

ISSN 2616-759X (Print)

ISSN 2617-1236 (Online)

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2024

Том
Vol. 7

№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 обговорюють питання науки та практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватися і піддаватися 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 № 4 від 14.10.2024 р.)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Головний редактор

Катерина Юдова-Романова – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Відповідальний секретар

Тетяна Совгиря – доктор культурології, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної колегії

Шарка Гавличкова Кисова – доктор філософії у галузі мистецтвознавства, доцент (Університет імені Масарика, Чехія); **Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Марина Гринишина** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Світлана Деркач** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Микола Крипчук** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мирослава Мельник** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Діде Плассар** – доктор театрознавства, професор (Університет Поль-Валері – Монпельє III, Франція); **Олена Хлустун** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Голова редакційної ради

Сергій Безлюбенко – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної ради

Фадель Альмуфайл – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театального мистецтва, Держава Кувейт); **Наталія Владимірова** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Олександр Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Неллі Корніско** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України (Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Галина Миленька** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна).

Рецензенти

Сергій Безлюбенко – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Ганна Веселювська** – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); **Юрій Висоцький** – доцент (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого); **Лілія Данилейко** – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Марина Гринишина** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Микола Крипчук** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Олена Москаленко-Висоцька** – доцент (Київський національний університет культури і мистецтв); **Олеся Рибченко** – доктор філософії (Київський національний університет технологій та дизайну); **Катерина Юдова-Романова** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus, Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації
друкованого видання

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

ISSN

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

Рік заснування

2018

Періодичність

2 рази на рік

Засновник/адреса

Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

Адреса редакційної колегії

вул. Д. Дорошенка, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавництво

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042

Сайт

artonscene.knukim.edu.ua

E-mail

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

Телефон

+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 Journal covers the issues of science and practice of all types of performing arts. There are scientific, theoretical, and creative education hypotheses. The approach shows that the history of the performing arts is of contemporary significance, art studies require methodology, and theatre criticism and pedagogy need information fields for discussions.

The Journal publishes materials on the theory, history and practice of the world and Ukrainian Performing Arts.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No 4 from 14.10.2024)*

In accordance with the order of the Ministry of education and science of Ukraine No. 420 dated 15.04.2021,
the Scientific Journal is included in B Category of the list of scientific professional publications of Ukraine, which can
publish the results of the List of professional scientific publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations
for the DSc and PhD degrees in the field of study “Art Studies”, programme subject area 026 “Performing Arts”

Editor-in-Chief

Kateryna Iudova-Romanova – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Executive Secretary

Tetiana Sovhyra – DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Editorial Board

Svitlana Derkach – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Maryna Grynyshyna** – DSc in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Oksana Harachkovska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Khlystun** – DSc in Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Sharka Havlichkova Kysova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Masaryk University, Czech Republic); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Didier Plassard** – DSc in Theatre Studies, Professor (Paul Valéry University Montpellier 3, France).

Chief of the Editorial Council

Serhii Bezklubenko – DSc in Philosophy, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Members of the Editorial Council

Fadhel Almuwail – PhD in Education (Higher Institute of Theatre Arts, State of Kuwait); **Oleksandr Klekovkin** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelli Kornienko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Les Kurbas National Centre for Theatre Arts, Ukraine); **Halyna Mylenka** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine)

Reviewers

Serhii Bezklubenko – DSc in Philosophy, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Maryna Grynyshyna** – DSc in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Liliia Danyleiko** – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Kateryna Iudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Moskalenko-Vysotska** – Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Olesya Rybchenko** – Doctor of Philosophy (PhD); **Hanna Veselovska** – DSc in Art Studies, Professor (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine); **Yurii Vysotskyi** – Associate Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television).

The Scientific Journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Vernadsky National Library of Ukraine, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition	The certificate of Media Outlet State Registration No 23120-12960 P Series KV dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine
ISSN	ISSN 2616-759X (Print) ISSN 2617-1236 (Online)
Year of foundation	2018
Frequency	twice a year
Founder/Postal address	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	14 Dmytra Doroshenka St., off. 29, Kyiv, Ukraine, 01042
Publisher	KNUKiM Publishing Centre, 14 Dmytra Doroshenka St., Kyiv, 01042, Ukraine Kyiv, Ukraine, 01042
Web-site	artonscene.knukim.edu.ua
E-mail	artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com
Tel.	+38(050)3812292

The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of the citation

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024
© Authors, 2024

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Наталія Владимірова	Стилістичні особливості головних етапів творчості Тадеуша Кантора	106
Лілія Данилейко	Вплив світової сценографії на становлення художника театру в Україні	115
Олеся Рибченко	Метафора, символ, алегорія як основа образної структури сценографії Німеччини й України 20-х років ХХ століття	130

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Олександр Кабанець, Леся Малоока, Олександр Дарованець	Проектний менеджмент у сучасних театральних VR-практиках	144
Галина Миленька	Режисерські версії «Тригрошової опери»: до питання актуальності теорії епічного театру Бертольта Брехта в театрі ХХІ століття	155
Руслан Никоненко, Тетяна Совгира, Ігор Браїлко, Володимир Забора	Проблема авторства в алгоритмічних практиках написання сценарію для театральної вистави	169
Тетяна Совгира, Валерія Кузнєцова, Юлія Шмегельська	Віртуальна та доповнена реальність у сценічних практиках: комплексне дослідження технологічного досвіду	181

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Тетяна Бойко	«Мімограмота. Майстерство актора» (1926) Степана Бондарчука для сучасних практиків театру	191
---------------------	---	-----

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Nataliia Vladymyrova</i>	Stylistic Features of the Main Stages of Tadeusz Kantor's Creative Work	106
<i>Liliia Danyleiko</i>	Influence of World Scenography on the Theatre Artist Formation in Ukraine	115
<i>Olesia Rybchenko</i>	Metaphors, Symbols and Allegories as the Basis of the Figurative Structure of German and Ukrainian Stage Design in the 1920's	130

PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Oleksandr Kabanets, Lesia Malooka, Oleksandr Darovanets</i>	Project Manager in Modern Theater VR Practices	144
<i>Halyna Mylenka</i>	Director's Versions of the "Threepenny Opera": on the Relevance of Bertolt Brecht's Theory of Epic Theatre in the Theatre of the Twentieth Century	155
<i>Ruslan Nykonenko, Tetiana Sovhyra, Ihor Brailko, Volodymyr Zabora</i>	Problem of Authorship in Algorithmic Practices of Script Writing for a Theatre Performance	169
<i>Tetiana Sovhyra, Valeriia Kuznietsova, Yuliia Shmehelska</i>	Virtual and Augmented Reality in Stage Practices: Comprehensive Study of Technological Experience	181

105

REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

<i>Tetiana Boiko</i>	Mimogram. The Mastery of the Actor (1926) by Stepan Bondarchuk for Contemporary Theatre Practitioners	191
-----------------------------	---	-----

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314149

УДК 792.08:792.071.2.027Кантор

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ГОЛОВНИХ ЕТАПІВ ТВОРЧОСТІ ТАДЕУША КАНТОРА

Наталія Владимірова

доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України;

e-mail: super-parus64@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8882-3957

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Анотація

Стаття присвячена висвітленню та аналізу стилістичних особливостей головних етапів творчості видатного польського митця ХХ століття Тадеуша Кантора. Розглянуто його життєвий і творчий шлях, головні чинники, що формували естетико-художні пріоритети на кожному з етапів, основні сценічні твори й теоретичні напрацювання, що стали своєрідними маніфестами та сформували стилістичні особливості режисерських експериментів Т. Кантора.

