besedy o rezhissure* [Modernity in a modern theater. Conversations about directing]. Moscow: Iskusstvo.
- Tovstonogov, G.A., 1986. *O professii rezhissera* [About the profession of director]. Moscow: VTO.
- Vasylo, V.S., 1967. *Frahmenty rezhysury* [Fragments of directing]. Kyiv: Mystetstvo.
- Vasylo, V.S., 1984. *Teatru viddane zhyttia* [The theater is dedicated to life]. Kyiv: Mystetstvo.
- Zakharov, M.A., 1987. *Kontakty na raznykh urovniakh* [Contacts at different levels]. Moscow: Iskusstvo.

Zakhava, B.E., 1978. *Masterstvo aktera i rezhissera* [The skill of the actor and director]. Moscow: Prosveshchenie.

СПЕЦИФИКА РЕЖИССЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА МОСКОВЧЕНКО В ДИНАМИКЕ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНСКОГО РЕГИОНА

Татьяна Нечаенко^{1а}, Сергей Плуталов^{2б}, Алена Дорофеева^{3с}

¹ специалист, доцент; e-mail: nechaenko.t@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8329-2517

² специалист; e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324

³ магистр; e-mail: alena.dorofeeva@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6488-3031

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

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

^с Луганский областной академический украинский музыкально-драматический театр, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования заключается в историко-аналитическом и искусствоведческом анализе современных режиссерских практик на сцене Луганского областного академического музыкально-драматического театра на примере творчества одного из ведущих его представителей В. Московченко. **Методология исследования** базируется на комплексном научном подходе и синтезе следующих методов: *историко-аналитического* – в исследовании режиссерского искусства В. Московченко в контексте театральной культуры Украины в целом; *биографического* как средства определения этапов творческого становления художника; *теоретического* – для научного обобщения и систематизации фактологического материала. **Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые творческий путь В. Московченко и его деятельность в Луганском областном академическом музыкально-драматическом театре рассмотрена как одна из значимых страниц украинской театральной жизни. **Выводы.** Каждая работа В. Московченко имеет свою театральную форму, свой ход режиссерской мысли, не только тесно связанной с первоисточником, авторской пьесой, но и придающей ему интерпретационных признаков параллельного художественного мира, воссозданного в гармонии всех составляющих театрального представления. Именно это говорит о наличии в мастера индивидуального стиля и языковой стилистики как системы, влияющей на восприятие сценических образов в качестве самостоятельных режиссерских персонажей, проводящих зрителя всеми путями сценических коллизий, заложенных режиссерским замыслом. На сцене Луганского областного академического украинского музыкально-драматического театра как духовного центра культурной жизни региона продемонстрирована широкая палитра театральных красок и режиссерских находок в творчестве В. Московченко, направленных на сочетание ведущих тенденций развития театрального искусства с опытом корифеев отечественной сцены.

Ключевые слова: Луганский областной академический украинский музыкально-драматический театр; театральная режиссура XX века; В. Московченко

SPECIFICITY OF DIRECTOR'S CREATIVITY OF VOLODYMYR MOSKOVCHENKO IN THE DYNAMICS OF THE THEATER CULTURE DEVELOPMENT IN LUHANSK REGION

Tetiana Nechaenko^{1a}, Serhii Plutalov^{2b}, Alyona Dorofeeva^{3c}

¹ specialist, associate professor; e-mail: nechaenko.t@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8329-2517

² specialist; e-mail: si.plutalovv@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9155-5324

³ Master; e-mail: alena.dorofeeva@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6488-3031

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

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

^c Luhansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to analyze the historical-analytical and art-scientific analysis of the contemporary directing practices formation of the Lugansk Regional Academic Music and Drama Theater on the example of creativity of one of its leading representatives, Vladimir Yurievich Moskovchenko. **The methodology of the research** is based on a comprehensive scientific approach and synthesis of the following methods: historical and analytical in the study of the directing art of V.Yu. Moskovchenko in the context of the theater culture in Ukraine as a whole; "Biographical" as a means of determining the stages of creative becoming of the artist; theoretical is for scientific generalization and systematization of factual material. **The scientific novelty** of the research results is that: for the first time, the creative path of V.Yu. Moskovchenko and his activities in the Luhansk Regional Academic Music and Drama Theater have been considered as one of the important pages of Ukrainian theatrical life. **Conclusions.** Each work of V. Moskovchenko has its theatrical form, its own course of directorial thought, which is not only closely connected with the primary source, the author's play, but also gives him interpretive features of the parallel art world, reproduced in harmony of all components of the theatrical performance. This is what allows us to claim that the master of individual style and linguistic stylistics as a system that influences the perception of stage images as independent "directing characters", which guide the viewer in all the ways of stage conflicts set by the director's plan. Lugansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater, as the spiritual center of the cultural life of the region, demonstrates in the works of V.Yu. Moskovchenko a wide palette of theatrical colors and directorial findings aimed at combining the leading tendencies of the theatrical art development with the domestic scene experience.

Keywords: Luhansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater; Theater Directing of the XX Century; V. Moskovchenko



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

DOI: 10.31866/2616-759X.3.2.2020.219282

УДК 792.02:688.742

СУЧАСНІ СИСТЕМИ СЦЕНІЧНОГО ЗВУКОВОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

Катерина Юдова-Романова

кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Метою дослідження є огляд, систематизація та аналіз функціональних характеристик засобів звукового забезпечення сценічних постановок. **Методологію дослідження** становлять такі підходи: *системно-історичний* (для вивчення проблеми), *мистецтвознавчий* (для з'ясування ролі системи звукового забезпечення в сучасній сценічній практиці), *структурно-аналітичний* (для функціональної класифікації складових елементів системи сценічного звукового забезпечення).

Наукова новизна. У запропонованому дослідженні розглянуто систему сучасного звукового забезпечення театральньо-видовищних постановок, систематизовано та проаналізовано її основні складові елементи, осмислено роль технічних засобів у роботі звукорежисера над створенням звукової образності постановки. **Висновки.** У результаті дослідження з'ясовано, що професія звукорежисера театральньо-видовищних постановок передбачає, окрім володіння навичками звукозапису, підбору, редагування і монтажу музичних, шумових, голосових та інших видів звукових ефектів відповідно до задуму режисера-постановника, й уміння працювати з аналоговим і цифровим звукотехнічним обладнанням. Встановлено, що до основних елементів системи сценічного звукового обладнання належать мікрофони, монітори, підсилювачі-колонки та мікшерні пульти. Так, наприклад, під час рок-концерту на сцені музиканти та вокалісти користуються різними видами мікрофонів, поруч з музикантами розміщують комбопідсилювачі їхніх електроінструментів, на підлозі перед ними – монітори, збоку від музикантів – невидимі аудиторії простріли, обабіч сцени або підвішені до порталльної арки над дзеркалом сцени та спрямовані в бік слухачів – портали. По центру глядацької зали – пульт звукорежисера. Доведено, що вагомою складовою системи забезпечення якісного звукового дизайну є акустичні характеристики приміщення, які необхідно враховувати та поліпшувати під час організації заходів. З'ясовано, що за допомогою сучасних бездротових систем звукового забезпечення можна створити умови для проведення театральньо-видовищних заходів без обмежень щодо їхніх акустичних характеристик.

Ключові слова: система аудіозабезпечення; мікрофон; монітор; підсилювач-колонка; комбопідсилювач; мікшерний пульт; звукорежисер

193

Постановка проблеми

У сценічних мистецтвах система аудіозабезпечення займає одне з провідних місць. На сьогодні важко собі уявити проведення будь-якого публічного заходу,

тим паче масового культурно-мистецького, без використання системи звукового забезпечення. У цьому контексті все більшого значення в процесі постановки творів сценічного мистецтва набуває звукорежисур, незамінним інструментарієм якої поряд із музичними інструментами, механічними та механотронними засобами звукоутворення стали електронні системи аудіозабезпечення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У мистецтвознавстві можна виокремити декілька векторів, спрямованих на вивчення звукового забезпечення вистав:

- форми, способи й особливості створення звукотехнічної образності в постановках (Є. Власов (2001), Ю. Козюренко (1975), В. Попов (1953), А. Севашко (2015), П. Уайт (White, 2003), Г. Фількевич (2004));
- роль звукотехніки й акустики у звукорежисурі (І. Алдошина (2006), А. Ананьєв (2008), Б. Катц (2014), Б. Меєрзон (2004), А. Нисбетт (1979), Ф. Ньюелл (2015), Л. Рязанцев (2015), Є. Шолпо (2001));
- історія звукотехнічного обладнання сценічних майданчиків у контексті еволюції техніки сцени (П. Ігнатов (2006), В. Зубрильчева (2015), Я. Тальмін (2019), К. Юдова-Романова (2017));
- проблеми аудіовізуального синтезу (О. Бут (2007), І. Горюнова (2011), П. Живайкін (1999), Р. Петелін та Ю. Петелін (1999), К. Фадеєва (2004)).

Зокрема, Павло Ігнатов (2006) стверджує, що професія звукорежисера як вид мистецької діяльності почала виокремлюватися із середини минулого століття, це обумовлено впровадженням у художньо-постановочний процес спеціальної електроапаратури та нових технологій запису звуку. Ольга Бут (2007, с.129-136) досліджує асиміляційні процеси творення звуку як складника образної структури кінофільму, зокрема тенденції розвитку звуко-зорової образності українського кіно до 60-х років ХХ ст. Катерина Фадеєва (2004) розглядає принципи будови звуку в контексті дослідження методів звукового синтезу через використання комп'ютерних програм, зокрема тих, які передбачені для опрацювання звукового матеріалу для здійснення теоретичного музикознавчого аналізу.

Аналіз інформаційних джерел з питань сценічного звукового забезпечення засвідчує, що вітчизняному мистецтвознавству бракує досліджень, де б було систематизовано, проаналізовано та комплексно досліджено сучасний стан розвитку технологічних засобів презентації звукових образів у творах сценічного мистецтва.

Мета дослідження. Метою дослідження є огляд, систематизація та аналіз функціональних характеристик засобів звукового забезпечення сценічних постановок.

Виклад основного матеріалу

Першим фахівцем, якого оголосили «звуковим дизайнером» (від англ. *sound design* – звуковий дизайн), став Ден Дунган – спеціаліст зі звукового оформлення театралізованих видовищ і концертних програм Американського театру-консерваторії в Сан-Франциско. У 1971 році першим театральним «звукорежи-

сером» стає Абе Джейкоб – фахівець, який працював над створенням звукових образів знаменитої рок-опери «Ісус Христос – суперзірка» (Зубрильчева, 2015, с.251).

Професія звукорежисера, зокрема як професіонала театральньо-видовищного підприємства, передбачає його безпосередню участь у роботі над створенням вистав або програм. Він має забезпечувати належний художньо-технічний рівень аудіозабезпечення постановки – музичного та шумового оформлення. М. Ужинський (2019, с.83) у статті «Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі» зазначає: «Усі шуми, використані в спектаклях, за їх функціональною приналежністю діляться на три групи: ігрові, сценічні та фоніві». До сфери відповідальності звукорежисера належить забезпечення технічної якості звуку під час вистави (концерту), що у свою чергу не може не залежати від акустичних можливостей сценічного майданчика та наявних технічних систем звукозабезпечення. Отож, процес творчості звукорежисера цілком безпосередньо пов'язаний з роботою зі звуковою апаратурою. Не випадково у Довіднику кваліфікаційних характеристик професій працівників («Діяльність у галузі драматичного мистецтва та інша розважальна діяльність») (2000, с.48) зазначено, що звукорежисер театральньо-видовищного підприємства повинен знати «методологію творчого процесу; історію театру, музики; класичну і сучасну драматургію; досвід вітчизняної та світової культури у галузі звукотехніки; новітні технічні досягнення та технології».

Розглянемо основні складові елементи системи звукового забезпечення сценічних постановок.

Насамперед це мікрофонна техніка – система приладів, що перетворюють звуки в електричні коливання. М. Ужинський (2019, с.83) наголошує: «Маючи широкий вибір мікрофонів, звукорежисер може вирішувати всілякі художні завдання, задумані режисером-постановником. У театральній практиці використовуються всі види мікрофонів – динамічні, конденсаторні, радіомікрофони та інші». Найбільш поширений серед них динамічний мікрофон¹. Він має низку переваг: міцний, легкий і компактний, слабо чутливий до вібрацій, наділений широким інтервалом сприйняття частот звуку. Усе це надає змогу використовувати динамічні мікрофони як в умовах студії звукозапису, так і в позастудійних умовах, під час проведення будь-яких культурно-мистецьких чи інших публічних заходів.

Комунікація мікрофонів з іншими системами звукозабезпечення здійснюється двома способами: за допомогою дротів і бездротово. Багато років у сценічній практиці широко застосовували саме невибагливі та зручні в користуванні дротові мікрофони – бездротові були в дефіциті.

До різновиду дротових мікрофонів належать і підвісні, що широко застосовують у процесі професійного музичного звукозапису та на телебаченні, де забезпечують відповідну якість запису звуку. Висока якість підсилення звуку в поєд-

¹ За принципом дії розрізняють такі типи мікрофонів: динамічний (котушковий, стрічковий), конденсаторний (електретний), вугільний, п'езомікрофон, оптоакустичний мікрофон.

нанні з компактністю та чутливістю апаратури зумовила їхню популярність для запису інструментальних груп, хорових колективів і солістів, а також для розміщення над театральними майданчиками й аренами цирків. Деякі з моделей мають досить широкий кут перцепції звукових коливань (до 100 градусів) і подачу живлення безпосередньо через сигнальний кабель – фантомне живлення.

Натомість у сучасних сценічних практиках дротовим мікрофонам становлять певну конкуренцію бездротові, а їх ще називають радіомікрофони або радіосистеми. Істрія впровадження бездротових мікрофонних радіосистем на радянській сцені почалась у 1988 році з гастролей віденського театру – Театр ан дер Вин (*Theater an der Wien*) – з мюзиклом Е. Л. Веббера «Кішки» на сцені Московського театру оперети. Вимоги до виконавців були особливі – вони мали співати й одночасно активно рухатися, виконуючи складну хореографічну партитуру вистави. Без використання радіомікрофонів виконання мюзиклу було б украй проблематичним. Упровадження в сценічну практику радіомікрофонів здійснило певний прорив у режисурі театральньо-видовищних постановок: уперше в історії сценічних мистецтв виконавців звільнили від мікрофонних дротів, що обмежували сценічну мобільність. Мікрофонні радіосистеми стали незамінними – вони дали змогу вокалістам, артистам оригінального та розмовного жанру під час виступів не тільки вільно переміщатися по сцені й танцювати, а й спускатися до глядацької зали, де можна вільно контактувати з аудиторією. Отже, можемо стверджувати, що головна перевага радіомікрофонів над дротовими полягає в наданні виконавцеві безумовно більшої мобільності. Дистанція віддалення без застосування додаткових антен цілком прийнятна для переважної кількості сценічних майданчиків – до 100 м. Головний недолік – відносно короткий (до 10 годин) термін їхнього використання без підзарядки.

Останнім часом усе частіше почали застосовувати радіомікрофони, які не потрібно тримати в руках або кріпити на мікрофонній стійці. Їх фіксують на деталях костюма (петличний мікрофон) або на голові виконавця. Вибір моделі мікрофона та способу кріплення залежить від мети використання. Петличний мікрофон практично непомітний на одязі та жодним чином не обмежує рухи свого власника.

Проте одним з його недоліків є незручність. Коли користувач відвертає голову вбік, то звукові голосові коливання проходять повз мембрану мікрофона, від чого рівень звуку може частково коливатися, що у свою чергу знижує якість звуковідтворення. Також варто відзначити, що петличний мікрофон, який безпосередньо контактує з грудною кліткою виконавця під час виступу, може спричинити звуковий резонанс і спотворити передавання тембру голосу. До потенційних проблем цього типу мікрофонів можна також зарахувати і їхню чутливість до фонових звуків, наприклад, до шурхоту одягу, до якого він прикріплений.

Альтернативою петличним мікрофонам, що набувають усе більшого застосування і на вітчизняній сцені, стали радіомікрофони з гарнітурою для кріплення на голові виконавця. Вони не створюють проблем, пов'язаних з поглинанням зайвих шумів. Однак виконавцям треба зважати на те, що закріплений радіомікрофон закриватиме частину обличчя й ускладнюватиме виконавцю передавання

мімікою почуттів та емоцій. Безумовно, зручними є радіомікрофони з кріпленням на лобовій частині голови – їх маскують під зачіскою або перукою. Вадю кріплення радіомікрофонів на одязі або на голові виконавців є неможливість у потрібний момент віддалити від себе чи, наприклад, терміново відключити в разі кашляння або чхання.

Для запобігання сприйняття мікрофонами зайвих шумів застосовують різні фільтри. Попфільтри захищають мікрофон від слини, у такий спосіб продовжують термін його експлуатації. Для фільтрації звуків типовий попфільтр містить один або декілька шарів напнутого на круглу рамку акустично напівпрозорого матеріалу, наприклад, нейлону. Металеві попфільтри містять тонке металеве сито замість нейлону. Самостійно зімпровізувати попфільтр можна навіть напнувши на металеве ситечко капронові колготки. Водночас важливо, щоб попфільтр був віддалений від мікрофона.

Сценічні мікрофони за направленістю дії капсулів можна розділити на дві категорії – ненаправлені й односпрямовані², що визначає місце їх розміщення відносно джерел звуку. Односпрямовані капсулі максимально чутливі в напрямку до виконавця (уздовж осі мікрофона), вони ефективно відфільтровують зайві шуми. Така характеристика односторонніх мікрофонів зумовила широке використання їх в умовах високого рівня фонових шумів. Ненаправлені капсулі мають свої особливості у використанні – вони стають занадто чутливі, коли мікрофон розміщено дуже близько до рота. Для деяких виконавців, особливо артистів розмовного жанру, промовляння приголосних звуків [т], [д], [б] і [п] може стати проблемним, адже вони належать до уривчастих губних та передньоязикових звуків, які під час сприйняття можуть занадто наголошуватися. Використання капсуля надає звукові можливість зусібч проникати в мікрофон та одночасно знижує чутливість системи до таких уривчастих і вибухових звуків.

Щодо особливостей використання мікрофонів з одностороннім капсулем К. Юдова-Романова (2017, с.240) зазначає:

«Мікрофони з односпрямованим капсулем отримали назву мікрофон-гармата (мікрофон типу «гармата»). Гармати бувають короткі і довгі: коротка забезпечує найкращу якість звуку, за винятком використання в лунких приміщеннях, а довга вловлює звук з довшої дистанції, проте передбачає ефект значних коливань рівня звуку, якщо промовець відхилятиметься від осі мікрофона в різні боки».

До систем звукового забезпечення сцени належать так звані бек-лайни – засоби додаткового звукового обладнання, зокрема монітори та підсилювачі-колонки (комбіки, комбопідсилювачі), що забезпечують можливість виконавцям чути себе та партнерів. Музиканти розміщуються неподалік від своїх комбіків, щоб чути звук інструментів і свою музичну партію. Комбіки фактично є невід'ємними складниками електроінструментів. Комбіки налаштовують так, щоб гучність їхнього звуку співвідносилася з іншими інструментами.

² Є також двосторонні мікрофони, зручні для запису, скажімо, розмови двох співрозмовників, що сидять один навпроти одного.

Інструменти інших учасників виконавець чує через сценічні монітори. Монітори є складниками загальної сценічної звукової моніторингової системи. Вони створюють у просторі сцени або в її окремій частині додаткове звукове поле, параметри якого відмінні від параметрів основного звукового поля. Додаткове звукове поле створюється для того, щоб виконавці могли контролювати звуковий баланс незалежно від того, що продукує звукооператор в основній системі звуковідтворення.

Найпоширенішим різновидом сценічних моніторів є похилі (підлогові) монітори. Їх застосовують для подачі звуку до виконавця з мінімальним рівнем спотворення та з максимальною потужністю. Для зручності направлення звуку в бік виконавця підлогові монітори мають похилу поверхню корпусу.

Зазвичай ліворуч і праворуч від переднього краю сцени розташовують бічні сценічні монітори. Вони слугують для загального збільшення гучності подачі звуку в моніторинговій системі. Здебільшого як бічні сценічні монітори застосовують звичайні акустичні системи, що досить популярні в шоу-бізнесі. У професійному сленгу бічні сценічні монітори отримали назву «простріли».

Увійшовши до концертної практики в другій половині 60-х років ХХ століття, підлогові монітори тримали монополію до 80-х рр. У цей період з'являються перші вушні монітори – різновид навушників, в які виконавцеві подається персональний музичний мікс. Згодом портативні та зручні в користуванні вушні монітори стали витісняти підлогові, проте конкуренція між ними триває і зараз.

Порівнюємо переваги та недоліки вушних і підлогових моніторів.

Зручністю вушних моніторів є наявність у них індивідуального пристрою (його вставляють до вушного каналу), який захищає слух користувача від надмірного звукового впливу (у тому разі, звичайно, якщо коректно налаштовано рівень гучності в навушниках). Вушний монітор дає змогу виконавцеві отримувати готовий збалансований звуковий мікс, що буде сталим незалежно від зміни місця виконання – чи то на сцені, чи то в глядацькому залі. Це особливо зручно для тих, хто мобільно поводить себе під час виступів. Також вушні монітори зручні для роботи колективів, яким треба після завершення репетицій змінювати приміщення на концертний майданчик або змінювати майданчики під час гастролей. У разі використання незмінної мікшерної консолі (мікшерного пульта) звук у навушниках не змінюватиметься, адже вушні монітори ізолюють виконавця від акустичного оточення, яке може змінюватися в умовах різних майданчиків. Отож, саундчек – процес налаштування системи звукового забезпечення та перевірка звуку перед проведенням заходу – стає мінімальним, що є безумовною перевагою вушних моніторів перед підлоговими. Крім того, з вушними моніторами вокалістам значно легше співати, оскільки їм не доводиться сильніше напружувати голосові зв'язки, та вони чистіше потрапляють у потрібний тон.

Однак музиканти продовжують широко використовувати і традиційні підлогові монітори. Причина цьому – їхні переваги: зручний саундчек, звук від гітарного монітора більш натуральний, можливість комунікації з іншими виконавцями та слухачами під час виступу, що сприяє якості виступу артистів. Проте варто зауважити, що підлогові монітори можуть зумовити дисгармонію звучання,

оскільки їхня гучність може конфліктувати із системою підсилення основного звучання, та звуки із системи підсилення надходять з незначною часовою затримкою. Це дещо ускладнює процес налаштування, оскільки завжди необхідно пересвідчитися, що у всіх моніторах достатньо звуків барабанів та гітар, аби всі учасники могли дотримуватися ритмічної ансамблевості у виконанні. Водночас, безперечно, на сцені слід прагнути дотримуватись якомога нижчої гучності звуків для якісного подання звуку до глядача.

Увесь простір сцени поділяється на певні звукові локації. Лінія моніторів (бек-лайн) – умовна звукова межа, яка відділяє музиканта та створює навколо нього унікальний необхідний йому баланс звучання між тими чи тими інструментами. Дехто потребує акцентувати вокал, хтось звук барабанів. В ідеалі ліній моніторів має бути відповідно до кількості музикантів на сцені, але в реальних умовах сценічної практики, особливо гастрольної, їх буває обмаль, часто лише дві. У такому разі однією лінією забезпечують барабанщика, а інші музиканти задовольняються усереднено збалансованою другою лінією, яка не може, власне, цілковито влаштувати жодного з них. Отже, у зразковому варіанті музикант має чути на сцені власний комбик від свого музичного інструмента, комбіки інших учасників, акустичний бій барабанів, свою лінію моніторів, в яку йому подають звучання інструментів, що потребують його особливої уваги.

Вокально-інструментальному колективу зазвичай достатньо двох-трьох моніторів під час концерту з використанням «мінусової» фонограми на середньому за розміром сценічному майданчику. Живе виконання потребує більшої їх кількості. Зауважимо, що без використання бек-лайну неможливо досягти якісного концертного ансамблевого виконання.

Обов'язковим складником системи сучасного концертного звукозабезпечення є мікшерний пульт (мікшер, мікшерна консоль, пульт звукорежисера). Цей пристрій слугує об'єднанню електричних сигналів з декількох джерел звуку в один. Для протидії взаємовпливу та проникненню сигналів усі вхідні сигнали попередньо обробляють операційні підсилювачі.

Мікшерні пульти широко використовують у різних сферах шоу-індустрії: у студіях звукозапису; під час організації театральних-видовищних заходів теле-, радіотрансляції, публічних акцій тощо. Завданням мікшерного пульта є зведення в єдину гармонійну звукову картину всіх трансльованих звукових сигналів: не тільки від мікрофонів та електроінструментів, а й від фонограм.

Різновидом мікшерних пультів з вбудованим підсилювачем потужності є так звані активні мікшери. Окремі регулятори професійних студійних і концертних аналогових пультів укомплектовуються електронною моторикою, що надає можливість керування ним з комп'ютера.

Звернімося до аналізу особливостей застосування в сценічних практиках приладів обробки звуку. Їх широко використовують для поліпшення звукового забезпечення заходів у приміщеннях з недостатнім рівнем акустики, зокрема покращення якості звуку, пригнічення акустичного відлуння та інших викривлень. Для позбавлення зайвих фонових звуків, для припинення «свисту» системи колонок і мікрофонів застосовують пригнічувачі зворотного зв'язку. На

сьогодні в сценічних практиках широко використовують багатофункціональні мультиканальні системні процесори, пригнічувачі зворотного зв'язку та цифрові аудіоплатформи.

Дані про акустичний процесор наведено у книзі «Технічні засоби оформлення сценічного простору» (Юдова-Романова, 2017, с.240), де зазначено:

«Акустичний процесор – це електронний пристрій або програмний комплекс, призначений для управління багатокомпонентними звукопідсилювальними системами. [...] Сучасні акустичні процесори, як правило, мають всі необхідні для цього функції, об'єднані в один цифровий прилад. Виходячи з цього, акустичні процесори мають суттєву перевагу перед стеком³ з аналогових приладів, оскільки складні настройки всіх блоків можна зберегти в пам'яті приладу у вигляді пресетів⁴».

Складником системи сценічного забезпечення є також еквалайзер (або темброблок) – радіоелектронний прилад, що вибірково коригує амплітуду звукових сигналів залежно від їх частотних характеристик – висоти та тембру звуку. Сучасні еквалайзери є потужним засобом генерації різноманітних відтінків звучання, різних тембрів звуку. Еквалайзерами оснащують електромозичні інструменти, інструментальні комбопідсилювачі та педалі звукових ефектів.

Підсилювальні каскади, або підсилювачі, слугують для збільшення потужності звуку та передавання його на акустичні системи. Звукопідсилювальні каскади охоплюють системи звукопідсилення, комунікаційні кабелі й акустичні системи. Основні характеристики та особливості застосування акустичних систем подано у книзі «Технічні засоби оформлення сценічного простору» К. Юдової-Романової (2017, с.241):

«Акустична система – це пристрій або система пристроїв для відтворення звуку шляхом перетворення електричних коливань у звукові; це, власне, звукова колонка (лінійний масив), що складається з великої кількості вертикально розташованих однакових гучномовців, розташованих у корпусі (акустичному оформленні). Така вертикальна звукова колонка дає можливість домогтися досить вузької діаграми спрямованості у вертикальній площині, що потрібно для озвучування відкритих майданчиків, а іноді і великих закритих приміщень».

Акустичні системи відповідно до сфери застосування можна поділити на побутові, студійні, концертні, інструментальні та ін. За місцем розташування – на підлогові, настінні та стельові. Їх також можна класифікувати за потужністю звучання, акустичним опором, формою корпусу й іншими характеристиками. Відносно робочого частотного діапазону звучання акустичні системи поділяються на сабвуфери та широкосмугові акустичні системи.

³ Стек (стос, стіс; в інформатиці та програмуванні) – різновид лінійного списку; структура даних, яка працює за принципом «останнім прийшов – першим пішов».

⁴ Пресет (у музичному обладнанні та програмному забезпеченні) – набір попередніх налаштувань звучання електронного інструмента.

Сабвуфер – акустична система, що відтворює звуки низьких частот (до 800 Гц), у тому числі інфразвук. Зазвичай використовують для отримання потужного низькочастотного сигналу, приміром, на дискотеках, для прослуховування музики, особливо електронної з домінуванням звучання низьких частот чи під час перегляду насичених спецефектами фільмів. Сабвуферна акустична система містить один або декілька низькочастотних динаміків розміром 15, 18 і більше дюймів. Щодо основних характеристик сабвуферної системи К. Юдова-Романова зазначає (2017, с.242):

«Оскільки близько 80 % потужності зосереджено в низькочастотному діапазоні до 300–500 Гц, то для роботи в цьому діапазоні найкраще використовувати активний чи пасивний сабвуфер. Для середніх і високих частот (від 300–500 Гц до 20 кГц) використовується широко-смугова акустична система, яка має потужність у 2–3 рази меншу в порівнянні з потужністю сабвуфера. Наявність сабвуфера в звуковій системі ускладнює її налаштування, але завдяки йому відтворення широкосмугового сигналу справляє набагато більший ефект».

Широкосмугові акустичні системи використовують для відтворення частот від 40–60 Гц до 20 кГц. Саме для ефективного та якісного відтворення високих і низьких звукових частот застосовують широкосмугові (дво- або трисмугові) акустичні системи. Інформацію про них з особливостями практичного використання подає К. Юдова-Романова (2017, с.241-242):

«Двосмугова акустична система складається з одного динаміка для відтворення середніх і низьких частот (12 або 15 дюймів) і одного – для високих частот (1–2 дюйми). Динаміки в акустичних системах мають спеціальні назви: драйвер – динамік, який відтворює середні частоти, твітер, або пицалка – високі частоти і вуфер – низькі. Також в акустичних системах використовуються спеціальні пристрої – кросовери, які пропускають для кожного динаміка потрібну смугу частот, а всі інші послаблюють. У двосмуговій системі на низькочастотний динамік подається низькочастотний сигнал, а на високочастотний динамік – високочастотний сигнал. Частота поділу для драйвера –десь у районі 1,5 кГц, а для твітера трохи вище – близько 7 кГц. Тобто все, що знаходиться вище частоти поділу, відтворюється високочастотним динаміком, а все, що нижче, – низькочастотним динаміком».