Мета дослідження полягає в поглибленому аналізі творчості одного з найбільш відомих європейських режисерів-експериментаторів ХХ століття Тадеуша Кантора. **Методологія дослідження** спирається на метод біографічної реконструкції, елементи структурно-аналітичного та жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна** полягає у введенні в обіг українського театрознавства більш широкої інформації та поглибленого аналізу творчих методів режисерської діяльності Т. Кантора. **Висновки.** Аналіз стилістичних особливостей головних етапів творчості польського митця засвідчив надзвичайно цікавий підхід Т. Кантора до сценічного втілення драматургічних творів і літературних текстів. Відмовляючись від традиційного прочитання першоджерел, режисер запропонував принципово нове естетичне визначення та художнє наповнення сценічного простору. За його концептуальним баченням, предмети у виставах не тільки слугували елементами оформлення та виконували допоміжні функції, а й, існуючи поруч з акторами, відігравали окремі ролі. Такий підхід був особливо притаманним першим трьома етапам режисерської діяльності Т. Кантора, про що в статті засвідчує аналіз вистав цього періоду. Наголошено, що надалі надзвичайно важливу роль у спектаклях відігравала уява режисера, який зазвичай спирався на особисті спогади. Окремо зазначено про «Театр смерті» – цикл, що складався з п'яти вистав, які зробили польського митця і театр «Cricot-2» відомими на весь світ. Це вистави: «Померлий клас» (1975), «Вельополе, Вельополе» (1980), «Хай згинуть артисти» (1985), «Я сюди вже ніколи не повернуся» (1988) і «Сьогодні мій день народження» (1991). Вельми важливим було й те, що цей цикл отримав теоретичне обґрунтування. Підсумовуючи певний період творчих пошуків, режисер видав маніфест під тією ж назвою – «Театр смерті». Ідеї Т. Кантора, викладені й обґрунтовані в цьому маніфесті, а також ті положення, що становлять основу його книги «Міланські уроки» (Leksje mediolańskie, 1991), можуть сприяти не тільки розумінню естетико-художніх принципів польського митця, а й розширенню можливостей і засобів виразності національної режисури.

Ключові слова: Тадеуш Кантор; сценічний простір; «Cricot-2»; уява; театральний маніфест

© Наталія Владимірова, 2024

Надійшла 30.05.2024

Постановка проблеми

Тадеуш Кантор є одним з найбільш цікавих і парадоксальних митців європейського театру ХХ століття. Його режисерські експерименти, що зазвичай перекреслювали усталені погляди на мистецтво театру, започаткували принципово нові підходи до осмислення літературного матеріалу, роль сценографа у сценічному просторі, де світ предметів виступав нарівні з актором. Аналіз стилістичних особливостей головних етапів творчості Т. Кантора сприятиме більш активному введенню його художніх засад у контекст сучасного українського театру. Вважаємо, що саме в цьому актуальність пропонованої теми, адже сучасні українські режисери сьогодні перебувають у найбільш активній фазі художніх пошуків, які містять й окремі рефлексії до надбань польського митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Потрібно зазначити, що в національному театрознавстві практично немає досліджень щодо творчості польського режисера. Наразі маємо переклад з польської невеликого нарису про митця авторства Катожини Токарської-Стангрет «Тадеуш Кантор. Митець бідного століття» (2015), а також матеріали інформаційного характеру, що розміщені у вікіпедії та інших довідкових сайтах, статтю автора пропонованого дослідження «Трансформація теоретичних положень Е.-Г. Крега в естетико-художніх засадах Т. Кантора» (Владимирова, 2010). Маємо також декілька прикладів візуально-вербального оприлюднення матеріалів про митця. Ще у жовтні 2009 року, у Львові під час проведення фестивалю театру «Воскресіння» К. Міклашевський (Miklaszewski) презентував фільм про режисера та книгу «Тадеуш Кантор: між смітником і вічністю» (Tadeusz Kantor Między śmietnikiem a wiecznością, 2007) (польською мовою). Десять років потому відбувся спільний проєкт Французького інституту в Україні, Польського інституту у Києві, Центру документації творчої спадщини Тадеуша Кантора «Cricoteka» та Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. У межах проєкту організовано виставку фотографій, перегляд відеоматеріалів і низку лекцій про творчий метод видатного режисера (автор – відома французька дослідниця Дені Бабле та інші зарубіжні митці, 25–30 жовтня 2019). У квітні 2023 року в Луцьку, у мистецькому просторі «Культурне укриття» відбувся спільний проєкт кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки та Луцького театру «Гармидер». Режисерка театру Руслана Порицька в межах цього проєкту провела відкриту лекцію «Єжи Гротовський і Тадеуш Кантор – по різні боки польського повоєнного театру» (Вильотник, 2023).

Виклад основного матеріалу

Театрознавче визначення «Театр художника» відсилає нас передусім до експериментів знаменитого польського режисера Тадеуша Кантора. Відтворюючи у своєму театрі навколишній світ, Т. Кантор практично завжди вимальовував у театральному світі й частинку власної біографії. Митець пішов у засвіти буквально

за два дні до прем'єри своєї вистави «Сьогодні мій день народження». Це сталося у грудні 1990 року. Після репетиції Т. Кантору стало зле, його відвезли до лікарні, де вночі уві сні його не стало. Але й досі (майже 35 років потому) уроки, театральні замальовки Т. Кантора не припиняють дивувати надзвичайним магнетизмом, абсолютно унікальним ставленням до актора, а правильніше – до Людини на сцені.

Режисер, живописець, графік, сценограф Тадеуш Кантор народився в 1915 році у невеличкому провінційному галицькому містечку Вельополе-Скшінське, що на той час входило до складу Російської імперії. Згодом воно стало відомим на весь світ, адже його назву режисер поклав у назву одного зі своїх спектаклів – «Вельополе, Вельополе». Здобувши класичну освіту в гімназії у Тарнові, юнак вступає до Краківської академії мистецтв (до майстерні учня Станіслава Виспянського – відомого вже на той час сценографа Кароля Фріча). Навчаючись в академії (1933–1939 рр.), Т. Кантор перебував під впливом символізму й експериментів Баухаузу – дизайнерської й архітектурної школи класичного модерну. Його завжди приваблювали ті творчі особистості та їхні твори, що перебували в авангарді подій, викликали почуття бунту, революційного настрою. До речі, серед напрямів і митців, які, за визнанням самого Т. Кантора, вплинули на формування його естетико-художніх поглядів, поруч з кубізмом і супрематизмом Малевича трапляються й прізвища Анджея Пронашко та Олександри Екстер – художників, що певною мірою сформували український театральний авангард першої чверті XX століття.

Ще навчаючись в академії, Т. Кантор здійснює свою першу виставу – «Смерть Тентанжіля» за М. Метерлінком. Хоча виставу зіграли лише один раз, вона вже тоді увиразнила схильність молодого митця до символізму. І не тільки безпосереднім зверненням до творчості засновника цього напрямку, а й використанням у спектаклі притаманних йому засобів виразності, а саме маріонеткових фігур служниць.

В умовах окупації, коли «ідея чистого мистецтва не могла існувати в атмосфері жорстокості, яку несла війна, реальність виявилася сильнішою, лють людини, яка переслідувалася звірством людини, виключила саме мистецтво», Т. Кантор створює та очолює підпільний експериментальний театр. Саме тут, у просторі невеликої кімнати, під час утілення двох вистав за національною драматургією («Балладіна» Ю. Словацького (1943) та «Повернення Одиссея» С. Виспянського (1944)) митець виявляє до предмета на сцені таке ставлення, коли він, предмет, перестає бути лише допоміжним засобом. Згадуючи згодом окремі деталі та предмети вказаних вистав (гнилу дошку, брудне колесо воза, кухонний стілець, на якому сиділа Пенелопа), Т. Кантор зазначає: «Уперше в історії предмет виявився звільненим від свого життєвого призначення. Він став порожнім. Він не потребував виправдання сторонніми обставинами, тільки самим собою. Він виявив власне життя. Предмет набув функцію історичну, філософську, художню! Предмет перестав бути аксесуаром для сцени, він став суперником актора» (Kantor, 1991, p. 38).