У двосмугових акустичних системах здебільшого вбудовано два динаміки по 12 або 15 дюймів. Низькочастотні сигнали розділяються кросовером на дві частини таким чином, щоб верхній динамік (вуфер) працював у верхній частині низькочастотного звукового діапазону, а нижній – тільки у нижній. Так, без використання окремого сабвуфера значно спрощується встановлення та налаштування звукового обладнання.

У трисмугову акустичну систему вміщено три динаміки, які репродукують високочастотні, середньочастотні та низькочастотні звукові сигнали. Застосовують трисмугову акустичну систему цілком виправдано, щоб отримати високоякісне, чітке звучання в приміщеннях з якісною акустикой. Хоча варто зау-

важити, що вартість трисмугової акустичної системи набагато вища, а в умовах сцени цілком достатньо і двосмугової.

Щодо функціональних можливостей акустичні системи поділяють на активні (з умонтованим підсилювачем потужності) та пасивні, з якими використовують зовнішній підсилювач. Зрозуміло, що активні акустичні системи, які не потребують зайвої комутації, більш компактні та мобільні. Однак, якщо вони виходять з ладу, то одразу втрачається підсилювач потужності звуку й акустична система. Зауважимо також, що з активними акустичними системами є певні складнощі під час нарощування потужності. К. Юдова-Романова (2017, с.243) зазначає: «У більшості випадків активна звуковідтворювальна система включає в себе дві активні акустичні системи, а пасивна звуковідтворювальна система складається з підсилювача та двох пасивних акустичних систем».

Вибираючи для проведення заходу той чи той вид акустичної системи, організатори враховують умови її експлуатації, адже для експлуатації просто неба варто обрати обладнання, що знаходиться всередині корпусу та захищатиме прилади від природних впливів: дощу, снігу, пилу, вітру тощо. У приміщенні такі перестороги не потрібні.

Залежно від сфери призначення акустичні системи поділяють на портали та монітори. Як зазначалося вище, сценічними моніторами, бек-лайн джерелами користуються виключно виконавці, а аудиторія сприймає звуки з порталів – акустичних систем, призначених для подання звуку в зал.

Переважну більшість театральних приміщень обладнують акустичними порталами – комплексом гігантських колонок з підсилювачами, що розміщуються праворуч і ліворуч сцени або зверху на порталній арці та спрямовані під певним кутом у напрямку глядацької зали.

Уся сценічна звукова палітра надходить до мікшерного пульта, за яким працює звукооператор. Для тотожного комплексного сприйняття звуку оператором і публікою пульт розташовують у центрі залу. Звукооператор отримує на пульт сигнали від комбиків, барабанів, тарілок; синтезує та обробляє їх: фільтрує шуми, акцентує потрібні моменти, підсилює слабкі звуки, збалансовує інструменти за гучністю, врегульовує на кожному інструменті рівень частот, комбінує всі звуки так, щоб досягти гармонійного й ансамблевого звучання. Створену в такий спосіб звукову палітру оператор розподіляє у портали – саме цей зібраний та оброблений звук сприймає публіка.

Звертаючись до вивчення системи сценічного звукового забезпечення, варто розглянути й питання сценічних майданчиків, зокрема в контексті їхніх акустичних властивостей. Адже правильний підбір і розташування приладів звукового забезпечення залежать від конкретних акустичних характеристик сценічного та глядацького простору.

Якість роботи звукового обладнання в закритих приміщеннях, таких як театральні-концертні зали, залежить від їхніх розмірів, матеріалів внутрішнього оздоблення, наявності колон. Звук – це коливання частинок пружного середовища (у нашому разі повітря), які поширюються в ньому у вигляді хвиль. Висота звуків, які сприймає людина через органи, залежить від довжини цих хвильових

коливань. Низькі звуки, басы доносять довгі хвилі; високі звуки – короткі. Звукові хвилі мають властивість відображатися від твердої поверхні – реверберувати. Будь-яке приміщення має певну кількість вікон, дверей, стін, підлогу та стелю, які віддзеркалюють звуки. Реверберація може негативно впливати на створення гармонійного звукового середовища: слухачі сприйматимуть основний звук з домішками фонових звуків, що виникатимуть унаслідок небажаного хаотичного руху звукових хвиль. Акустично якісним приміщенням вважають таке, в якому звукові хвилі добре поширюються, але відбиваються лише незначною мірою. Адже повна відсутність реверберації створює ефект виконання музики «в чистому полі».

Якщо приміщення достатньо поглинає середні та короткі хвилі, то це призводить до розмитого звучання, нівеляції деталей і наповнення простору відображеними звуками. Якщо ж вони поглинатимуться, а довгі хвилі продовжуватимуть діяти в просторі, то слухач сприйматиме комплексний вплив прямих і відображених низьких звуків, що в результаті призведе до домінування басів та створення ефекту «бубоніння».

Якщо під час створення різкого звуку (наприклад, від плеску в долоні) виникає виразне відлуння, то таке приміщення потребує заходів поліпшення, т. зв. «заглушки». Зауважимо, що квадратна його форма з голими стінами – найбільш неприйнятний варіант. Запобігти реверберації може використання на стінах картин, гардин, порт'єр на вікнах і дверях, особливо скляних, драпірування та покриття для підлоги. Це сприятиме поглинанню шкідливих відображень.

Зручним і бюджетним способом створення комфортного звукового середовища є облаштування приміщення звукопоглинальними панелями – вони ефективно поглинають зайві звуки та забезпечують прозорість звучання. Пористі натуральні або синтетичні матеріали панелей забезпечують найкращий акустичний результат. Якщо дозволяє розмір приміщення, проблемні його ділянки можна перекривати спеціальними пересувними звукопоглинальними панелями. Здебільшого звукопоглинальні бокси (кабіни) – спеціальні приміщення для звукозапису – також облицьовують звукопоглинальними панелями.

Для створення звукопоглинання в середньочастотному діапазоні у приміщенні можуть застосовувати перфоровані звукопоглинальні гіпсові плити на основі натуральних матеріалів (цеоліту та гіпсу), які оброблені з тильної сторони нетканним звукопрозорим білим або чорним полотном; акустичні тканини – акустично прозорий матеріал з поліолефіну або з поліестерових волокон, просочений вогнезахисним розчином; акустичну мінеральну вату; акустичні та стельові екрани тощо. Щодо особливих вимог до організації звукового забезпечення, які висувають щодо виступів на відкритих сценічних майданчиках, К. Юдова-Романова (2017, с.245) зазначає:

«Комплект звуку, що використовувався в залі на 100 осіб, буде неприйнятним на вулиці з тією ж кількістю глядачів. Потужність на вулиці має бути більшою. Потужність звуку, як правило, здійснюється з розрахунком 10 Вт на людину, проте слід зробити поправку на розмір і характеристики майданчика. Наприклад, якщо для корпоратив-

ного свята передбачається майданчик розміром 1000 м², і очікується приблизно 100 гостей, розрахунок слід робити, виходячи з розмірів майданчика. При попередньому підрахунку виходить, що для 100 людей досить 1,5 кВт звуку, але, враховуючи розміри майданчика, можна припустити, що тим, хто перебуватиме віддалік сцени, чути буде погано. Отже, потужність звуку варто довести до 2,5–3 кВт».

Останнім часом усе ширшого впровадження в концертній практиці набула система бездротового звукозабезпечення. Так, наприклад, у серпні 2015 р. такою системою скористалися організатори концерту канадської співачки Серени Райдер. Вибір місця для концерту в Національному парку «Фанді» не був випадковим – воно знамените своїми рекордними (до 9 м) відливами та припливами. Концерт відбувся в межах проєкту *Quitest. Concert. Ever* («Найтихіший концерт») та проходив на «дні» бухти Оселедець (*Herring Cove*) під час відпливу Атлантичного океану. Присутні на заході понад 1000 глядачів послуговувалися бездротовими навушниками *Sennheiser*, в яких транслювався виступ Серени Райдер у супроводі музикантів.

Організація унікального концерту стала викликом для компанії SVCMusic. «Проміжок між відпливом і припливом становить приблизно шість годин, таким чином, у нас було саме стільки часу на проведення всього заходу. Проєкт вимагав надійної бездротової технології, яка гарантує високу якість звуку і здатна забезпечити трансляцію потокового аудіо більш ніж для тисячі слухачів. Моніторинг компаній, що мають подібні технології і готові взятися за цей проєкт, показав, що *Sennheiser* поза конкуренцією», – розповів виробничий консультант Стів Глассман. Портативність бездротового обладнання *Sennheiser* стала величезною перевагою для технічної команди, яка мала доставити в бухту вертольотом всю техніку для концерту. «Наш сумарний вантаж складався з двадцяти місць вагою у 360 кг кожен», – сказав Глассман (2015, 64-65), який був дуже задоволений відсутністю важких і громіздких акустичних систем. Трансляція концерту здійснювалася з вантажівки з найвищої точки бухти. Звідси отриманий сигнал доставлявся на передавач *Sennheiser*, який у свою чергу передавав звук у навушники слухачів. «Обладнання *Sennheiser* відіграло основну роль у загальній концепції цієї серії концертів», – заявив Бен Ейлсворт, виконавчий продюсер СВС (Глассман, 2015, с.65).

Наукова новизна. У запропонованому дослідженні детально розглянуто систему сучасного звукового забезпечення театральних постановок, систематизовано та проаналізовано її основні складові елементи, осмислено роль технічних засобів у роботі звукорежисера над створенням звукової образності постановки.

Висновки

У результаті дослідження з'ясовано, що професія звукорежисера театральних постановок передбачає, окрім володіння навичками звукозапису, підбору, редагування й монтажу музичних, шумових, голосових та інших видів

звукових ефектів відповідно до задуму режисера-постановника, й уміння працювати з аналоговим і цифровим звукотехнічним обладнанням. Встановлено, що до основних елементів системи сценічного звукового обладнання належать мікрофони, монітори, підсилювачі-колонки та мікшерні пульти. Так, наприклад, під час рок-концерту на сцені музиканти та вокалісти користуються різного виду мікрофонами, поруч з музикантами розміщують комбопідсилювачі електроінструментів, на підлозі перед ними – монітори, збоку від музикантів – невидимі аудиторії простріли, обабіч сцени або підвішені до порталльної арки над дзеркалом сцени та спрямовані в бік слухачів – портали. По центру глядацької зали – пульт звукорежисера. Доведено, що для створення якісного звукового дизайну необхідно враховувати та поліпшувати акустичні характеристики приміщення. Встановлено, що сучасні бездротові системи звукового забезпечення створюють умови для проведення театрално-видовищних заходів без обмежень щодо їхніх акустичних характеристик.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Алдошина, И. и Приттс, Р., 2006. *Музыкальная акустика*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Ананьев, А.Б., 2008. *Элементы музыкальной акустики*. Киев: Феникс.
- Бут, О., 2007. Дослідження асиміляційних процесів творення звуку як компонента образної структури фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 1, с.129-136.
- Власов, Є.О., 2001. *Музика у виставі: Теорія і практика музично-шумового оформлення вистави*. Луцьк: Волинська обласна друкарня
- Глассман, С., 2015. В гармонии с природой: беспроводное оборудование Sennheiser в парке Фанди. *Шоу-мастер*, [online] 83, с.64-66. Доступно: <<http://www.show-master.ru/upload/iblock/e32/show-master83.pdf>> [Дата звернення 15 квітня 2020].
- Горюнова, И.Э., 2011. Проблемы аудиовизуального синтеза в творческих продуктах мультимедиа (на примере современных массовых зрелищ). *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*, [online] 17 (79). Доступно: <<https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-audiovizualnogo-sinteza-v-tvorcheskih-produktah-multimedia-na-primere-sovremennyh-massovyh-zrelisch-1>> [Дата звернення 10 квітня 2020].
- Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників*, 2000. «Діяльність у галузі драматичного мистецтва та інша розважальна діяльність». Краматорськ. Вип. 84.
- Живайкин, П.Л., 1999. *600 звуковых и музыкальных программ*. Санкт-Петербург: БХВ-Санкт-Петербург.
- Зубрильчева, В.В., 2015. Звуковое оформление в театральном искусстве: история и современность. *Вестник МГУКИ*, [online] 2 (64). Доступно: <<https://cyberleninka.ru/article/n/zvukovoe-oformlenie-v-teatralnom-iskusstve-istoriya-i-sovremennost>> [Дата звернення 10 квітня 2020].
- Игнатов, П.В., 2006. *Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежисера*. Кандидат наук. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.

- Козюренко, Ю., 1975. *Основы звукорежиссуры в театре*. Москва: Искусство.
- Меерзон, Б.Я., 2004. *Акустические основы звукорежиссуры*. Москва: Аспект Пресс.
- Нисбет, А., 1979. *Звуковая студия. Техника и методы использования*. Москва: Связь.
- Ньюелл, Ф., 2015. *Мастеринг погляд зсередини*. Київ: Комора.
- Петелин, Р.Ю. и Петелин, Ю.В., 1999. *Музыка на PC. Cakewalk*. Санкт-Петербург: БХВ-Санкт-Петербург.
- Попов, В.А., 1953. *Звуковое оформление спектакля*. Москва: Искусство.
- Рязанцев, Л., 2015. *Звукорежиссура*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Севашко, А.В., 2015. *Звукорежиссура и запись фонограмм. Профессиональное руководство*. ДМК-Пресс.
- Тальмин, Я., 2019. *Задачи, история и техника театра*. Москва: Либроком.
- Ужинський, М.Ю., 2019. Мистецькі технології та звукорежиссура у драматичному театрі. *Молодий вчений*, [e-journal] 3 (67), с.81-84. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-3-67-16>.
- Фадеева, К.В., 2004. Музичні комп'ютерні програми та методи звукового синтезу. *Вісник Київського національного університету тунтур і мистецтв*, 11, с.127-132.
- Фількевич, Г.М., 2004. *Музыка в драматичному театрі*. 2-е вид. Київ.
- Шолпо, Э., 2001. Искусственная фонограмма на киноплёнке как техническое средство музыки. *Киноведческие записки*, 53, с.334-353.
- Юдова-Романова, К.В., 2017. *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Київ: КНУКіМ.
- Katz, B., 2014. *Mastering Audio: The Art and the Science* Focal Press. 3rd ed. Focal Press.
- White, P., 2003. *Creative Recording 1: Effects And Processors*. 2nd ed. Sanctuary Publishing Ltd.