Одразу після війни Т. Кантор опиняється у вирі мистецького життя: він починає працювати сценографом у різних репертуарних театрах Польщі, приєднується до краківської «Групи Молодих Живописців», співпрацює з варшавською галереєю «Фоксаль». Утім, коли у 1947 році митець отримує шанс поїхати вчитися на стипендію до Парижа, то без вагань розлучається з великим майстром польської сцени

Леонем Шиллером, для якого в той час проєктував сценографію, і їде до Франції. Надалі у спогадах про перебування в Парижі, визначаючи місце впливу на його творчість французьких живописців, митець визнавав, що насамперед вчився за репродукціями й дуже зважав у цьому процесі на той образ, що виникав у його уяві.

Повернувшись на початку 50-х років до Кракова, Т. Кантор уже плекав мрію створити власний театр. І тут, безсумнівно, йому стала в пригоді зустріч і співпраця з відомою художницею-абстракціоністкою Марією Яремою, яка зі своїм братом Юзефом Яремою стояла біля витоків авангардного театру «Cricot», що існував ще в довоєнні часи у Кракові (1933–1938) та Варшаві (1938–1939). У тому колективі М. Ярема працювала і як сценограф, і як художник костюмів, і як акторка. Залучивши до здійснення намірів художника Казімежа Мікульського, Т. Кантору та М. Яремі вдалося в 1955 році заснувати театр «Cricot-2». Колектив почав працювати при Краківському відділі Товариства польських художників-пластиків і відкрився восени 1956 року спектаклем «Каракатиця» за п'єсою С. Віткевича і, безсумнівно, засвідчив принципово новий етап формування художньої зрілості Т. Кантора. Із цим театром, назва якого, до речі, перекладається з польської та читається справа наліво як «це цирк», митець провів майже 50 років – практично весь свій подальший творчий і життєвий шлях. Якщо порівнювати з традиційними колективами, то театр «Cricot-2», звісно, був іншим, у певному сенсі навіть унікальним. І це стало зрозумілим майже одразу, уже після перших прем'єр колективу. Так, наприклад, звертаючись до текстів С. Віткевича, режисер ніколи не ставив конкретні твори цього драматурга. Він вибірково запозичував з усього літературного масиву окремі тексти, сюжетні лінії, персонажів, і кожна наступна прем'єра театру циклу «Гри з Віткевичем» презентувала черговий етап експериментальної діяльності Т. Кантора, що тривала десять років. Показово, що до кожної вистави цього періоду митець писав своєрідні маніфести, які за формою нагадували поезію в прозі та фіксували перехід від одного театрального стилю до іншого. Абсолютно кожному спектаклю Т. Кантор знайшов назву, стиль і сюжет. У такий спосіб з'явилися: «У маленькій садибі» (1961) – Театр «інформель» (неформальний), «Божевільний і чорниця» (1963) – Театр «нульовий», «Водяна курочка» (1967) – Театр «хеппенінговий», «Красуні і потвори» (1972) – Театр «неможливий». Отже, вважаючи, що мистецтво театру певною мірою відстає від живопису, Т. Кантор абсолютно свідомо підкреслює у своїх виставах естетичні пріоритети, нові естетичні навантаження – утілення того чи того напряму пластичного авангарду. Варто додати, що саме у цей час надзвичайно активізується й виставкова діяльність Кантора-художника: на виставках, під час різноманітних акцій хеппенінгів, у перформансах.

Напрочуд цікаву думку висловлює й інша дослідниця творчості Т. Кантора – Катажина Токарська-Стангрет (2015), яка вважає, що митець

поєднував театр із живописом, маючи критичну свідомість та інтуїтивне передчуття того, що сучасні тенденції говорять про людину, її сприйняття, світ; був глибоко переконаний, що театр не може розказати всієї історії, яка неминуче буде менш радикальною, запізнюючою через те, що його засоби виразності повільніше змінюються.

Отже, уже в перші роки існування «Cricot-2» важливу роль у театральній діяльності Т. Кантора відігравала ідея автономного театру. Такого театру, що керується своїми правами та створює власну реальність, де в центрі є не авангардний літературний твір, а актор і його гра. Отже, театральне дійство набувало власної реальності, що була абсолютно незалежною від реальності драматичного твору.

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує вистава «Божевільний і чорниця», якою Т. Кантор на початку 60-х років минулого століття задекларував «нульовий» театр. На сцені височіла конструкція, що складалася зі старих, зв'язаних між собою стільців. Усередині такої піраміди зі стільців ховався актор, який, смикаючи за мотузки, змушував окремі складники піраміди рухатися. Несподівані й непередбачувані рухи та грюкіт стільців практично «нищили» гру інших акторів. Вони мусили боротися за кожен клаптик сцени, аби втриматися на ній та розповісти свої історії, поділитися своїми проблемами. Предмети в такому просторі були позбавлені притаманної у звичному житті користі, вони втрачали ту свою вартісність, якою їх наділила життєва практика. Старі, поламані речі, що, на перший погляд, були непотребом, художник використовував як природний матеріал, а, завдячуючи автономії театрального дійства, у «нульовій» ситуації вони знову ставали реальними. Саме в такій діяльності Т. Кантор і вбачав суть своєї творчості.

Слід також зазначити, що стілець, який, за визначенням Т. Кантора, належав до «реальності найнижчого рангу», митець використовував у своїх спектаклях доволі часто, підкреслюючи його «незмінно дуже низьку і смішну функцію», controї він не знаходив в інших предметах. У березні 1970 року на Пластичному симпозіумі «Вроцлав'70» Т. Кантор представив проєкт десятиметрового стільця з бетону, що, за його задумом, мав бути виставлений посеред вулиці з інтенсивним дорожнім рухом. Встановлення такого пам'ятника так і не відбулося, однак ця ідея наштовхнула Т. Кантора на теоретичні міркування щодо сенсу сучасного мистецтва, усвідомлення нової ролі твору мистецтва без експресії і без сприйняття. Остаточної форми такі його роздуми набули в «Маніфесті 1970». Схожі проєкти, відомі також як проєкти концептуальної архітектури, виставлені в 1971 році у галереї «Фоксаль». Вони являли собою три фотографії на полотні, на яких були зображені неймовірно збільшені предмети, встановлені в реальних місцях Кракова: пам'ятник стільцю на площі Ринок, міст-вішак, перекинутий через Віслу біля Вавеля, а також лампочка, встановлена на Малому Ринку.

У 1969 році Т. Кантор разом з «Cricot-2» вирушив у своє перше міжнародне турне: спочатку до Рима, де відбувався фестиваль сучасного мистецтва, а потім і до Единбурга. Згодом, повернувшись до Польщі та продовжуючи експериментувати з предметами в просторі, у краківській галереї «Кшиштофори» він випускає прем'єру вистави «Красуні і потвори», що знаменує ще один надзвичайний етап творчості, коли предмети в поєднанні з акторами створювали те, що Т. Кантор назвав «біооб'єктами».

Переломним моментом у творчості польського митця став «Театр смерті» – цикл, що складався з п'яти вистав, які прославили його на весь світ: «Померлий клас» (1975), «Вельополе, Вельополе» (1980), «Хай згинуть артисти» (1985), «Я сюди вже ніколи не повернуся» (1988) і «Сьогодні мій день народження»

(1991). Прем'єра останньої відбулася вже після смерті Т. Кантора. І кожного разу, коли її грали, то закінчували на тому місці, де режисер припинив репетиції.

Уже під час роботи над першою виставою з цього циклу Т. Кантор презентує маніфест «Театру смерті», коли в сценічному просторі можливо відтворити «напівбалаганне видовище, ходу фантомів і масок карнавального типу, яке припускає зміну ролей та їхній вільний розвиток» (Kłossowicz, 2009, p. 9).

Як це не парадоксально, але вважають, що поняття смерті Т. Кантор обрав для того, щоб театр знову почав пробуджувати живі почуття. Зокрема ті, що виникали в нього самого, коли він поринав спогадами в дитинство. Цими спогадами в різний спосіб просякнуті всі згадані вистави митця останнього періоду. На сцені можна було побачити шибки маленьких обдертих вікон, парти, пошкрябані ножичком, пожовклі фотографії на стінах, сірі дерев'яні сходи, вікно, великі старі розсувні дерев'яні рами. По суті, глядачі спостерігали фантазії на тему особистої долі самого художника та його близьких. І водночас, повертаючись до подій свого дитинства, Тадеуш Кантор пропонував усім присутнім відтворити й власні спогади, власні почуття, не дати їм померти.

Отже, кожна вистава являла собою доволі складну композицію з фігур акторів, біооб'єктів та окремих предметів. Важливим є й те, що їх візуальний і вербальний малюнок створювався за допомогою не тільки текстів польських письменників, а й Біблії. Це був своєрідний мікс з розрізнених реплік і фраз, наспівів і молитов, мелодій танго, вальсу, маршів. І в усіх виставах поруч з акторами був присутній сам режисер, єдиний, хто насправді жив у цьому світі. Маєстро влаштовувався на своєму дерев'яному складаному стільці, спостерігав за тим, що відбувається, доволі часто безцеремонно втручаючись і вносячи корективи у виставу. І кожного разу було зрозуміло, що постать Т. Кантора – ядро, центр усього дійства.

Особливо прикметним і водночас зворушливим у цьому контексті є спектакль «Я сюди вже ніколи не повернуся», прем'єра якого відбулася в міланському «Piccolo Teatro Studio». Якщо раніше під час попередніх вистав поява режисера на сцені відбувалася начебто спонтанно, для того щоб скорегувати дійство, то тут він уперше передбачив для себе сценічну роль – зіграв себе самого. На початку вистави митець сповіщав, що публіка зустрінеться з постатями з його попередніх театральних постановок. І дійсно, ніби у День усіх померлих, який так вшановують поляки, на сцені з'явилися герої з постановок «Водяна курочка», «Красуні і потвори», «Вельополе, Вельополе», «Хай згинуть артисти». І хоча у кожного з них були збережені власні костюми й атрибути, однак їхнє перебування на сцені вже не пов'язувалося з початковою роллю. Цікавим було й те, що всі ці герої, на відміну від попередніх вистав, перебували в опозиції до художника-режисера, змушували його долати перешкоди, докладати чимало зусиль, щоб стати зрозумілим і знайти зі своїми персонажами спільну мову.

І саме в цей період, коли передчуття смерті й усвідомлення її близькості стають мало не інструментом творення для Т. Кантора, спробою наблизитися до «нового осмислення ідеї життя і світу у Театрі Есенцій», він вдається до найбільш повного теоретичного осмислення власних пошуків. Улітку 1986 року митця запрошують до Міланської школи драматичного мистецтва, де протягом чотирьох

тижнів він керував семінаром за участі 12 студентів та необмеженої кількості вільних слухачів. Одним з найбільш важливих результатів міланського семінару, під час якого Т. Кантор у своєрідній формі лекцій-міркувань ділився зі слухачами своїм баченням мистецтва театру та мистецтва в цілому, що поєднував у собі теорію з практикою, стало народження книги «Міланські уроки». На її сторінках, розмірковуючи про «владу і царювання світу об'єкта, що не потребує допомоги і покровительства природи», Т. Кантор (Kantor, 1991) формулює та представляє «ідею незалежної від природи творчості», творчості самодостатньої, як результат «чистого творіння мозку і розуму людини» (р. 40).

Зі смертю свого творця й театр «Cricot-2» припинив існування. Залишилася вистава Т. Кантора «Померлий клас», що разом з іншими документами зберігається в архіві музею «Cricoteka» (зняв на відеоплівку відомий польський режисер А. Вайда). Слід нагадати, що цей своєрідний музей створив сам митець ще за життя. А після його смерті у просторі колишньої електростанції, якою, по суті, є архітектурна конструкція музею «Cricoteka», тут продовжують влаштовувати виставки, симпозиуми, майстеркласи, присвячені творчості Т. Кантора. Простір постійної експозиції музею наповнений театральними об'єктами, реквізитами, ескізами, фотографіями, відеозаписами вистав. Тут також регулярно влаштовують виставки сучасного мистецтва, що пов'язані з експериментами режисера. Музею також належить галерея-майстерня Т. Кантора на одній з вулиць Кракова, де він провів свої останні дні, яка слугувала не тільки домом, а й майстернею.

Але головною метою музею «Cricoteka» залишається збереження та обробка унікальної колекції та архіву, що складається з різноманітних артефактів й архівно-бібліотечних матеріалів, пов'язаних з життям і творчістю Т. Кантора. Тут креслення та ескізи, авторські рукописи й звукові матеріали, рецензії, сувеніри, живопис і окремі дизайнерські елементи інтер'єру. У колекції є також роботи тих художників, які рефлексували у своїх працях до творчих ідей Т. Кантора.

А на Раковицькому цвинтарі Кракова, де похований режисер, на шкільній парті, за якою сидить юнак, лежить інший документ – зошит. З цим зошитом Тадеуш Кантор й досі мандрує не тільки в просторі, а й у часі, виринаючи нам назустріч з незримієї сфери буття, знайшовши своє місце в житті після життя.

Наукова новизна полягає у введенні в обіг українського театрознавства більш широкої інформації та поглибленого аналізу творчих методів режисерської діяльності Т. Кантора.

Висновки

Аналіз стилістичних особливостей головних етапів творчості Т. Кантора свідчує, що постать митця є однією з найбільш потужних у контексті розвитку зарубіжного театру ХХ століття. Режисер, який поєднував у своїй практиці декілька мистецьких професій, запропонував абсолютно новітнє розуміння сценічного простору, надавши звичним предметам, що його наповнюють, новітнього смислового навантаження та функцій. Найбільш радикальні творчі маніфести Т. Кантора, наприклад «Театр смерті», ґрунтуються на глибокому філософському осмисленні окремих літературних джерел і насамперед є осередком

сконцентрованих особистісних спогадів митця. Таке дійство, що являло собою складну композицію з акторських фігур, біооб'єктів та окремих предметів, передусім скероване на відродження чуттєвих вражень, а також того театру, де відчувалося абсолютно унікальне ставлення до актора як носія життя.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вильотник, Е. (2023, 12 квітня). *По різні боки театру. У Луцьку провели відкриту лекцію про польських режисерів*. Monitor Wolynski. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4887-wyklad-o-jerzym-grotowskim-i-tadeuszu-kantorze>
- Владимирова, Н. (2010). Трансформація теоретичних положень Е.Г. Крега в естетико-художніх засадах Т. Кантора. *Мистецтвознавство України*, 11, 89–94. http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/MU-11_2010.pdf
- Токарська-Стангрет, К. (2015). Тадеуш Кантор. Митець бідного століття. *Кіно-Театр*, 5, 13–14.
- Kantor, T. (1991). *Lekcje mediolańskie*. Cricoteka.
- Kłossowicz, J. (1991). *Tadeusz Kantor. Teatr*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Miklaszewski, K. (2007). *Tadeusz Kantor Między śmietnikiem a wiecznością*. PIW

REFERENCES

- Kantor, T. (1991). *Lekcje mediolańskie* [Milanese lessons]. Cricoteka [in Polish].
- Kłossowicz, J. (1991). *Tadeusz Kantor. Teatr* [Tadeusz Kantor. Theater]. Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].
- Miklaszewski, K. (2007). *Tadeusz Kantor Między śmietnikiem a wiecznością* [Tadeusz Kantor Between trash and eternity]. PIW [in Polish].
- Tokarska-Stanhret, K. (2015). Tadeush Kantor. Mytets bidnoho stolittia [Tadeusz Kantor. The artist of the poor century]. *Kino-Teatr*, 5, 13–14 [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. (2010). Transformatsiia teoretychnykh polozhen E.H.Kreha v estetyko-khudozhnykh zasadakh T. Kantora [Transformation of E.G. Craig's theoretical positions in T. Kantor's aesthetic and artistic principles]. *Art research of Ukraine*, 11, 89–94. http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/MU-11_2010.pdf [in Ukrainian].
- Vylohtnyk, E. (2023, April 12). *Po rizni boky teatru. U Lutsku provely vidkrytu lektsiiu pro polskykh rezhyseriv* [On different sides of the theater. An open lecture on Polish directors was held in Lutsk]. Monitor Wolynski. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4887-wyklad-o-jerzym-grotowskim-i-tadeuszu-kantorze> [in Ukrainian].