REFERENCES

- Aldoshina, I. and Pritts, R., 2006. *Muzykalnaia akustika* [Musical acoustics]. St. Petersburg: Kompozitor.
- Ananov, A.B., 2008. *Elementy muzykalnoi akustiki* [Elements of musical acoustics]. Kyiv: Feniks.
- But, O., 2007. Doslidzhennia asymiliatsiinykh protsesiv tvorennia zvuku yak komponenta obraznoi struktury filmu [Prerequisites for the assimilation of sound creation as a component of the image structure of the film]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 1, pp.129-136.
- Dovidnyk kvalifikatsiinykh kharakterystyk profesii pratsivnykiv* [Handbook of Qualifying Characteristics of Workers Professions], 2000. "Dramatic Arts and Other Entertainment". Kramatorsk. Vol. 84.
- Fadieieva, K.V., 2004. *Muzychni kompiuterni prohramy ta metody zvukovoho syntezu* [Music computer programs and methods of sound synthesis]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tultur i mystetstv*, 11, pp.127-132.
- Filkevych, H.M., 2004. *Muzyka v dramatychnomu teatri* [Music in Drama Theater]. 2nd ed. Kyiv.
- Glassman, S., 2015. V garmonii s prirodoi: besprovodnoe oborudovanie Sennheiser v parke Fandi [In harmony with nature: Sennheiser wireless equipment in Fundy Park]. *Show master*, [online] 83, pp. 64-66. Available at: <<http://www.show-master.ru/upload/iblock/e32/show-master83.pdf>> [Accessed 15 April 2020].
- Gorionova, I.E., 2011. Problemy audiovizualnogo sinteza v tvorcheskikh produktakh multimedia (na primere sovremennykh massovykh zrelishev) [The problems of audiovisual synthesis in

- creative multimedia products (for example, modern mass spectacles)]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kulturologiia*, [online] 17 (79). Available at: <<https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-audiovizualnogo-sinteza-v-tvorcheskikh-produktah-multimedia-na-primere-sovremennyh-massovykh-zrelisch-1>> [Accessed 10 April 2020].
- Ignatov, P.V., 2006. *Evolutsiia sredstv khudozhestvennoi vyrazitelnosti v tvorchestve zvukorezhisera* [Evolution of means of artistic expression in creativity of a sound director]. PhD. St. Sankt-Peterburgskii humanitarnyi universitet profsoiuzov.
- Iudova-Romanova, K.V., 2017. *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnoho prostoru* [Technical means of scenic space design]. Kyiv: KNUKiM.
- Katz, B., 2014. *Mastering Audio: The Art and the Science* Focal Press. 3rd ed. Focal Press.
- Koziurenko, Iu., 1975. *Osnovy zvukorezhissury v teatre* [Fundamentals of sound engineering in the theater]. Moscow: Iskusstvo.
- Meerzon, B.Ia., 2004. *Akusticheskie osnovy zvukorezhissury* [Acoustic foundations of sound engineering]. Moscow: Aspekt Press.
- Nisbet, A., 1979. *Zvukovaia studiiia. Tekhnika i metody ispolzovaniia* [Sound studio. Techniques and methods of use]. Moscow: Sviaz.
- Niuell, F., 2015. *Mastering pogliad zseredini* [Mastering the inside view]. Kyiv: Komora.
- Petelin, R.Iu. and Petelin, Iu.V., 1999. *Muzyka na RS. Cakewalk* [Music on RS. Cakewalk]. St. Petersburg: BKhV-Sankt-Peterburg.
- Popov, V.A., 1953. *Zvukovoe oformlenie spektaklia* [Sound design of a performance]. Moscow: Iskusstvo.
- Riazantsev, L., 2015. *Zvukorezhysura* [Sound Directing]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM.
- Sevashko, A.V., 2015. *Zvukorezhissura i zapis fonogramm. Professionalnoe rukovodstvo* [Sound production and recording of phonograms. Professional guidance]. DMK-Press.
- Sholpo, E., 2001. *Iskusstvennaia fonogramma na kinoplenke kak tekhnicheskoe sredstvo muzyki* [Artificial soundtrack on film as a technical means of music]. *Kinovedcheskie zapiski*, 53, pp.334-353.
- Talmin, Ia., 2019. *Zadachi, istoriia i tekhnika teatra* [Tasks, history and technique of theater]. Moscow: Librokom.
- Uzhynskiy, M.Iu., 2019. *Mystetski tekhnologii ta zvukorezhysura u dramatychnomu teatri* [Art technologies and sound production in drama theater]. *Molodyi vchenyi*, [e-journal] 3 (67), pp.81-84. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-3-67-16>.
- Vlasov, Ye.O., 2001. *Muzyka u vystavi: Teoriia i praktyka muzychno-shumovoho oformlennia vystavy* [Music at Vista: Theory and practice of musical-noise design of Vista]. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia.
- White, P., 2003. *Creative Recording 1: Effects And Processors*. 2nd ed. Sanctuary Publishing Ltd.
- Zhivaikin, P.L., 1999. *600 zvukovykh i muzykalnykh program* [600 sound and music programs]. St. Petersburg: BKhV-Sankt-Peterburg.
- Zubrilcheva, V.V., 2015. *Zvukovoe oformlenie v teatralnom iskusstve: istoriia i sovremennost* [Sound design in theatrical art: history and modernity]. *Vestnik MGUKI*, [online] 2 (64). Available at: <<https://cyberleninka.ru/article/n/zvukovoe-oformlenie-v-teatralnom-iskusstve-istoriya-i-sovremennost>> [Accessed 10 April 2020].

СОВРЕМЕННЫЕ СИСТЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ЗВУКОВОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ

Екатерина Юдова-Романова

кандидат искусствоведения, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Целью исследования является обзор, систематизация и анализ функциональных характеристик средств звукового обеспечения сценических постановок. **Методологию исследования** составляют следующие подходы: *системно-исторический* (для изучения проблемы), *искусствоведческий* (для выяснения роли системы звукового обеспечения в современной сценической практике), *структурно-аналитический* (для функциональной классификации составляющих элементов системы сценического звукового обеспечения). **Научная новизна.** В предложенном исследовании рассмотрена система современного звукового обеспечения театрально-зрелищных постановок, систематизированы и проанализированы ее основные составляющие элементы, осмыслена роль технических средств в работе звукорежиссера над созданием звуковой образности постановки. **Выводы.** В результате исследования установлено, что профессия звукорежиссера театрально-зрелищных постановок предусматривает, кроме владения навыками звукозаписи, подбора, редактирования и монтажа музыкальных, шумовых, голосовых и других видов звуковых эффектов в соответствии с замыслом режиссера-постановщика, и умение работать с аналоговым и цифровым звукотехническим оборудованием. Установлено, что к основным элементам системы сценического звукового оборудования относятся микрофоны, мониторы, усилители-колонки и микшерные пульта. Так, например, во время рок-концерта на сцене музыканты и вокалисты используют различные виды микрофонов, рядом с музыкантами размещают комбоусилители их электроинструментов, на полу перед ними – мониторы, сбоку от музыкантов – невидимые аудитории прострелы, с обеих сторон сцены или подвешены к порталной арке над зеркалом сцены и направлены в сторону слушателей – порталы. По центру зрительного зала – пульт звукорежиссера. Доказано, что важной составляющей системы обеспечения качественного звукового дизайна являются акустические характеристики помещения, которые необходимо учитывать и улучшать при организации мероприятий. Выяснено, что с помощью современных беспроводных систем звукового обеспечения можно создать условия для проведения театрально-зрелищных мероприятий без ограничений их акустических характеристик.

Ключевые слова: система аудиообеспечения; микрофон; монитор; усилитель-колонка; комбоусилитель; микшерный пульт; звукорежиссер

MODERN STAGE SOUND SYSTEMS

Kateryna Iudova-Romanova

PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to review, systematize and analyze the functional characteristics of the sound supply means of stage productions. **The research methodology** consists of the following approaches: system-historical (to study the problem), art history (to clarify the role of the sound system in modern stage practice), structural-analytical (for the functional classification of the components of the stage sound system). **Scientific novelty.** In the offered research the modern sound maintenance system of theatrical and entertaining productions is considered, its basic constituent elements have been systematized and analyzed; the role of technical means in work of the sound director on sound imagery creation of production has been comprehended. **Conclusions.** The study found that the profession of theater sound director and entertainment productions involves, in addition to sound recording skills, selection, editing and musical montage, noise, voice and other types of sound effects in accordance with the director's design, and the ability to work with analog and digital sound equipment. It has been established that the main elements of the stage sound equipment system include microphones, monitors, amplifiers, speakers and mixing consoles. For example, during a rock concert on stage, musicians and vocalists use different types of microphones, place combo amplifiers of their electric instruments next to musicians; monitors on the floor in front of them invisible audiences shoot from the side of the stage or hang over the portal arch mirror the stage and directed towards the listeners are portals. In the center of the auditorium is a sound engineer's console. It has been proved that an important component of the system of quality sound design is the room's acoustic characteristics, which must be taken into account and improved during the events organization. It has been found that with the help of modern wireless sound systems it is possible to create conditions for theatrical and entertainment events without restrictions on their acoustic characteristics.

Keywords: audio supply system; microphone; monitor; amplifier-column; combo amplifier; mixing console; soundman



DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219283

УДК 792.028.3"20":808.55

СПЕЦИФІКА ТЕХНІКИ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ В АКТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Іван Сорока^{1а}, Катерина Голуб^{2б}¹ кандидат мистецтвознавства; e-mail: ivansoroka1@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0336-5481² магістр; e-mail: atrinka19972009@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8412-681X^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Благодійна організація «Фонд волонтерів України», Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – схарактеризувати та визначити перспективні методи розвитку техніки сценічного мовлення в сучасному акторському мистецтві. **Методи дослідження:** хронологічний метод – для дослідження етапів формування та розвитку сценічного мовлення в театральній педагогіці; компаративний – для здійснення порівняльного аналізу теоретичних і практичних застосувань методик техніки сценічної мови; типологічний – спрямований на виявлення чинників, що впливають на трансформацію сценічного мовлення та визначення особливостей цього процесу; теоретичного узагальнення – для підбивання підсумків дослідження. **Наукова новизна.** Теоретично обґрунтовано та логічно завершено розробку проблеми техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві, визначено головні проблеми сценічного мовлення у сучасному вітчизняному театрі та схарактеризовано перспективні шляхи їх вирішення. **Висновки.** Перегляд класичних принципів створення вистави в сучасному театрі диктує нові підходи в галузі сценічного мовлення. Нові тенденції, пов'язані з поверненням на пріоритетні позиції слова, породжують пошук нових технік і прийомів виразності, пов'язаних з голосомовними можливостями актора. Система навчання майстерності сценічної мови вимагає удосконалення і новаторських методик.

Ключові слова: постдраматичний театр; техніка сценічного мовлення; прикмети сценічної виразності; голосомовленнева підготовка; особливості акторської мови

Постановка проблеми

Аналіз сучасної наукової літератури засвідчує наявність багатьох наукових праць, присвячених вивченню та аналізу різноманітних аспектів. Проте проблематика техніки сценічного мовлення в сучасному акторському мистецтві загалом, зокрема й України, потребує подальшого розгляду, осмислення, ґрунтовного дослідження та висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства. Актуальність дослідження зумовлена важливістю ґрунтовного вивчення проблематики розвитку техніки сценічного мовлення в сучасному акторському мистецтві, виявлення рівня розробки питання; визначення нагальних проблем

сценічного мовлення в сучасному вітчизняному театрі й окреслення перспективних шляхів їх вирішення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблему формування сценічної мови в процесі підготовки майбутніх акторів, її теоретико-методологічні, методичні та практичні аспекти вивчало багато українських і зарубіжних учених, акторів, режисерів і театральних педагогів, зокрема Є. Вахтангов, Є. Гротовський, Н. Жинкін, М. Заньковецька, М. Карасєв, І. Карпенко-Карий, М. Кнебель, М. Кропивницький, Лесь Курбас, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, Л. Страсбург, М. Чехов, М. Щепкін, Е. Хелгуд, В. Яхонтов та ін.

Науково-методичну базу українського сценічного мовлення на сучасному етапі становлять праці М. Барнича (2007, с.93-98), А. Гладішевої, М. Ігнатюк та М. Сулятицького, М. Карасьова, Т. Нечаєнко, Р. Черкашина та ін.

Мета дослідження – виявити рівень розробки проблеми техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві; визначити головні проблеми сценічного мовлення в сучасному вітчизняному театрі та схарактеризувати перспективні шляхи їх вирішення.

Виклад основного матеріалу

Процес освоєння навичок сценічної мови постійно збагачується завдяки обміну педагогічним досвідом, що накопичили викладачі різних країн. Головне завдання їхньої професійної творчо-педагогічної діяльності – виховання творчої особистості з індивідуальним способом мислення, що проявлявся через живу мову, чітко та зрозуміле слово, яке розкривало б глибину думки та почуттів і було б емоційно-виразним.

Початок XXI ст., ознаменувавшись бурхливим технічним розвитком, негативно відобразився на стані сценічного мовлення в українських театрах – слово з його справжньою змістовністю поступово знецінюється. Деякі театральні режисери в пошуках інноваційних шляхів у постановочній діяльності фокусують спостереження на зовнішніх засобах виразності, приділяючи увагу технічним аспектам вистави. Це призводить до того, що слово відходить на другий план. Не є винятком і банальна відсутність у штаті театру репетитора зі сценічної мови (передусім така ситуація характерна для регіонів і периферії) – брак регулярних необхідних тренувань чи занять мовним тренінгом за відсутності професійного контролю негативно відображається на вербальній лінії театральної постановки, основою якої є взірцева мова актора.

Художність створюваного актором на сцені сценічного образу є головною метою його творчості та водночас і мірилом його фаховості. Передчуття створення оригінального та колоритного образу мотивує виконавця на творчий пошук засобів виразності, у тому числі й щодо голосу та мови. Утім, дослідники звертають увагу на те, що безпосередньо поняття виразності в різні історичні періоди розвитку театрального мистецтва та в різних художніх системах розуміли досить неоднозначно.

Зокрема, відмінною особливістю сучасного театру є базування на традиціях класичного психологічного театру та водночас інтегрування в театральний простір умовних форм, яким характерна особлива експресія, ексцентричність і метафоричність. Окремим вектором є напрям документального театру (вербатім, сторітеллінг, постдраматичний театр та ін.), що вирізняється подекуди відмовою від літературного тексту та особливими вимогами правдивості поведінки, а також різноманітні постмодерністські проєкти та інсталяції, характерними рисами яких є відмова від традиційних засобів театральної виразності.

О. Рябова (2012, с.1097) наголошує, що новий театр на сучасному етапі не відмовляється від слова, проте кардинально змінює його роль – текст і передусім вербальна мова вже не є основоположними. Постдраматичний театр, що не скасовує жодну з попередніх форм театру, доповнює та реформує їх, не прагне до зображення певної історії, не має потреби в послідовному викладенні фабули. Фрагментарність, колажність композиції дають змогу театру зберігати свободу у виборі послідовних епізодів, оскільки постдраматичну п'єсу можна грати в різній послідовності фрагментів.

Дослідники акцентують на тому, що перегляд класичних принципів створення вистави в сучасному театрі стосується і галузі сценічного мовлення. В умовах прояву нарративних тенденцій на сучасній сцені, з посиленням значення художнього слова, пошуком нових виконавських технік і прийомів виразності все більшого значення набувають мовленнєво-голосові можливості актора. Наприклад, Н. Прокопова (2014, с.142) стверджує, що «в сучасному мовленнєвому мистецтві відсутні ідеологічна та естетична єдність. Явища мовленнєвого мистецтва, що належить різним системам стандартів (парадигмі красномовства і парадигмі драматизму) та їх основним концептуальним моделям (риторичному типу, психореалістичному типу, умовно-театральному типу), сусідять». На думку дослідниці, це пов'язано з «наявністю різних ціннісних налаштувань», що призводять «не лише до контамінації (переплетіння, змішування)», але й до «модифікації типів мовленнєвого мистецтва».