**STYLISTIC FEATURES OF THE MAIN STAGES
OF TADEUSZ KANTOR'S CREATIVE WORK****Nataliia Vladymyrova***Doctor of Arts, Professor; Corresponding Fellow of NAA of Ukraine;**e-mail: super-parus64@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8882-3957**I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,**Cinema and Television, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The article is devoted to the coverage and analysis of the stylistic features of the main stages of the work of the outstanding Polish artist of the twentieth century, Tadeusz Kantor. The author examines his life and creative path, the main factors that shaped his aesthetic and artistic priorities at each stage, his main stage works, and theoretical developments that became a kind of manifestos and formed the stylistic features of Tadeusz Kantor's directorial experiments. **The purpose of the research** is to analyse in depth the work of one of the most famous European experimental directors of the twentieth century, Tadeusz Kantor. **The methodology of the research** is based on the method of biographical reconstruction and elements of structural, analytical, and genre-stylistic analysis. **The scientific novelty** lies in the introduction of broader information and an in-depth analysis of the creative methods of T. Kantor's directorial activity into the circulation of Ukrainian theatre studies. Conclusions. The analysis of the stylistic features of the main stages of the Polish artist's work has shown an extremely interesting approach of T. Kantor to the stage embodiment of dramatic works and literary texts. Rejecting the traditional reading of the primary sources, the director proposed a fundamentally new aesthetic definition and artistic content of the stage space. According to his conceptual vision, the objects in the performances not only served as design elements and performed auxiliary functions but also played separate roles alongside the actors. This approach was especially inherent in the first three stages of T. Kantor's directorial activity, as evidenced by the analysis of performances of this period. It is emphasized that later on, the director's imagination played an extremely important role in the performances, usually based on personal memories. A special mention is made of the Theatre of Death – a cycle of five performances that made the Polish artist and the Cricot-2 theatre famous all over the world. These are the performances: The Dead Class (1975), Velopole, Velopole (1980), May the Artists Perish (1985), I Will Never Come Back Here Again (1988), and Today is My Birthday (1991). It was also very important that this cycle received a theoretical justification. Summing up a certain period of creative search, the director published a manifesto under the same title – The Theatre of Death. The ideas of T. Kantor stated and substantiated in this manifesto, as well as the provisions that form the basis of his book Milan Lessons (Lekcje mediolańskie, 1991), can contribute not only to the understanding of the aesthetic and artistic principles of the Polish artist but also to the expansion of the possibilities and means of expressiveness of national filmmaking.

Keywords: Tadeusz Kantor; stage space; Cricot-2; imagination; theatre manifesto

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

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314150

УДК 792.02(100):[792.071.2.027:75.054-051]-048.87:792(477)

ВПЛИВ СВІТОВОЇ СЦЕНОГРАФІЇ НА СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНИКА ТЕАТРУ В УКРАЇНІ

Лілія Данилейко

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: bevziuk-voloshyna@ukr.net; ORCID: 0000-0003-3007-3254

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – на прикладі визначних знакових вистав від часів становлення професії театрального художника (кінець XIX століття) до перших митецьких тандемів режисер – художник (початок XX століття) розглянути яскраві особливості цього процесу в Україні. Окресливши світовий контекст зародження та розвитку сценографії, провести паралелі з урахуванням цікавих світових імен у галузі театрального мистецтва та зазначити місце українських сценографів у світовому контексті. Саме наприкінці XIX – на початку XX століття в Україні, як і в усьому світі, зароджувалося й розвивалося поняття «сценографії». **Методологічною основою дослідження** стали принципи історизму, об'єктивності та системного підходу. Спираючись на зазначені принципи, у процесі дослідження пріоритетними стали методи: статистичний (використано опис найбільш важливих вистав кінця XIX – початку XX століття та з'ясовано, як саме розвивалася професія сценографа в Україні), емпіричний (вивчення літературних джерел, дослідження визначених знакових вистав), порівняльний (порівняння українських процесів зі світовими процесами в цій галузі, що допомогло виявити сутність явищ, які вивчалися, за схожістю і відмінністю притаманних ознак). **Наукова новизна** статті полягає в тому, що автор досліджує становлення професії сценографа в Україні з урахуванням світового контексту, зупиняючись на дослідженні обраних знакових вистав. **Висновки.** Отже, українська сценографія зародилася й розвивалася паралельно зі світовими тенденціями (з кінця XIX століття, а остаточно сформувалася на початку XX століття в стаціонарному театрі), поступово всотуючи всі необхідні для створення сценічного простору елементи: візуальний образ, сценічне світло, дієвість простору, взаємозв'язок образу актора з простором сцени.

Ключові слова: сценографія; становлення; театр; вистава; тандем; режисер; візуальний образ

115

Постановка проблеми

Актуальність статті полягає в тому, що для театральної сфери важливо глибоко визначити історичну точку становлення професії сценографа в Україні та подальший розвиток української театральної галузі, акцентуючи саме на персоналіях художників-сценографів.

Загальна постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями полягає в тому, що, досліджуючи знакові тандеми режисера-художника, розкрито шляхи становлення відомих театральних художників, проаналізовано основні аспекти становлення професійного театального українського мистецтва. У процесі аналізу знакових театральних постановок означено подальший шлях творчого розвитку театру й професії художника в ньому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Сценографію в Україні активно досліджують такі театрознавці та мистецтвознавці, як: В. Фіалко (2016), Н. Владимірова (2008), О. Ковальчук (2019); багато уваги розглянутому періоду приділяє А. Драк (1961); періоду авангарду – Д. Горбачов (2020) та Г. Коваленко (2006) тощо. Утім у процесі аналізу останніх публікацій про українську сценографію виявлено, що саме період становлення професії сценографа в Україні недостатньо досліджений щодо міжнародного контексту. У статті звернено увагу саме на шляхи становлення українського театального мистецтва, оскільки творчість театральних художників України від початку зародження професії і до сьогодні висвітлено неповністю.

Методологічною основою дослідження стали принципи історизму, об'єктивності та системного підходу. Спираючись на зазначені принципи, у процесі дослідження пріоритетними стали такі методи: статистичний (використано опис найбільш важливих вистав кінця XIX – початку XX століття та з'ясовано, як саме розвивалася професія сценографа в Україні), емпіричний (вивчення літературних джерел, дослідження визначених знакових вистав), порівняльний (порівняння українських процесів зі світовими процесами в зазначеній галузі, що допомогло виявити сутність явищ, які вивчалися, за схожістю та відмінністю притаманних ознак).

Мета статті – на прикладі визначених знакових театральних вистав від часів становлення професії театального художника (кінець XIX століття) до перших митецьких тандемів режисер – художник (початок XX століття) розглянути яскраві особливості цього процесу в Україні. Окресливши світовий контекст зародження та розвитку сценографії, провести паралелі з урахуванням найбільш цікавих світових імен у галузі театального мистецтва та зазначити місце українських сценографів у світовому контексті.

Виклад основного матеріалу

Наприкінці XIX століття в Україні формується професійний театр на чолі з основоположником українського театру та української режисури М. Кропивницьким, пізніше до нього доєднуються і М. Старицьким, і М. Садовський. Репертуар згаданих митців згодом увійде в історію українського театру під назвою «Театр корифеїв», розпочавши свій шлях від 27 жовтня 1882 року, коли в Єлисаветграді (нині – м. Кропивницький) трупа М. Кропивницького показала прем'єру вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Насправді згадані митці (корифеї) були флагманами й амбасадорами в українському національному ідентичному театрі, насамперед їхні колективи відрізняв ансамбль неперевершеної єдності, що не лише був злагоджений в акторській майстерності, але й візуально досягав вершин театрального мистецтва. Корифеї водночас поєднували різні методи: писали нові українські драми на дозволені цензурою теми із сільського життя, ставали першими режисерами, учителями, організаторами; митці також мали знаходити сили грати на сцені різні ролі, як то робив М. Кропивницький, М. Садовський. Звісно, таланти в усіх були різні, але багатофункціональність митців свідчить про те, що театр набував нового типу.

Зароджується театр, який власне вибудовує свою першу професійну систему та норми цієї професійності в Україні. Варто зауважити, що українські митці тоді не відставали від світових у впровадженні реалізму. У своїх драматичних текстах, написаних для театру, у сценічному оформленні вони прагнули реалістично передати життя простого українця. Українські митці культивували саме реалістичний підхід. За словами театрознавиці М. Гринишиної (2013):

реалізм становив яскраву антитезу донедавна пануючому романтизму, досить агресивно ревізуючи його тематично-формотворчі особливості. У цьому сенсі новітність стилю наочно виявляє інший тип героя: він – не титанічна особистість, але типова, пересічна («середня») особа, яка живе не метафізичними устремліннями і не мріями про минуле, але проблемами сьогодення і є часткою соціального та історичного «середовища». (с. 27)

Саме М. Кропивницький та М. Старицький першими порушували, крім інших професійних питань в українському театрі, важливість співпраці режисера з художником у процесі створення театрального простору. Українські митці думали про потребу творчого тандема між режисером і художником. Можемо згадати творчість англійця Е. Крега, який, на жаль, повноцінно так і не знайшов нікого для співпраці, і його просторові пошуки створювалися одноосібно або завершувалися непорозуміннями з керівниками інших труп, наприклад пошуки швейцарця А. Аппія у співпраці з Е. Жак-Далькросом тощо.

Найбільше спогадів очевидці залишили про одну з ранніх вистав «Різдвяна ніч» М. Старицького за М. Гоголем, яка відбулася на київській сцені у 1873 році. Режисер М. Старицький запросив до розробки декорацій (сценографією це ще називати зарано) археологів П. Чубинського та Ф. Вовка. Останній не тільки був археологом і художником, а й зробив важливі відкриття в антропології. Ф. Вовк зазначив про кардинальні відмінності українців від росіян і охарактеризував натомість свідчення значної кількості спільних ознак громадян України та представників цивілізованих європейських народів. П. Чубинському належить текст Гімну України і ще дуже багато непересічних здобутків, які ввійшли в історію нашої держави. Не дивно, що саме таких україноцентристів запрошує М. Старицький до оформлення вистави. Професії сценографа ще не існувало в Україні, а митцеві потрібна була якісна співпраця.

Справжньою новизною в підготовці вистави було те, що Ф. Вовк створив ескізи, за якими виготовили костюми для головних персонажів і хористів. Було майже автентичне запорізьке вбрання, зброя, аксесуари. Ф. Вовк також детально опрацював ескізи сценічного простору. На сцені поставало справжнє село. В окремих діях по-різному презентували внутрішні частини хати. Тобто вже тоді йшлося про потребу дієвості сценічного простору, про його певні зміни протягом вистави. А. Драк (1961), аналізуючи цю постановку нового типу, підсумовував також важливість драматургії костюмів:

Усі чоловічі та жіночі костюми зроблені за етнографічними зразками народного святкового вбрання, характерного для полтавців. Кольорові свитки з передньою застібкою, вишиті сорочки з маленьким стоячим коміром, сірі та чорні смушкові шапки на чоловіках і парубках; скромні без зайвих прикрас керсетки, довгі вишиті сорочки з широкими рукавами, скромні віночки з стрічками на дівчатах та хусточки й очіпки на молодицях. Жіноче вбрання прикрашало намисто з дука-тами. Іншою особливістю костюмів була їх соціальна та психологічна обумовленість. (с. 8)

Звісно, на той час виготовити масштабні декорації, значну кількість костюмів було досить витратно для українських труп. Майже весь час перші професійні трупи мандрували. Здебільшого декорації були типові для всіх вистав, які переважно ставили за п'єсами про просте сільське життя. Якщо для трупи знаходили фінансування, то очільники колективу замовляли декорації в тих містах, куди прямували на гастролі.

Щодо візуально досконалого вирішення перших вистав театру корифеїв варто навіть просто проаналізувати світлини або костюми з Музею Марії Заньковецької, відділу Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, які засвідчують детальний підбір для ролі актрисою М. Заньковецькою костюма, що мав відповідати всім тогочасним ознакам сільської дівчини. Наприклад, костюм Олени (рис. 1) з вистави «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького (1890-ті рр.): очіпок салатовий, декорований бісером на рослинний мотив, тканина жакардова; сорочка біла льняна з геометрично-рослинним орнаментом, вишивка червоними й чорними нитками; підтичка біла; пояс-крайка жовто-зелений; плахта вовняна з кольоровим геометричним орнаментом у смуги; попередниця з геометричним орнаментом у смуги; спідниця з темно-малинової жакардової тканини. Був відчутний вплив західного стилю на волинський орнамент. П'єса «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького була для свого часу найсміливішим задумом, що належить до найкращих творів драматурга. Для Марії Заньковецької роль Олени була близькою, зрозумілою й дорогою і своїм змістом, і почуттями, і поетичною будовою. Артистка, яка виросла в сільських умовах та знала життя сільської дівчини й жінки, володіла прекрасним життєвим досвідом для створення правдивого образу, а поезія мови Олени була зрозуміла їй у своєму джерелі – народній пісні, яку добре знала Марія Костянтинівна.



Рис. 1. Фото М. Заньковецької в ролі Олени з вистави «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького. Оригінал експонується в Музеї М. Заньковецької. Світліну зробила Л. Данилейко у 2021 р.

Відомо, що актриса дуже ретельно підбирала костюми та могла їх комбінувати, однак завжди в її вбранні не було жодної зайвої деталі. Цікаво, що костюми, які зберігаються в колекції музею, та на відповідних світлинах з вистав подекуди відрізняються. Адже М. Заньковецька роками грала одні й ті самі ролі сільських дівчат, завжди ретельно підбираючи традиційний одяг для їх виконання. Відповідно, за ці роки костюм персонажа міг видозмінюватися, і також у межах однієї ролі могла відбуватися їх переміна.

Така різниця є також між фотографіями актриси в ролі Оксани з вистави «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького (1880-ті рр.) та костюмом, який зберігається в Музеї М. Заньковецької (рис. 2). Бачимо костюм: стрічка із зеленого оксамиту з квітковим візерунком, декорована бісером; сорочка з домотканого грубого полотна сірого кольору, вишита білими нитками; фартух-попередниця чорний сатиновий, низ розмальований рослинним орнаментом бронзовою фарбою, обшитий парчевою тасьмою, підкладка ситцева. Драму «Доки сонце зійде...» М. Кропивницький задумав невдовзі після скасування кріпацтва. Ще в 1868 році драматург зробив перший її начерк, але закінчив набагато пізніше – до зимового сезону 1882–1883 років; завершив написання вистави під безпосереднім враженням від першого знайомства з М. Заньковецькою, уявляючи її в ролі Оксани. Актриса була першою виконавицею цієї ролі; п'єса

з великим успіхом пройшла кілька разів; уся подальша сценічна історія твору склалася з постійних авторських переробок у зв'язку з новими заборонами цензури. Уперше М. Кропивницькому вдалося надрукувати п'єсу та знову поставити лише в 1903 році, але після Жовтневої соціалістичної революції твір остаточно звільнився від усіх переслідувань.



Рис. 2. Фото експозиції Музею М. Заньковецької зробила Л. Данилейко у 2021 р.
Костюм Олени посередині, костюм Оксани праворуч

Окрім усіх складнощів виходу тексту на сцену, виникали й такі питання: чи долучалися постановники вистави до створення образу, чи актриса робила такі підбори самотужки? Безумовно, вона мала бездоганний смак, але цінувала думку свого вчителя М. Кропивницького, а пізніше і думку свого партнера на сцені й у житті М. Садовського.