В. Чепуріна стверджує, що вказані процеси контамінації та модифікації типів мовного мистецтва проявляються в сучасній театральній практиці. Дослідниця визначає деякі особливості акторської мови як значущі прикмети сценічної виразності:

- швидке, практично миттєве перемикання з однієї мовної манери на іншу (прийом постдраматичного театру, в якому один виконавець транслює текст кількох персонажів або поєднує його з авторським текстом);
- поєднання різних способів спілкування персонажів, у тому числі й через глядацький зал;
- передача змісту не лише на семантичному рівні й на рівні підтексту, але й на ритмомелодійному з використанням віршованого тексту або ритмізованої прози в поєднанні з активним фізичним рухом, танцем та використанням музичних інструментів;
- максимально висока темпо-ритмічна, звуковисотна, емоційно-чуттєва рухомість мови;

- використання об'ємних мовних періодів;
- зміна голосового звучання за допомогою звукопідсилювальної апаратури та ін. (Чепуріна, 2017, с.155).

Тенденції розвитку театрального мистецтва початку XXI ст. вимагають від сучасного актора професійної відповідності будь-якій сценічній ситуації, що передбачає володіння універсальною технікою та засвідчує проведення голосомовної підготовки відповідно до вимог різноманітних форм сучасного театру. На думку Ю. Васильєва (2015b, с.50), здатність виражати стилістику вистави й особливий почерк режисера вимагає від актора особливої голосомовної готовності та пластичності, що передбачає доцільність проведення відповідного тренінгу не тільки під час конкретного етапу навчання, а й кожного етапу підготовки актора до виходу на сценічний майданчик. Такий тренінг пов'язаний зі сценічним існуванням у конкретній виставі або з утіленням конкретного художнього тексту.

В. Чепуріна (2017, с.156) у статті «Тренінг до вистави: від голосомовного налаштування актора до голосомовної виразності сценічного образу» наголошує, що до складу спрямованого тренінгу (тренінг до конкретної вистави) доцільно включати як технологічні завдання (розбірливість та чутність в конкретних умовах архітекtonіки й акустики сцени), так і завдання художні (створення за допомогою голосомовних засобів образу персонажа або жанрово-образних характеристик вистави в цілому). Дослідниця, акцентуючи на тому, що проблема невідповідності тренування та сценічної практики актора є актуальною і на сучасному етапі, стверджує, що тренінг до вистави може стати простором переходу від голосомовного налаштування актора до голосомовної виразності образу сценічного персонажа.

Певні технологічні завдання в галузі сценічного мовлення є унікальними, постійними, «наскрізними» протягом досить тривалого процесу голосомовного тренування, що пов'язано з набуттям навичок правильного дихання, досягненням свободи мовного опору та рухомих артикуляційних м'язів, здатністю до імпровізації та ін. На думку дослідників, початком у цій роботі може стати стилістика літературно-сценічного тексту, його звуковий склад та інтонаційно-мелодична структура. Подібне тренування передбачає також і активну розумову діяльність, що зумовлено необхідністю аналізувати пласти змісту (Чепуріна, 2017, с.157).

В. Чепуріна наголошує на таких перевагах тренінгу до вистави:

- голосомовна поведінка актора виправдовується пропонованими обставинами п'єси та ролі: аналіз літературного матеріалу підтверджує варіативність прочитання, неоднозначність і багаторівневість змістів – складний комплекс пропонованих обставин провокує актора на різноманітні, нетривіальні форми мовної поведінки, сповнені найдрібнішими відтінками та подробицями. Вправи з урахуванням конкретних обставин, змістовні, осмислені, психологічно наповнені, і саме це провокує актора на виразне голосо- та мововедення;
- у процесі створення конкретної мети на матеріалі певних ситуацій, котрі змодельовані актором, виникає справжня тренувальна необхідність, що підви-

щує мотивування актора до пошуків і здійснює переналаштування з повсякденної мови на мову сценічну, більш ефективну;

– спираючись на зміст літературного твору знімає проблему формального, механічного підходу до набуття голосомовних навичок, а роздільні методи тренування дають змогу подолати комплексність завдань;

– артикуляційна програма, що використовується у специфічному комплексі голосомовного налаштування до вистави, спирається на конкретний літературний твір, що дає змогу уникнути фонетичних неточностей і неправомірного фокусування на тих звукових поєднаннях, котрі не відповідають строю усної мови;

– на відміну від універсального голосомовного тренінгу, що спирається на правила та закономірності національної мови, а відтак не охоплює повноцінний обсяг потенційних характеристик звучання (більшість викладачів сценічної мови наголошують на тому, що підбір слів для вправ має відповідати фонетичним особливостям мови та нормам сценічного мовлення) (Васильев, 2015а, с.22), голосомовний тренінг до вистави фокусує увагу актора на конкретних особливостях мови персонажа, що іноді можуть суперечити нормованій сценічній вимові (можливість мелодійного й орфофонетичного руйнування строю мови може бути зумовлена стилістикою вистави, наприклад, роботою над акцентом, говіркою або іншим видом голосомовної характерності) (Чепурина, 2017, с.157).

Аналізуючи специфіку сучасного українського театрального мистецтва, дослідники акцентують на характерних протягом усього періоду існування (за часів М. Щепкіна, К. Соленика, М. Кропивницького та М. Старицького) якостях виконавської манери, таких як емоційність, ліричність, душевність та сповідальність, що властиві й сучасним акторам. Зокрема, Ю. Євсюков (2018, с.214) зауважує, що хоча передусім викладачі акторської майстерності передають студентам знання про традиційний психологічний театр, неабияку увагу приділяють ознайомленню з іншими методиками викладання в контексті ознайомлення майбутніх акторів у теорії та на практиці з сучасним театральним процесом, долучення до всесвітньої театральної мови. До «вічних» рис національного театрального мистецтва дослідник зараховує і високий інтелектуалізм, наголошуючи на тому, що в сучасному театрі успішним є той актор, який може органічно поєднати сповідальність з умінням яскраво думати на сцені, а відтак завдання викладачів майбутніх акторів – навчити максимально використовувати теоретичні знання в поєднанні з практичними навичками, особливу увагу приділивши сценічному мовленню (Євсюков, 2018, с.215).

Актор сучасного театру опановує набагато складнішу партитуру сценічних завдань – пластична мова актора та режисера стає багатшою, оскільки ретельна увага до пластичного вираження психології образу безпосередньо пов'язана з рівнем їх професійної майстерності. Усі елементи внутрішньої техніки актора сприяють створенню образу, відповідно, якщо на сцені діє втілена актором жива людина, чи не найголовніше значення набуває проблематика словесної форми – питання дикції, чіткої, звучної вимови, тембру й інших характеристик, які відіграють важливу роль у створенні вдалої театральної постановки.

А. Отепбергенов робить висновок, що найхарактернішою рисою сучасної сценічної мови є демократизм та плюралізм, увага та терпимість до різних стилів мови і водночас збереження вимог до дотримання інваріантних для усіх стилів і теоретичних установок способів як вербального, так і невербального самовираження. Дослідник наголошує, що в сучасному мистецтві сценічного мовлення відбувається відмова від жорсткого протиставлення власне мовних та пластичних засобів виразності – домінантною стає синтетична тенденція: «жест – одна з таємниць як ораторського, так і сценічного мистецтва. Жест тісно пов'язаний з емоцією, оскільки будь-яка емоція може бути виражена жестом. Емоція надає жесту виразності. Жест у свою чергу допомагає виходу емоції з глибин підсвідомості. Їх гармонійну співдружність супроводжує мовний дискурс» (Отепбергенов, 2019, с.312).

Наголошуючи на критиці з боку сучасних викладачів сценічної мови «шепталного реалізму», що у другій половині ХХ ст. створив видатний театральний актор, режисер і педагог О. Єфремов, та «крикливого гротеску», який створив К. Серебренніков – один з провідних режисерів сучасності, Ю. Євсюков стверджує, що оскільки манери виконання мають безпосередній зв'язок з драматургією та життям, вони беззаперечно вимагають оновлення. На його думку, у процесі навчання майбутнього актора найголовнішим є розуміння того, що мовленнєва тональність має максимально наближуватися до природної розмови. Дослідник зазначає: «Студент повинен володіти не лише прекрасною дикцією, хорошим тембром голосу, але й вмінням наповнити свій голос різноманітними елементами яскравої виразності, образної правдивості та емоційності – словом, вмінням мислити [...] Глядач наразі – більш вибагливий, раціональний та вимогливий, його важко обманути, він не вірить фальшивим патетичним інтонаціям» (Євсюков, 2018, с.215).

Сучасна педагогічна система навчання майстерності сценічної мови має багато удосконалених і новаторських методик навчання, проте їх основою є положення класичної системи К. Станіславського. Школі К. Станіславського властива поглиблена увага до виховання особистості актора, який завдяки високій професійній підготовці здатен був би відкрити глибинність авторського та режисерського задуму, сутність внутрішнього життя людини, живий процес взаємодії на сцені. Саме для реалізації цих творчих акторських завдань необхідне слово як виразник найсуттєвіших, найтонших аспектів. Формування навичок звучання передбачає вироблення умовних рефлексів, завдяки яким мовленнєвий апарат стає чуттєвим до дрібніших зовнішніх подразників. Ця теорія спирається на вчення І. Павлова й І. Сеченова про рефлексії. Роботу над звуком, над словом необхідно будувати відповідно до законів природи, розвиваючи в людині творчий потенціал, звільняючи її від внутрішніх бар'єрів і перепон. За К. Станіславським (1990, с.14), саме природа досконало володіє внутрішніми та зовнішніми творчими апаратами переживання й утілення: «тільки сама природа здатна втілювати найдрібніші нематеріальні відчуття [за допомогою] грубої матерії, якою є наш голосовий і тілесний апарат втілення. [...] Потрібно культивувати голос та тіло актора на основі самої природи».

На думку С. Петровської (2009, с.12), художнє читання як один з розділів сценічної мови має велике значення в процесі підвищення рівня культури мови актора, оскільки «сприяє укріпленню голосово-мовленнєвих, дихальних, дикційних якостей того, хто говорить, розвиваючи при цьому логіку думки та слова, артистичну яву та культуру в цілому».

Н. Суленева (2015, с.172) наголошує на доцільності введення в заняття зі сценічної мови мелодекламаційних або речитативних тренінгів, оскільки це сприяло б засвоєнню змін емоційної складової мови, нарації та риторики. Дослідниця акцентує на тому, що речитатив є ефективним засобом виділення змін у тексті театрального дискурсу. Відомо, що риторичні фігури є незмінним атрибутом високого стилю оповіді – риторичні запитання, ствердження, заперечення тощо провокують емоційну культуру на дію, сприяють розвитку художнього мислення. Відповідно риторичні фігури здатні репродукувати найрізноманітніші за характером і змістом авторські емоції, окрім того, вони наділені художнім навіюванням (сугестією), провокують діалогічний зв'язок з адресатом та його відповідь.

Поетичні твори дають змогу майбутнім акторам виховувати здатність виражати авторське ставлення до об'єкта рефлексії безпосередньо та повноцінно. Виховання голосомовної культури на високохудожніх текстах, з діалогічною природою, котрі сприяють розвитку контекстного речитативу або декламації, з використанням риторичних фігур, значно посилює навички пізнавати, досліджувати авторський текст, здійснювати глибокий текстологічний аналіз. Декламація як один зі способів дикції виводить її за межі дискусії про природне та штучне і переміщує в площину міркувань про проблеми сценічного спілкування, проблеми голосу. Умовне сценічне висловлення в боротьбі з баналізацією речитативу в поєднанні з мовно-методичним та ритмічним сенсом стане природно-художнім висловленням, сповненим думкою та емоціями (Суленева, 2015, с.172).

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні рівня розробки проблеми техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві та розгляді практичних основ викладання сценічної мови в мистецьких закладах вищої освіти на сучасному етапі.

Висновки

Дисципліна «Сценічна мова» у системі виховання майбутнього актора є профільною, оскільки слово є одним з головних компонентів акторського мистецтва. Проте її теоретичне та практичне освоєння має відбуватися комплексно, разом з іншими програмними дисциплінами, використовуючи наукові праці мовників, психологів, фізіологів.

Виразність сценічного образу є головним предметом концентрування та прагнення актора і водночас критерієм його професійної майстерності. Перегляд класичних принципів створення вистави в сучасному театрі стосується і галузі сценічного мовлення. В умовах тенденцій, пов'язаних з поверненням на пріо-

ритетні позиції слова, пошук нових технік і прийомів виразності великою мірою пов'язаний з голосомовними можливостями актора.

Сучасна система фахової підготовки актора базується на вдосконалених та новаторських підходах вивчення художнього слова. На сучасному етапі розвитку системи підготовки майбутнього актора провідні викладачі з формування навичок сценічного мовлення пропагують новаторський підхід, котрий передбачає зміну філософії навчального процесу. Відповідно до нього загальні вимоги та системний підхід до навчання органічно поєднано з процесом знаходження та покращення індивідуальних голосових особливостей, котрі б підкреслювали особливості та збагачували б природу кожного конкретного майбутнього актора.

Становлення та розвиток сценічного мовлення, а також його подальше еволюціонування нерозривно пов'язані з театральним процесом, особливостями психофізичного впливу на глядача в умовах близького та безпосереднього спілкування. Подальший розвиток сучасних технологій сприяє формуванню способів, що підвищують дієвість сценічної мови. У контексті специфіки розвитку драматичного театру початку XXI ст. глядач вимагає активного слова, в якому концентрується енергія думки, почуття та звуку. Це активізує здійснення пошуків новаторських методик у кількох експериментальних напрямках: перший пов'язаний з можливостями ритму, а другий – з глибинним народженням мови.

Перспективи покращення результатів безпосереднього процесу вивчення техніки сценічного мовлення полягають у посиленні міждисциплінарних зв'язків – подальша співпраця викладачів майстерності актора, сценічної пластики та вокалу значно посприяє створенню нових унікальних методів, що забезпечать вивчення мовно-голосових навичок за умови одночасного тренування всіх виражальних засобів майбутнього актора.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Барнич, М.М., 2007. Механізм збудження фактору "переживання ролі" в особі актора. *Мистецтвознавчі записки*, 12, с.93-98.
- Васильев, Ю.А., 2015а. О дикции (проблемы и поиски). В: *Дикция. Актуальное*. Санкт-Петербург: Российский государственный институт сценических искусств, с.8-23.
- Васильев, Ю.А., 2015б. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену. В: *Дикция. Актуальное*. Санкт-Петербург: Российский государственный институт сценических искусств, с.44-59.
- Евсюков, Ю.С., 2018. Характерные особенности воспитания современного актера. *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти*, [e-journal], 51. с.209-222. DOI 10.34064/khnum1-5112.
- Марков, П.А., 2000. *Основы системы Станиславского*. Ростов-на-Дону: Искусство.
- Отенберген, А.Ж., 2019. Сценическая речь в измерении педагогического мастерства. *Молодой ученый*, 15, с.311-312.
- Петровская, С.В., 2009. *Сценическая речь в контексте культурологического знания*. Автореферат диссертации кандидата культуролога. Краснодарский государственный университет культуры и искусств.

- Прокопова, Н.Л., 2014. Художественная значимость речевого искусства как результата объединения разных ценностных установок (на материале спектакля «футуризмЗрим»). *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 26, с.141-154.
- Рябова, О.В., 2012. Постдраматический театр: проблема сценического языка. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, 2(4), с.1096-1100.
- Станиславский, К.С., 1990. Переход к воплощению. В: *Собрание сочинений*. Москва: Искусство. Т.3. Работа актера над собой. Ч.2. Работа над собой в творческом процессе воплощения.
- Суленева, Н.В., 2015. Искусственное и естественное в сценической речи: новая система координат. *Ярославский педагогический вестник*, 1 (1), с.169-173.
- Чепурина, В.В., 2017. Тренинг к спектаклю: от голосовой настройки актера к голосоречевой выразительности сценического образа. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 41, с.154-157.

REFERENCES

- Barnych, M.M., 2007. Mekhanizm zbudzhennia faktoru "perezhyvannia roli" v osobi aktora [Mechanism of stimulating the factor of "experiencing roles" in the person of the actor]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 12, pp.93-98.
- Chepurina, V.V., 2017. Trening k spektaklju: ot golosovoj nastrojki aktera k golosorechevoj vyrazitel'nosti scenicheskogo obraza [Training for the performance: from the voice tuning of the actor to the vocal expressiveness of the stage image]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 41, pp.154-157.
- Evsjukov, Ju.S., 2018. Harakternye osobennosti vospitaniya sovremennogo aktera [Characteristic features of the education of a modern actor]. *Problemy vzaimodii mystetstva pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, [e-journal], 51. pp.209-222. DOI 10.34064/khnum1-5112.
- Markov, P.A., 2000. *Osnovy sistemy Stanislavskogo* [Foundations of the Stanislavsky system]. Rostov-on-Don: Iskusstvo.
- Otepbergenov, A.Zh., 2019. Scenicheskaja rech v izmerenii pedagogicheskogo masterstva [Stage speech in the measurement of pedagogical skills]. *Molodoj uchenyj*, 15, pp.311-312.
- Petrovskaja, S.V., 2009. *Scenicheskaja rech v kontekste kulturologicheskogo znaniya* [Stage speech in the context of cultural knowledge]. Abstract of the dissertation of the candidate of cultural studies. Krasnodar State University Of Culture.
- Prokopova, N.L., 2014. Hudozhestvennaja znachimost rechevogo iskusstva kak rezultata obedinenija raznyh cennostnyh ustanovok (na materiale spektaklja "futurizmZrim") [The artistic significance of speech art as a result of combining different value attitudes (based on the material of the play "futurismZrim")]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 26, pp.141-154.
- Rjabova, O.V., 2012. Postdramaticheskij teatr: problema scenicheskogo jazyka [Post-dramatic theater: the problem of stage language]. *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*, 2(4), pp.1096-1100.
- Stanislavskij, K.S., 1990. Pehod k voploshheniju [The transition to embodiment]. In: *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. Moscow: Iskusstvo. T.3. Rabota aktera nad soboj. Ch.2. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe voploshhenija: materialy k knige [T.3. Ch.2. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe voploshhenija: materialy k knige [T.3.

The work of the actor on himself. Part 2. Work on yourself in the creative process of embodiment].

Suleneva, N.V., 2015. *Iskusstvennoe i estestvennoe v scenicheskoj rechi: novaja sistema koordinat* [Artificial and natural in stage speech: a new coordinate system]. *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik*, 1 (1), pp.169-173.

Vasilev, Iu.A., 2015a. *O dikcii (problemy i poiski)* [About diction (problems and searches)]. In: *Dikcija. Aktualnoe* [Diction. Actual]. St. Petersburg: Rossijskij gosudarstvennyj institut scenicheskikh iskusstv, pp.8-23.

Vasilev, Ju.A., 2015b. *Pedagogika scenicheskoj rechi: u proshlogo v plenu* [Pedagogy of stage speech: the past in captivity]. In: *Dikcija. Aktualnoe* [Diction. Actual]. St. Petersburg: Rossijskij gosudarstvennyj institut scenicheskikh iskusstv, pp.44-59.

СПЕЦИФИКА ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

Иван Сорока^{1а}, Екатерина Голуб^{2б}

¹ кандидат искусствоведения; e-mail: ivansoroka1@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0336-5481

² магистр; e-mail: atrinka19972009@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8412-681X

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

^б Благотворительная организация «Фонд волонтеров Украины», Киев, Украина

219

Аннотация

Цель исследования – охарактеризовать и определить перспективные методы развития техники сценической речи в современном актерском искусстве. **Методы исследования:** хронологический метод – для исследования этапов формирования и развития сценической речи в театральной педагогике; компаративный – для осуществления сравнительного анализа теоретических и практических применений методик техники сценической речи; типологический – направлен на выявление факторов влияния на трансформацию сценической речи и определения особенностей данного процесса; теоретического обобщения – для подведения итогов исследования. **Научная новизна.** Теоретически обоснована и логично завершена разработка проблемы техники сценической речи в актерском искусстве, определены главные проблемы сценической речи в современном отечественном театре и охарактеризованы перспективные варианты их решения. **Выводы.** Просмотр классических принципов создания спектакля в современном театре диктует новые подходы в области сценической речи. Новые тенденции, связанные с возвращением на приоритетные позиции слова, порождают поиск новых техник и приемов выразительности, связанных с голосоречевыми возможностями актера. Система обучения мастерству сценической речи требует усовершенствованных и новаторских методик.

Ключевые слова: постдраматический театр; техника сценической речи; приметы сценической выразительности; голосоречевая подготовка; особенности актерской речи

SPECIFICS OF STAGE SPEECH TECHNIQUE IN THE ACTING ART OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Ivan Soroka^{1a}, Kateryna Holub^{2b}

¹ Ph.D. in Art History; e-mail: ivansoroka1@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0336-5481

² Master; e-mail: atrinka19972009@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8412-681X

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

^b Charitable organization "Volunteer Fund of Ukraine", Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to characterize and determine perspective methods of stage speech technique development in modern acting art. **Research methods:** chronological method is to study the stages of formation and development of stage speech in theater pedagogy; comparative is for a comparative analysis of theoretical and practical applications of methods of stage speech techniques; typological is aimed at identifying the factors influencing the transformation of stage speech and determining the features of this process; theoretical generalization is to summarize the study. **Scientific novelty.** The development of the stage speech technique problem in the acting art has been theoretically substantiated and logically completed, the main problems of stage speech in the modern domestic theater have been determined and perspective ways of their solution have been characterized. **Conclusions.** Review of the classic principles of creating a play in modern theater dictates new approaches in the field of stage speech. New trends related to the return to the priority positions of the word, give rise to the search for new techniques and approaches of expression associated with the actor's voice capabilities. The system of teaching stage language skills requires improved and innovative methods.

Keywords: post-dramatic theater; stage speech technique; features of stage expressiveness; voice training; peculiarities of acting language



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

DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219284

УДК 792.028.3

**ЭКСПЕРИМЕНТЫ БИОМЕХАНИЧЕСКИХ ТРЕНИНГОВ
ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА В ПРОЦЕССЕ ПОВЫШЕНИЯ
ПСИХОФИЗИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ БУДУЩЕГО АКТЕРА**Нино Давиташвили^{1а}, Николай Юдов^{2б}¹ магистр искусств, заслуженный деятель искусств,

докторант Грузинского государственного университета театра и кино имени Шота Руставели;

e-mail: davitashvili_n@inbox.ru; ORCID: 0000-0002-5335-1408

² заслуженный работник культуры Украины, доцент;

e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

^а Батумский учебный университет искусств, Батуми, Грузия^б Луганская государственная академия культуры и искусств, Киев, Украина**Аннотация**

Цель статьи – раскрыть и проанализировать опыт национальной грузинской школы театральной педагогики в контексте дидактической верификации биомеханики Всеволода Мейерхольда. **Методология исследования** основывается на сравнительном, историческом анализе непрерывных и инновационных принципов, разработанных в театральной педагогике грузинскими и иностранными театральными учеными. **Научная новизна.** На примерах упражнений по биомеханике режиссера и педагога Всеволода Мейерхольда раскрыто и проанализировано экспериментальный опыт грузинской школы театральной педагогики по внедрению психофизических тренингов в процесс подготовки актеров театра. **Выводы.** Мировые театральные школы, где биомеханика Всеволода Мейерхольда занимает значительное место в современном театральном искусстве, большое внимание уделяют психофизической подготовке студентов, в особенности за последние годы. Биомеханика изучается в театральных центрах и студиях Америки и Европы. В Грузии на сегодняшний день в педагогике воспитания актерского мастерства очень низкая степень заинтересованности биомеханическими тренингами. Исходя из этого, предлагается авторская концепция внедрения комплекса психофизических тренингов в процесс подготовки актеров драматического театра в условиях высшей школы.

Ключевые слова: актер; тренинг; Мейерхольд; биомеханика; метод; эксперименты

Постановка проблемы

В 1922 году советский ученый, психофизиолог, основатель научной теории психофизической организации и регуляции движения Н. А. Бернштейн (1926) возглавил лабораторию биомеханики в Центральном институте труда, где и начал разработки своей оригинальной теории общей биомеханики. По оценкам ученых В. П. Зинченко (1997, с.5-7; 2011), Д. Д. Донского, В. М. Зацюрского (1979), А. Р. Лу-

рия (2013), берштейновская теория построения движения остается интересной и на сегодняшний день. Для преподавателей, работающих в системе театральной педагогики, труды ученых являются истоками знаний о двигательном аппарате будущего актера, его совершенствовании и работе над ним.

Начиная свою театральную деятельность и активно преобразуя сценическое искусство, создавая предэкспрессионистический «театр поиска» (Веселовська, 2001, с.17), Всеволод Мейерхольд вводит в театральную лексическую практику термин «биомеханика». Сам Всеволод Мейерхольд активно использовал это слово, когда начал свою работу в ГБРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские) в 1921 году. В результате термин «биомеханика» стал театральным, введенным Всеволодом Мейерхольдом для описания системы упражнений.

Биомеханика была актерской техникой, разработанной Всеволодом Мейерхольдом в ответ на проблемы меняющегося театра в начале XX века. Это совпало с поиском более реалистичного актерского мастерства. В русском театре между 1870-ми и началом 1900-х годов реализовывались реалистично-натуралистические постановки, в которых доминировала литературная составляющая. Всеволод Мейерхольд и другие начали понимать, что театр – это самостоятельная форма искусства, обладающая собственной эстетикой и качеством, и что он не должен всецело подчиняться письменному слову. Театр для Всеволода Мейерхольда стал разговаривать со зрителем «театральным» языком, в котором наравне с текстом используются и другие возможности, такие как жест и движение. Другими словами, режиссер хотел разрушить обычную театральную иерархию, на вершине которой текст и актерская декламация. Всеволод Мейерхольд утверждал, что зрители всегда понимали, что то, что они видят на сцене, было иллюзией, а не реальной жизнью. Он хотел создать театр нового типа, который отражал бы условия жизни, буквально появлявшиеся на улицах городов в начале XX века; скорость, движение и массовую культуру.

222

Анализ последних исследований и публикаций

К началу 1980-х годов происходит значительное проявление интереса к творческому наследию Всеволода Мейерхольда. В 1981 году в Стокгольме проходит международный симпозиум «Мейерхольд». Перечень представленных на нем докладов свидетельствует о разнохарактерном интересе со стороны мирового научного сообщества к творчеству Всеволода Мейерхольда. В частности, доклад А. Лоу из США был посвящен теме «Биомеханика и “Великий рогоносец”» (Джаф, 1994, с.1).

Сегодня идеи, изложенные и апробированные Всеволодом Мейерхольдом сто лет назад, всё больше и больше привлекают внимание как ученых, так и практиков театра. Проблемам изучения театрального наследия и, в частности, биомеханики в процессе воспитания современного актера в Корее посвящена диссертация Квон Джунгтака (2017), как составляющей режиссерской методологии – диссертация Чжун Чжун Ока (2005). Изучению роли творческого наследия Всеволода Мейерхольда в театроведении и театральной педагогике посвящена

диссертация Джафа Фадила (1994). Теме «Проблемы актерского искусства в театральной концепции В. Э. Мейерхольда 1920–1930 годы» посвящена диссертация Н. В. Песочинского, где автор дает сравнительную характеристику методам актерского мастерства, разработанным Всеволодом Мейерхольдом и апробированным им, с теоретико-практической актерской концепцией других школ. Автор объясняет методику Всеволода Мейерхольда с особенностями режиссуры создаваемого им театра в сочетании существования объективных законов актерского творчества актера разных направлений и эпох.

Английский исследователь истории русского театра, режиссер и кинопродюсер Майкл Крейг обратился к наследию Всеволода Мейерхольда и поставил несколько экспериментов с целью воспроизвести упражнения по биомеханике. «Мы работали с двумя актерами и проецировали изображения движений на белый фон, чтобы они напоминали марионеток почти как восточные теневые куклы, с целью создать эффект скульптурных форм в пространстве или ощущение *сверхмарионетки*», – описывает он процесс создания фильма «Мейерхольд, Театр и русский авангард» (Meyerhold, Theatre and the Russian Avant-garde) (Craig, 2018).

Анализ последних публикаций свидетельствует, что театральная биомеханика, разработанная в 20-е годы XX в. Всеволодом Мейерхольдом как метод воспитания актера и составляющая системы театральной педагогики, остается актуальной и в настоящее время. Однако современная наука нуждается в верификации положений биомеханики Всеволода Мейерхольда в условиях сегодняшних педагогических практик.

Цель статьи – раскрыть и проанализировать опыт национальной грузинской школы театральной педагогики в контексте дидактической верификации биомеханики Всеволода Мейерхольда.

Изложение основного материала

Всеволод Мейерхольд в процессе своего творчества пришел к выводу, что игра актеров, привыкших к старой манере игры на сцене, не может реализовать инновационные преобразования в театральной области. В связи с этим Всеволод Мейерхольд открывает свою театральную школу для актеров нового поколения. Также он организует и открывает Высшие режиссерские курсы. Позже в помещении курсов создает свой театр – «Театр им. Мейерхольда».

Для своих творческих замыслов ему нужна была новая техника актерского исполнения. В это время исполнители придерживались традиционной манеры игры актеров Малого театра, также активно начала формироваться школа Художественного театра, которая возникла совсем недавно и быстро набирала обороты популярности в театральных кругах и за ее пределами. Первые заявления Всеволода Мейерхольда по поводу названных театров не слишком были утешительными. Он говорил, что игра актеров и искусство театров Малого, Художественного и Александринского – это «система игры “нутром”», а метод «перевиваний» К. С. Станиславского базируется на «гипнотической тренировке во-

ображения» (Мейерхольд, 1998, с.42). Заменить эти старые и вредные для самих актеров виды театрального искусства должна была новая система под названием «биомеханика Вс. Мейерхольда».

Основную роль на сцене играло все, поставленное по законам биомеханической системы. Сам спектакль был ярким представлением. Активная внешняя зрелищность, движения, эпатаж составляли основу представлений. На сцене появлялись передвижные конструкции, световые эффекты и т. д. Актеры такого театра должны были забыть о своем внутреннем состоянии и все силы направить на совершенствование физической подготовки – стать акробатами, виртуозами внешней механической техники, жонглерами и др. В 1929 году Всеволод Мейерхольд четко сформулировал принципы своей биомеханической системы: «Наша система отличительна от других тем, что мы говорим, что момент оформления имеет решающее значение, и не от психологии к движению мы идем, а как раз наоборот» (Мейерхольд, 1998, с.52).