Це було дуже співзвучно з тими пошуками, яких прагнули натуралісти на чолі з теоретиком і засновником цього напрямку французом Е. Золя. Українська дослідниця М. Гринишина (2013) наводить аргументи, які стосуються саме сценічного простору у виставах за творами Е. Золя: «Також немилі йому пишні декорації, в яких традиційно грали феєрії та мелодрами у театрах паризьких бульварів, що лише “засліплюють публіку”. На думку Е. Золя, обстава дії – “правдиве серцевище” – має допомагати акторові повніше “пережити” сюжет п'єси» (с. 40).

Певний час і трупа М. Старицького мала грошове забезпечення, і артисти могли створювати монументальні музично-драматичні вистави. Наприклад,

у «Сорочинському ярмарку» (1883 р.) режисер забезпечив одяг для сотні акторів, купив справжні вози та навіть волів. Як і в інших країнах світу, відбувалася певна орієнтація на сценічний реалізм. Наприклад, саме тоді в європейському просторі існував етнографічно-побутовий Мейнінгейський театр, вистави якого базувалися на етнографічній точності побуту. Це також засвідчує, що такі ідеї просто були на часі. Недарма після гастролей трупи корифеїв у Петербурзі, з подачі найприскіпливішого російського критика О. Суворіна, їх називали «малоросійськими мейнінгенцями», оскільки придворна трупа німецького герцога Георга II також гастролювала в Петербурзі незадовго до гастролей українського колективу. Звісно, усі ці порівняння нібито применшують самодостатність тогочасного українського театру. Утім такі епітети були, очевидно, необхідні росіянам, особливо українофобам, яким, безумовно, був Суворін. Усе-таки ці трупи мали певну схожість між собою: вони прагнули археологічного й етнографічного створення сценічного простору, точно відтворених костюмів та аксесуарів. Водночас А. Драк (1961) наголошував також на певних розбіжностях:

Елементи зорового образу вистави – окремі частини декорації, світло, костюми, будучи самі по собі життєво правдоподібними й ефективними, у Кропивницького допомагали загальному розкриттю задуму вистави, становили органічну частину постановки в цілому, в центрі якої стояв актор з внутрішніми переживаннями створюваного ним образу. Це й було одним з виявів тієї «внутрішньої правди», яка відрізняла український театр від мейнінгенської трупи. (с. 11)

Звісно, у трупі М. Кропивницького ще не було посади художника. Назвати декорації, які виконував декоратор, сценографією дуже важко. Інколи сам М. Кропивницький втручався у створення декорацій, утім це ще не був повноцінний дієвий простір. Поступово в театр почали приходити художники-живописці. Наприклад, в афіші вистави «Гандзя» І. Карпенка-Карого об'єднаної трупи П. Саксаганського та М. Садовського 1903 року писали: «Нові розкішні костюми і бутафорські речі зроблені за малюнками відомого художника Сергія Івановича Васильківського» (Драк, 1961, с. 13) (рис. 3).

До аматорських гурткових вистав М. Старицького долучався художник М. Пимоненко; були спроби співпраці живописця І. Іжакевича з українським театральним мистецтвом. Дослідниця О. Ковальчук (2019), аналізуючи ці перші спроби, звертає увагу на появу співпраці:

Тісно співпрацюючи з режисером, художники створювали авторський, сповнений драматургічних ремінісценцій образ вистави, якому передував тривалий період «вростання» в матеріал, обов'язковий виїзд на етюди для ознайомлення з натурою, малювання ескізів, концентрація життєвих спостережень та досвіду в напрямі запропонованої теми. Цей етап визначав остаточний варіант неповторного художнього оформлення як органічної частини загального ансамблю, обумовленого зв'язками між драматургом, режисером, художником і акторами. (с. 18)

МАЛОРУССКАЯ ТРУППА
А.К. Саксаганскаго и Н.К. Садовскаго.

ТЕАТРЪ НАСЛѢД. „БЕРГОНЬЕ“
Въ Пятницу 12-ю Декабря № 14

ВТОРОЕ представление НОВОЙ ПЬЕСЫ

ГАНДВА

Драма въ 5-ти дѣйств. (1853-1883 гг.) в 5 дѣяхъ соч. **И. Е. Карпенко-Барого.**

Новые роскошные костюмы и бутафорекія веши сдѣланы по рисункамъ извѣстнаго художника **Сергія Ивановича Васильковскаго.** Декораціи 4 и 5 акта **ЗАМОКЪ** писана по эскизамъ худож. **Николая Митрофановича Ушарова.** Новые парики парикмах. **В. В. Главачаго.**

ДѢВЯТЫЕ ЛЮДИ

Начало въ 8 часовъ вечера. Кавальмейстеръ **М. И. Сиволовъ.** Порядковъ сюртукъ **П. Сопъ.** Вѣдущій **Цѣны мѣстамъ обыкновенныя.**

Въ Субботу 13-го Декабря СВАТАННЯ НА ГОНЧАРОВИЦИ Вперта въ 8 1/2 часа, сч. Кавал. Форманка.

Въ Воскресенье 14-го Декабря ЗИМОВЫЙ ВЕЧЕРЪ Два часа въ 7 1/2 часа, сч. Кавал. Форманка.

2) ЗА ДВОМА ЗАЩЯМИ Вперта въ 8 1/2 часа, сч. Кавал. Форманка.

Въ Понедѣльникъ 15-го Декабря ОБЩЕДОСТУПНЫЙ СПЕКТАКЛЬ по значительному уменьш. цѣнамъ **ОЙ НЕ ХОДЫ ГРЬЦЮ ТА НА ВЕЧЕРНЬЦИ** Два часа въ 8 1/2 часа, сч. Кавал. Форманка.

Готовится къ постановкѣ ТАРАСЪ БУЛЬБА Два часа въ 8 1/2 часа, сч. Кавал. Форманка.

Система ии въ какомъ случаѣ не отменяется. **Въ театрѣ выданы:** **Т. П. С. сек. И. Н. Данилко-Варго.**

Полъ билета для учащихся **закрытъ** и **срѣднѣ** **установленъ** **закрытъ** на **субботній** **вѣдѣ** **въ** **доказъ** **Розпорядителю** **и** **режиссеру** **А. Д. Сивелавскій** **и** **И. Н. Саренскій.**

Полъ билета для учащихся **закрытъ** **въ** **субботній** **вѣдѣ** **въ** **доказъ** **Розпорядителю** **и** **режиссеру** **А. Д. Сивелавскій** **и** **И. Н. Саренскій.**

Полъ билета для учащихся **закрытъ** **въ** **субботній** **вѣдѣ** **въ** **доказъ** **Розпорядителю** **и** **режиссеру** **А. Д. Сивелавскій** **и** **И. Н. Саренскій.**

Рис. 3. Фото зробила Л. Данилейко у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, 2019 р.

У 1907 році в приміщенні Троїцького народного дому в Києві починає діяти Перший стаціонарний театр М. Садовського. Керманіч театру прагнув утілювати репертуар мультинаціональний, а отже, і художники, які приходили на його запрошення, відтепер мали створювати декорації до вистав різних національностей. М. Садовський відходив від теми українського села. Цензура знімала певні обмеження щодо репертуару, і це давало нові можливості, а водночас визначало нові завдання. П'єси А. Шніцлера чи Ю. Словацького вже неможливо було грати в декораціях українського села, поставала потреба створення на сцені різних епох і стилів.

Становленню та значенню театрального художника, який набирав рівноправності щодо режисера під час створення вистав, сприяла також власне постійна сцена, яка була досить гарно оснащена. Звісно, час від часу М. Садовський був змушений випускати прем'єри щотижня і в такому разі проробляти сценографію вистави було непросто. Утім були перлини сезону, над якими працювали найкращі художники. Важливу місію для М. Садовського також виконували сценічні костюми та відтворення побуту.