В 1931 году в книге Б. В. Алперса «Театр социальной маски» был подведен итог результатов работы биомеханической школы Всеволода Мейерхольда. Основным лейтмотивом в данной книге было то, что система биомеханики требовала от актера виртуозного овладения внешней техникой и в тот же момент ограничивала его творчество, активно пропагандировала искусство сценического представления. Сегодня нет смысла выдвигать гипотезы, к чему в конце концов могла привести школа актерского мастерства самого Всеволода Мейерхольда, но отказ от психологического реализма привел к тому, что между «биомеханикой» режиссера и «системой Станиславского» – школой переживания – в советском театральном искусстве на долгие годы стало преобладать второе направление.

Идея создания актерского тренинга («тренинг и тренировки»), являющаяся неотъемлемой частью его гениальной системы, связана с творческими исследованиями великого реформатора сцены К. С. Станиславского. Он начал думать и работать над психофизическими тренингами, а его ученики продолжили, развили и даже использовали эти тренинги в своих педагогических методах. В частности, К. С. Станиславский тренингам Всеволода Мейерхольда давал высокую оценку. Театральный критик и педагог Юрий Бахрушин вспоминал эпизод, когда он гостил у К. С. Станиславского, и сам великий реформатор, сетуя, что «в опере певцы поют хорошо, часто и играют неплохо, а телом владеть не умеют», отмечал: «Я очень рассчитываю на Мейерхольда. Он мастер в этом деле. Если переживания влияют на физическое поведение человека, то и физическое поведение должно в равной степени влиять на переживания... У Мейерхольда многому можно поучиться. Он великолепно знает и чувствует стиль, его познания в этом отношении огромны» (Бахрушин, 1967, с.586).

Также надо отметить соображение актера и режиссера И. В. Ильинского, который в своей книге «Сам о себе» писал:

«Мейерхольд приводил такой пример: актер, изображая испуг, не должен пугаться вначале (и это переживать), а потом бежать, а должен сначала бежать (рефлекс), а потом уже от этого пугаться. Переведайте это на сегодняшний театральный язык, это значит: "Надо не пережи-

вать испуг, а выражать его на сцене в физическом действии". Тут-то, как мне кажется, и получается стык между Мейерхольдовской биомеханикой и физическим действием Станиславского». (Ильинский, 1961, с.154)

Какого вида тренировки необходимы для регулировки внутреннего и внешнего равновесия? Как найти во время движения точные изобразительные моменты? В статье журнала «Эрмитаж» Всеволод Мейерхольд именно в этом направлении концентрировал свое внимание. Он заявлял, что «процесс работы опытного рабочего всегда напоминает танец, здесь работа становится на грань искусства», чем подчёркивал ее художественность. И далее утверждал: «Зрелище правильно работающего человека доставляет известное удовольствие». При этом Всеволод Мейерхольд (1968, с.487) отмечал, что в движениях рабочего прослеживаются: «1) отсутствие лишних, непроизводительных движений, 2) ритмичность; 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела; 4) устойчивость». Таким образом, он присваивал основное значение в исполнительском мастерстве актера владению внешней техникой.

Всеволод Мейерхольд биомеханические тренировки начинал с палкой. Работа с палкой требует движения и изменения баланса всего тела, постоянно ведется контроль за центром тяжести во время движения. Тот момент, когда на определенной части тела происходит основная нагрузка, воспринимается остро и является критическим.

Внедряя биомеханические тренировки Всеволода Мейерхольда в современную практику профессиональной подготовки актеров, педагог в процессе аудиторной работы со студентами конструирует различные телесно-пластические композиции с целью тренажа навыков сохранения равновесия путем перемещения центра тяжести тела в разные точки. Процесс такого критического балансирования тела вызывает активность практически всех мышечных тканей, что в свою очередь развивает психофизическое состояние актера. В процессе выполнения тренинга студенты осваивают и выполняют его с различной скоростью, уровнем нагрузки, возрастающим качеством координации движений, согласно структуре, изложенной в задании, а также контролируя переход в разные позиции при сохранении равновесия и максимальной амплитуды, легкости и непрерывности движений при управлении инерцией и контроле дыхания, движений разных частей тела (головы, ног и рук) и восприятия движения.

А. Грипич отмечал: «Мейерхольд ставил актера в положение самостоятельного, свободного творца, вооруженного всей технологией актерского мастерства. И в своих работах и уча других он мечтал о совершенном актере, раскрывающем в ролях богатство своей индивидуальности» (Грипич, 1967, с.117).

Процесс освоения актерской техники является интересной и сложной дорогой, он нуждается в тесной взаимосвязи между педагогом и студентом, поэтому наши тренировки выражаются как в групповой, так и в индивидуальной работе. Зал Государственного учебного университета искусств (г. Батуми), где проводились актерские тренировки, проветривается, хорошо освещенный, просторный и имеет по периметру стен зеркала. Студенты во время тренинга могут наблю-

дать как за своим, так и за телом партнера. После окончания наших занятий мы сообща просматриваем видеозаписи и анализируем результат работы, что помогает студентам в достижении намеченной цели. Обучение студентов с помощью тренингов позволило выделить их психофизическую характеристику. Также помогло выявить возможность преодоления технической сложности тренингов и способствовало развитию их исполнительского актерского арсенала. Для получения результата в первую очередь необходимо, чтобы произошло теоретическое и практическое изучение указанных тренингов, а в дальнейшем их интерпретация и трансформация, что положительно отразится на психофизических данных студентов.

Для освоения тренингов использовались следующие методы словесного изложения и источника восприятия:

1. Словесная беседа – диалог.
2. Дидактический – приобретение теоретических знаний, накопление нужного материала.
3. Визуальный – видео- и фотоматериалы.
4. Поиск частичным путем – студентам выдаются задания.
5. Практические – исследования, тренинги.

Следующие педагогические подходы:

1. Разработка студентами навыка обнаружения собственных, внутренних противоречий и их устранения.
2. Партнерское сотрудничество между педагогом и студентом в процессе обучения.
3. Предусмотреть психологическую характеристику студента.
4. Адаптация и импровизация выученных тренингов.

Процесс учебы тренингов основывается на главных принципах педагогики:

1. Активность.
2. Систематизация и последовательность.
3. Доступ к материалу и повтор.

Здесь же надо отметить принцип ознакомления, который является своеобразной осью процесса обучения, его формулировка выражается в отношении студента к образовательному процессу, что дает возможность осознания значения тренинга и его досконального изучения. Студенты осознали, что тренинги не только помогают им в росте мастерства и обогащают их, как будущих творцов, но и создают основу для формирования их психофизической техники, которая является неотъемлемой частью их профессиональных качеств. Полноценный результат в учебе достигается систематическими тренингами, которые надо проделать всей сущностью и вдохновением. Студенты на первом этапе тренингов осознали необходимость подготовки своего тела, где значительную роль сыграла важность мотивации, которая не зависела только от значимости цели («я стану актером»), но и от веры в то, доведет или нет меня к этой цели. По мнению режиссера и педагога Н. Демидова (2004, с.96), одним из главных недостатков актера является недоверие к себе, для исправления которого необходимо всеми средствами развить его самоуверенность, для чего необходимо

поощрение: «надо всеми средствами развивать в учениках веру в себя [курсив автора], надо поощрять их. [...] Для этого при всяком удобном случае говоришь, что все это чрезвычайно легко, что у них выходит, что надо только больше верить себе». Вместе с этим практика показала, что силу степени мотивации определяют индивидуальные подходы по отношению к студентам, также высокий профессионализм педагога, степень активности и его успешная практическая деятельность, что производит положительное влияние на процесс воспитания будущего актера.

Во время работы со студентами на первых же уроках рассматриваем те вопросы, ответы на которые они должны получить от последующих встреч. Что не смогли, что получилось хорошо, как можно улучшить то или иное пластическое движение, обратить внимание на импровизацию. Главное требование: подготовка технологически самых сложных исполнительских заданий. Согласно законам биомеханики, для создания образа персонажа путь проходит не «внутри» а снаружи и начинается со сбалансированного движения.

Тренинги:

Тренинг № 1 – ноги на ширине плеч, стараемся на тыльной стороне ладони правой руки удержать палку в вертикальном положении на счет 3, 6, 9. Меняем руку, увеличиваем время, стараемся удержать палку на указательном пальце, запястье, плече и т. д. Меняем позицию вместе с палкой, ходим, садимся на куб, пол, ложимся и т. д.

Тренинг № 2 – стоим на правой ноге, на бедре согнутой в колене левой ноги прикрепляем палку на счет 3, 6, 9. Стоим на правой ноге, крепим палку на ступне левой ноги.

Повторяем всё тоже стоя на левую ногу.

Тренинг № 3 – палку держим за середину и крутим обеими руками (во время ходьбы, сидя, лежа, при повороте).

Тренинг № 4 – исходное положение. Ноги на ширине плеч, баланс тела на обеих ногах. Левая рука опущена свободно. Ладонь правой руки находится сверху над средней частью палки, и удерживаем ее горизонтально на уровне груди. Руки вперед, тяжесть палки регулируется снизу большим пальцем, а сверху – мизинцем. На счет один, быстрым поворотом запястья и ударом мизинца, палка делает быстрый оборот на ладони руки; на счет два палка возвращается в исходное положение (надо обратить внимание, что работает запястье, мизинец, ладонь руки и работают пальцы). То же самое повторяем левой рукой.

Тренинг № 5 – (групповой) стоим по широкому кругу. Исходное положение, левая нога на полшага вперед, баланс тела на обеих ногах. Левая рука опущена свободно. На выдутой ладони правой руки, на уровне пояса, держим вперед протянутую палку, на 15 см от конца, кончик палки направлен к центру круга. Тяжесть палки регулируется в ладони руки сверху большим пальцем, снизу – указательным пальцем. Тренинг делается на счете один (надо помнить, что палку должны держать свободно). На счет один делаем приседание, при вставании подкидываем палку над головой (надо обратить внимание на то, что правую руку с палкой держим на уровне пояса и не двигаем без необходимости, при

подкидывании палки вся конечность – рука от плеча – находится в статическом состоянии, работают только запястье, ладонь руки и пальцы, которые придают палке направление). По инерции палка поворачивается в воздухе на 90 градусов и с противоположной стороны, то есть кончиком возвращается назад, на счет два ловим опять правой рукой и возвращаем в исходное положение (повторяем три раза).

Меняем позицию. Исходное положение, правая нога на полшага вперед, баланс тела на обеих ногах, правая рука опущена свободно. Повторяем всё то же самое левой рукой.

Тренинг № 6 – повторяем то же самое с дополнительными деталями, в данном случае поворот палки составляет 180 градусов.

Тренинг № 7 – исходное положение. Ноги на ширине плеч, баланс тела на обеих ногах. По тому же принципу палку, подброшенную правой рукой, ловим левой. Потом наоборот. Палка поворачивается в воздухе на 90 градусов. Усложняем. Меняя руки, свободно ловим палку, которая в воздухе крутится на 180 градусов.

Тренинг № 8 – исходное положение, ноги на ширине плеч, баланс тела на обеих ногах. Левая рука опущена свободно. Руки вперед, ладонь руки приложена к середине палки (горизонтально держим на уровне груди). Тяжесть палки регулируется снизу большим пальцем, а сверху – мизинцем. На счет один начинаем движение, глубокое приседание, к которому направляемся всем телом и опираемся на согнутую в колене левую ногу, кончиком правой ноги прикасаемся к полу и сохраняем равновесие, колено и ступня натянуты, баланс всего тела переходит на согнутую в колене левую ногу. Параллельно происходит движение верхних конечностей, вместе с запястьем правой руки вращаем палку, которую непрерывным вращением переносим в левую руку, на счет два фиксируем руки врозь, палка в вертикальном положении в левой руке. Правая рука свободно опускается вдоль туловища (то же самое продолжается в противоположную сторону), продолжаем счет три – глубокое приседание, к которому направляемся всем телом и опираемся на согнутую в колене правую ногу, кончиком левой ноги прикасаемся к полу и сохраняем равновесие, колено и ступня натянуты, баланс всего тела переходит на согнутую в колене правую ногу. Параллельно происходит движение верхних конечностей, вместе с запястьем левой руки вращаем палку, которую непрерывным вращением переносим в правую руку; на счет четыре – фиксируем руки врозь, палка в вертикальном положении в правой руке. Левая рука свободно опускается вдоль туловища.

Тренинг № 9 – исходное положение, ноги на ширине плеч, баланс тела на обеих ногах. Левая рука опущена свободно. Правая рука вытянута вперед, палку держим вертикально. В круге выбираем партнера взглядом, по условному сигналу одновременно бросаем друг другу палки (не как копьё, а как держали, вертикально), которые также вертикально должны быть пойманы за середину, и тут же выбираем другого партнера, чтобы сейчас ему кинуть палку. Все участники, стоявшие в круге, одновременно начинают кидаться палками, все должны постараться, чтобы палки в воздухе не столкнулись друг с другом, а также не упали на пол.

Тренинг № 10 – стоим по кругу. Ноги на ширине плеч, баланс на обеих ногах. В правой руке палку держим вертикально, за середину. Взгляд направлен к стоящему от нас по левую сторону партнеру. На счет один стоящему справа партнеру бросаем палку так, чтобы палка в воздухе сохранила вертикальное положение, партнер ловит ее. В это же время палку, брошенную партнером с левой стороны, ловим также в вертикальном положении, переносим в правую руку и на счет два кидаем партнеру с правой стороны, а левой рукой ловим следующую палку, опять же переносим в правую руку и на счет три кидаем партнеру с правой стороны, левой рукой ловим следующую палку, переносим в правую руку, на счет четыре меняем позицию, поворачиваем голову и смотрим в правом направлении, на этот раз действуем наоборот. Палку левой рукой кидаем партнеру, стоящему с левой стороны, ловим правой рукой палку, брошенную партнером с правой стороны, переносим в левую руку и выполняем до тех пор, пока не освоим это движение досконально. Тренинг развивает внимание, мобилизацию, отношения с партнерами.

Надо отметить, что этот блок тренингов содержит четкую структуру, которая подготавливает тело, как отметили ранее, для больших нагрузок и направлен не только на улучшение исполнительского мастерства, но и на сценическое внимание. Всеволод Мейерхольд (1968, с.247) говорил: «Надо страшно держать себя в руках. Тренаж, тренаж и тренаж. Но если только тренаж, который не выражает мысли, – тоже благодарю покорно!» Всеволоду Мейерхольду не нужны актеры, умеющие двигаться, но не умеющие мыслить.

Научная новизна. На примерах упражнений по биомеханике режиссера и педагога Всеволода Мейерхольда раскрыто и проанализировано экспериментальный опыт грузинской школы театральной педагогики по внедрению психофизических тренингов в процесс подготовки актеров театра.

Выводы

Многие из мейерхольдовских открытий являются объективным вкладом в научную теорию театра, и их изучение может способствовать развитию сценического искусства. Биомеханика Всеволода Мейерхольда остается актуальной, поскольку направлена на подготовку организма актера для профессиональной игры на любой сцене. В современных условиях грузинская школа воспитания актера активно внедряет методику психофизических тренингов Всеволода Мейерхольда на базе Государственного учебного университета искусств (г. Батуми).

В данном исследовании только частично на примере актерской грузинской школы воспитания изучается современный опыт применения методов биомеханики Всеволода Мейерхольда. Безусловным вектором дальнейших исследований может стать более широкий спектр мировых практик, в частности украинской.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Бахрушин, Ю., 1967. Станиславский и Мейерхольд. В: Вендровская, Л.Д. ред. *Встречи с Мейерхольдом*. Москва: ВТО.
- Бернштейн, Н.А., 1926. *Общая биомеханика. Основы учения о движениях человека*. Москва: ЦИТ ВЦСПС.
- Бернштейн, Н.А., 1997. *Биомеханика и физиология движений*. Москва: Институт практической психологии.
- Веселовська, Г., 2001. «Театр шукань» Всеволода Мейерхольда: (проект експресіоністський відкриття під час полтавських гастролей «Товариства нової драми»). *Український театр*, 6, с.17-22.
- Грипич, А., 1967. Учитель сцены. В: Вендровская, Л.Д. ред. *Встречи с Мейерхольдом*. Москва: ВТО, с.114-145.
- Демидов, Н.В., 2004. *Творческое наследие*. Санкт-Петербург: Гиперион. Т. 2. Кн. 3: Искусство жить на сцене.
- Джаф, Ф., 1994. *Наследие Вс. Э. Мейерхольда в зарубежном театроведении и театральной практике*. Автореферат кандидата искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. [online] Доступно: <<http://cheloveknauka.com/v/427066/a/#?page=1>> [Дата обращения 25 сентября 2020].
- Донской, Д.Д. и Зацюрский, В.М., 1979. *Биомеханика*. Москва: Физкультура и спорт.
- Зинченко, В., 2011. Николай Александрович Бернштейн: психологическая физиология. В: Щедрина, Т.Г. ред. *Стиль мышления: проблема исторического единства научного знания*. Москва: РОССПЭН. Раздел 3. Зинченко, В.П. Мои Учителя и Заслуженные собеседники.
- Ильинский, И.В., 1961. Сам о себе. Москва: ВТО.
- Квон Джупгтак, 2017. *Значение театрально-педагогического наследия Вс. Э. Мейерхольда для воспитания современного актера в Корею (к проблеме освоения русской актерской методологии в корейском театральном образовании)*. Автореферат кандидата искусствоведения. Российский институт театрального искусства – ГИТИС. [online] Доступно: <<https://www.dissercat.com/content/znachenie-teatralno-pedagogicheskogo-naslediya-vs-e-meierkholda-dlya-vozpitanija-sovremennog/read>> [Дата обращения 25 сентября 2020].
- Лурия, А.Р., 2013. *Основы нейропсихологии*. 8-е изд. Москва: Академия.
- Мейерхольд, В.Э., 1922. Актер будущего и биомеханика. *Эрмитаж*, 6.
- Мейерхольд, В.Э., 1968. Актер будущего и биомеханика. Доклад 12 июня 1922 г. В: Мейерхольд, В.Э. *Статьи. Письма. Беседы. Речи*. Москва: Искусство. Ч. 2. (1917-1939), с.486-489.
- Мейерхольд, В.Э., 1968. Из беседы с участниками спектакля 15 января 1931 г. В: Мейерхольд, В.Э. *Статьи. Письма. Беседы. Речи*. Москва: Искусство. Ч. 2. (1917-1939), с.242-247.
- Мейерхольд, В.Э., 1968. *Статьи, письма, речи, беседы*. Москва: Искусство. Часть 2: 1917-1939.
- Мейерхольд, В.Э., 1998. Амплуа актера [Фрагмент брошюры, составленной В.Э. Мейерхольдом, В.М. Бебутовым, И.А. Аксеновым. Москва, изд. ГВЫРМ. 1922]. В: Песочинский, Н.В. и Кухта, Е.А. ред. *Мейерхольд: к истории творческого метода: публикации, статьи*. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, с.41-44.

Мейерхольд, В.Э., 1998. Лекция Вс. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСА 18 января 1929 г. Стенограмма. В: Песочинский, Н.В. и Кухта, Е.А. ред. *Мейерхольд: к истории творческого метода: публикации, статьи*. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, с.52-54.

Чжун Чжун Ок, 2005. *Режиссерская методология Вс. Э. Мейерхольда и ее влияние на современный театр*. Автореферат кандидата искусствоведения. Российская академия театрального искусства. [online] Доступно: <<https://www.dissercat.com/content/rezhisserskaya-metodologiya-vse-meierkholda-i-ee-vliyanie-na-sovremennyi-teatr/read>> [Дата обращения 25 сентября 2020].

Craig, M., 2018. Biomechanics-and-meyerhold. *RussiaKnowledge*. [online] Available at: <<http://www.russiaknowledge.com/2018/12/23/biomechanics-and-meyerhold/>> [Accessed 10 October 2020].

REFERENCES

Bahrushin, Ju., 1967. Stanislavskij i Mejerhold [Stanislavsky and Meyerhold]. In: Vendrovskaja, L.D. ed. *Vstrechi s Mejerholdom* [Meetings with Meyerhold]. Moscow: VTO.

Bernshtejn, N.A., 1926. *Obshhaja biomehanika. Osnovy uchenija o dvizhenijah cheloveka* [General biomechanics. Fundamentals of the doctrine of human movements]. Moscow: CIT VCSPS.

Bernshtejn, N.A., 1997. *Biomehanika i fiziologija dvizhenij* [Biomechanics and physiology of movements]. Moscow: Institut prakticheskoj psihologii.

Chzhun Chzhun Ok, 2005. *Rezhisserskaja metodologija Vs. Je. Mejerholda i ee vlijanie na sovremennyj teatr* [Directing methodology of Vs. E. Meyerhold and her influence on modern theater]. Abstract of the candidate of art history. Russian Academy of Theater Arts. [online] Available at: <<https://www.dissercat.com/content/rezhisserskaya-metodologiya-vse-meierkholda-i-ee-vliyanie-na-sovremennyi-teatr/read>> [Accessed 25 September 2020].

Craig, M., 2018. Biomechanics-and-Meyerhold. *RussiaKnowledge*. [online] Available at: <<http://www.russiaknowledge.com/2018/12/23/biomechanics-and-meyerhold/>> [Accessed 10 October 2020].

Demidov, N.V., 2004. *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage]. St. Petersburg: Giperion. T. 2. Book. 3: *Iskusstvo zhit na scene* [The art of living on stage].

Donskoj, D.D. and Zaciorskij, V.M., 1979. *Biomehanika* [Biomechanics] Moscow: Fizkultura i sport.

Dzhaf, F., 1994. *Nasledie Vs. Je. Mejerholda v zarubezhnom teatrovedenii i teatralnoj praktike* [The Legacy of Sun. E. Meyerhold in foreign theater studies and theatrical practice] Abstract of the candidate of art history. St. Petersburg State Academy of Theater Arts. [online] Available at: <<http://cheloveknauka.com/v/427066/a#?page=1>> [Accessed 25 September 2020].

Gripich, A., 1967. *Uchitel sceny* [Stage teacher]. In: Vendrovskaja, L.D. ed. *Vstrechi s Mejerholdom* [Meetings with Meyerhold]. Moscow: VTO. pp.114-145.

Ilinskij, I.V., 1961. *Sam o sebe* [About himself]. Moscow: VTO.

Kvon Dzhupgtak, 2017. *Znachenie teatralno-pedagogicheskogo nasledija Vs. Je. Mejerholda dlja vospitanija sovremennogo aktera v Koree (k probleme osvoenija russoj akterskoj metodologii v korejskom teatralnom obrazovanii)* [The value of the theatrical and pedagogical heritage of Vs. E. Meyerhold for the education of a modern actor in Korea (to the problem of mastering

Russian acting methodology in Korean theater education)]. Abstract of the candidate of art history. Russian Institute of Theater Arts – GITIS. [online] Available at: <<https://www.dissercat.com/content/znachenie-teatralno-pedagogicheskogo-naslediya-vs-e-meierkholda-dlya-vospitaniya-sovremennog/read>> [Accessed 25 September 2020].

Lurija, A.R., 2013. *Osnovy nejropsihologii* [Fundamentals of neuropsychology]. 8th ed. Moscow: Akademija.

Mejerhold, V.Je., 1922. Akter budushhego i biomehanika [Actor of the future and biomechanics]. *Jermitez, 6*.

Mejerhold, V.Je., 1968. Akter budushhego i biomehanika. Doklad 12 ijunja 1922 g. [Actor of the future and biomechanics. Report June 12, 1922]. In: Mejerhold, V.Je. Stati. Pisma. Besedy. Rechi [Articles. Letters. Conversations. Speeches]. Moscow: Iskusstvo. Ch. 2. (1917-1939), pp.486-489.

Mejerhold, V.Je., 1968. Iz besedy s uchastnikami spektaklja 15 janvarja 1931 g. [From a conversation with the participants of the performance on January 15, 1931]. In: Mejerhold, V.Je. Stati. Pisma. Besedy. Rechi [Articles. Letters. Conversations. Speeches]. Moscow: Iskusstvo. Ch. 2. (1917-1939), pp.242-247.

Mejerhold, V.Je., 1968. Stati, pisma, rechi, besedy [Articles, letters, speeches, conversations]. Moscow: Iskusstvo. Ch. 2: 1917-1939.

Mejerhold, V.Je., 1998. Amplua aktera [Fragment broshjury, sostavlennoj V.Je. Mejerholdom, V.M. Bebutovym, I.A. Aksenovym. Moskva, izd. GVYRM. 1922] [The role of an actor [A fragment of a brochure compiled by VE Meyerhold, VM Bebutov, IA Aksenov. Moscow, ed. GVYRM. 1922]. In: Pesochinskij, N.V. and Kuhta, E.A. ed. *Mejerhold: k istorii tvorcheskogo metoda: publikacii, statl* [Meyerhold: on the history of the creative method: publications, articles]. St. Petersburg: KultInformPress, pp.41-44.

Mejerhold, V.Je., 1998. Lekcija Vs.Je. Mejerholda na akterskom fakultete GJeKTEMASA 18 janvarja 1929 g. Stenogramma [Lecture by Vs. E. Meyerhold at the acting department of GECTEMAS January 18, 1929. Transcript]. In: Pesochinskij, N.V. and Kuhta, E.A. ed. *Mejerhold: k istorii tvorcheskogo metoda: publikacii, statl* [Meyerhold: on the history of the creative method: publications, articles]. St. Petersburg: KultInformPress, pp.52-54.

Vendrovskaja, L.D. ed., 1967. *Vstrechi s Mejerholdom* [Meetings with Meyerhold: collection of memoirs]. Moscow: VTO.

Veselovska, H., 2001. "Teatr shukan" Vsevoloda Meierkholda: (protoekspresionistski vidkryttia pid chas poltavskikh hastrolei "Tovarystva novoi dramy") ["Theater of Quests" by Vsevolod Meyerhold: (proto-expressionist discoveries during the Poltava tour of the "Society of New Drama")]. *Ukrainskyi teatr, 6*, pp.17-22.

Zinchenko, V., 2011. Nikolaj Aleksandrovich Bernshtejn: psihologicheskaja fiziologija [Nikolai Aleksandrovich Bernstein: psychological physiology]. In: Shhedrina, T.G. ed. *Stil myshlenija: problema istoricheskogo edinstva nauchnogo znanija* [Thinking style: the problem of the historical unity of scientific knowledge]. Moscow: ROSSPJeN. Razd. III. Zinchenko V.P. *Moi Uchitelja i Zasluzhennye sobesedniki* [My Teachers and Honored Interlocutors].

ЕКСПЕРИМЕНТИ БІОМЕХАНІЧНИХ ТРЕНІНГІВ ВСЕВОЛОДА МЕЄРХОЛЬДА В ПРОЦЕСІ ПІДВИЩЕННЯ ПСИХОФІЗИЧНОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА

Ніно Давіташвілі^{1а}, Микола Юдов^{2б}

¹ магістр мистецтв, заслужена діячка мистецтв,

докторант Грузинського державного університету театру і кіно ім. Шота Руставелі;

e-mail: davitashvili_n@inbox.ru; ORCID: 0000-0002-5335-1408

² заслужений працівник культури України, доцент;

e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

^а Батумський навчальний університет мистецтв, Батумі, Грузія

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

Анотація

Мета статті – розкрити та проаналізувати досвід національної грузинської школи театральної педагогіки в контексті дидактичної верифікації біомеханіки Всеволода Меєрхольда. **Методологія дослідження** ґрунтується на порівняльному, історичному аналізі безперервних та інноваційних принципів, які в театральній педагогіці розробили грузинські й іноземні театральні вчені. **Наукова новизна**. На прикладах вправ з біомеханіки режисера і педагога Всеволода Меєрхольда розкрито та проаналізовано експериментальний досвід грузинської школи театральної педагогіки щодо впровадження психофізичних тренінгів у процес підготовки акторів театру. **Висновки**. Світові театральні школи, де біомеханіка Всеволода Меєрхольда займає значне місце в сучасному театральному мистецтві, велику увагу приділяють психофізичній підготовці студентів, особливо за останні роки. Біомеханіку вивчають у театральних центрах і студіях Америки та Європи. У Грузії на сьогодні в педагогіці виховання акторської майстерності дуже низький ступінь зацікавленості біомеханічними тренінгами. Зважаючи на це, пропонуємо авторську концепцію впровадження комплексу психофізичних тренінгів у процес підготовки акторів драматичного театру в умовах вищої школи.

Ключові слова: актор; тренінг; Меєрхольд; біомеханіка; метод; експерименти

EXPERIMENTS OF BIOMECHANICAL TRAININGS OF VSEVOLOD MEYERHOLD IN THE PROCESS OF IMPROVING THE FUTURE ACTOR'S PSYCHOPHYSICAL TECHNIQUE

Nino Davitashvili^{1a}, Mykola Yudov^{2b}

¹ Master of Arts, Honored Art Worker,

Doctoral student of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University;

e-mail: davitashvili_n@inbox.ru; ORCID: 0000-0002-5335-1408

² Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor;

e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

^a Batumi Art Teaching University, Batumi, Georgia

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

Abstract

The purpose of the article is to reveal and analyze the experience of the Georgian National School of Theater Pedagogy in the context of didactic verification of biomechanics by Vsevolod Meyerhold. **The research methodology** is based on a comparative, historical analysis of continuous and innovative principles developed in theater pedagogy by Georgian and foreign theater scientists. **Scientific novelty.** Using the examples of biomechanics exercises of the director and teacher Vsevolod Meyerhold, the experimental experience of the Georgian school of theater pedagogy in the implementation of psychophysical trainings in the process of training theater actors has been revealed and analyzed. **Conclusions.** World theater schools, where Vsevolod Meyerhold's biomechanics occupies a significant place in modern theater art, pay great attention to the psychophysical training of students, especially in recent years. Biomechanics is studied in theater centers and studios in America and Europe. In Georgia today, there is a very low degree of interest in biomechanical trainings in the teaching of acting skills. Based on this, the author's concept of introducing a psychophysical trainings complex in the process of training drama theater actors in a higher school is proposed.

Keywords: actor; training; Meyerhold; biomechanics; method; experiments



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

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 № 2

2020 Volume 3 No 2

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: 21.12.2020. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 10,4. Обл.-вид. арк. 9,24.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4536

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