У 1907–1909 роках відомий у багатьох мистецьких напрямках митець Василь Кричевський (1872–1952) оформлює вистави Миколи Садовського. До того ж М. Садовський запрошує його на посаду театрального художника, що раніше ніхто не робив. Власне співпраця М. Садовського та В. Кричевського вперше окреслює ключові поняття сценографії в Україні. Передумовою становлення професії сценографа в Україні є те, що в цей час українські трупи перестали мандрувати, оселилися на стаціонарній сцені й отримали можливість створювати сценічний простір під кожну виставу, а не переносити одні й ті самі декорації зі спектаклю в спектакль, з одного майданчика на інший.

Зрозуміло, що про В. Кричевського більше говорили як про архітектора після проєктування будівлі Полтавського губернського земства. Елементи народної архітектури він виносив на сцену в історичних виставах, які, власне, були вельми цікавими як для В. Кричевського, так і для М. Садовського. Часто митець обирав метод стилізації, зокрема в таких постановках: «Степовий гість» Б. Грінченка, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Тарас Бульба» М. Гоголя. В. Кричевський також прославився в графіці й малярстві, був представником українського імпресіонізму та цілої творчої родини, яка дала багато поштовхів для розвитку української культури.

У виставі «Маруся Богуславка» (1908 р.) В. Кричевський намалював задник з панорамою Царєграда (Константинополя), вправно поєднавши зелень, башти мінаретів та блакитне море. Митець детально опрацьовував створення української хати на сцені, приділяючи увагу кожній найменшій деталі, промальовував усе на ескізах. Бутафорні конструкції створив К. Домбровський. Варто також зазначити, що процес становлення української сценографії радше був внутрішнім, аніж зовнішнім, він не виходив за межі України, ураховуючи політичну ситуацію. Утім відомий важливий факт щодо репрезентації творчості В. Кричевського за кордоном, адже килими й ескізи художника до вистави «Маруся Богуславка» презентовано на Всесвітній виставці в Лондоні 1912 року.

Цікаво, що В. Кричевський створив спеціальний альбом з малюнками, виконаними акварельними фарбами, для постановки «Ревізора» (1907 р.). До вистави намалював усіх персонажів п'єси, їхні костюми, деякі окремі сцени, де-

корації, реквізит. Загалом це була дуже цікава постановка М. Садовського та В. Кричевського. Дослідники зазначали відхід від усталених тогочасних норм. Навіть уже у виборі актора І. Мар'яненка для ролі Хлестакова відчувалося бажання зламати звичні принципи російської сцени. Відзначено також цікавий переклад українською, який зробив М. Садовський. Ю. Раєвська, посилаючись на спогади О. Дейча, так характеризує постановку «Ревізора» М. Гоголя 1907 року на сцені театру М. Садовського: «Вистава мала величезний успіх. Вороги були посоромлені, цікаві не дочекалися гопака, адже вистава була витримана у строго класичному стилі, а друзі театру тріумфували. Іспит на зрілість українського театру, безумовно, був витриманий» (Раєвська, 2001, с. 46).

Були ще особисті експерименти В. Кричевського – так звані живі картини, їх демонстрували після закінчення вистав. Наприклад, «Гоголь слухає українські пісні», до якої В. Кричевський залучив М. Заньковецьку, І. Мар'яненка, М. Садовського (Веселовська, 2018, с. 61).

Дуже руйнівними були стосунки М. Садовського з новою пасією – молодією актрисою М. Малиш-Федорець, саме через її капризи трупу М. Садовського покинув художник В. Кричевський, оскільки М. Малиш-Федорець відмовилася вдягнути убоге вбрання і зруйнувала художню цілісність вистави.

В. Кричевський уперше вводить на українську сцену архітектурну конструкцію як елемент оформлення вистави, надає неабиякого значення важливості взаємодії сценічного костюма з образно-пластичним сценічним простором. З появою В. Кричевського в трупі М. Садовського відбувається усвідомлення функції театрального художника не як простого консультанта чи того, хто виробляє руками декорації, а як одностудця, співтворця вистави. І власне з'являється посада театрального художника.

В. Кричевського на посаді головного художника в Театрі М. Садовського змінив Петро Дяків, який оформлював оперету «Енеїда» М. Лисенка (1910 р.). За описом очевидців, на сцені розгорталася майже барокове пишне дійство. На сцені було і море, і скелі, і човни, запряжені великими рибами. Герої злітали над сценою. Зевс та боги танцювали гопак, їм пританцьовували небесні хмари. І врешті-решт усе завершувалося пожежею в Карфагені.

Наступним залученим художником до Театру М. Садовського був Іван Бурячок (1877–1936), який обійняв посаду сценографа в театрі з 1911 року, хоча він співпрацював з театром від самого початку, з 1906 року і аж до 1919 року, до від'їзду театру з Києва. Варто зазначити, що, крім Київської малювальної школи М. Мурашка, І. Бурячок навчався в Краківській академії красних мистецтв.

Художник прагнув створювати «загальний інтимно-психологічний настрій спектаклю» (Драк, 1961, с. 14). Перша вистава, над якою він працює в театрі, – «Сава Чалий» (1906 р.). Неймовірно те, що макет до цієї вистави зберігся, він експонується на стаціонарній експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. У виставі «Сава Чалий» не просто вибудовувався павільйон української хати, а кожна деталь відтворювала справжність і психологічну атмосферу дії. Контрастність вирішення сценографії можна було відчутти в композиванні костюмів різних груп: молоді та старі гайдамаки, запорожці й селяни, озброєні вилами, косами, сокирами.

І. Бурячок також виконав малюнок на головній завісі Театру М. Садовсько-го в 1911 році. У своїх спогадах М. Садовський (1930) згадує, що оголошував конкурс на малювання передньої завіси, а потім доручив це зробити І. Бурячку (с. 107). В. Василько (1962) детально описує роботу І. Бурячка:

На новій завісі був намальований український краєвид. Вдалині – аж до обрїю – зоране поле, праворуч – з-за пагорбів сходить сонце. На першому плані ліворуч – кілька молодих берізок, серед них дівчина-українка; стоячи у профіль до глядачів і приклавши козирком руку до очей, вона дивиться, як сходить сонце. Цей художній образ – символ відродження України. Пейзаж облямовував рушник з орнаментом XVIII століття, низ завіси прикрашав старовинний рослинний орнамент. Починаючи з цього сезону, капельдинери та гардеробники були одягнені в українські темно-червоні жупани, такі ж шаровари, чорні чоботи і підперезані зеленими поясами. (с. 70)

Із цих спогадів, власне, бачимо, як М. Садовський разом з художником хотіли створити атмосферу цілісності процесу в усіх деталях оформлення, навіть у костюмах капельдинерів та гардеробників.

У сезоні 1912–1913 років М. Садовський поставив «Наталку Полтавку» І. Котляревського – М. Лисенка. Сценічне оформлення знову створив І. Бурячок.

В. Василько (1962) згадував про декорації цієї вистави:

Коли на сцені говорилося: «Бачиш Ворсклу», то і глядач бачив річку. Коли Наталка співала: «Видно шляхи полтавські і саму Полтаву», то глядач сам усе це бачив. На першому плані ліворуч, біля portalу, – тин з перелазом, за ним похила хата Терпелихи. По цей бік тину росли два молодих осокори. Ця деталь ще більше підкреслювала бідність та ветхість старої хати. (с. 75)

Бачимо, що художнику І. Бурячку була притаманна живописна описовість простору, це більше спрямовувало театр до образотворчої драматургії простору. У списку художника були також нереалізовані речі, такі як «Лісова пісня» Лесі Українки. Художник І. Бурячок отримав від авторки примірник, надихнувся і створив серію персонажів, проте, на жаль, далі ескізів ця справа не пішла. М. Садовський так і не наважився поставити або дозволити поставити іншим у своєму театрі цей новаторський твір.

Утім М. Садовський погодився грати у виставі за іншою п'єсою поетеси «Камінний господар» 1913 року. Художником вистави був І. Бурячок, який дуже глибоко та натхненно підійшов до роботи над твором улюбленої поетеси. Він змінював забарвлення кольорів від дії до дії, у такий спосіб колір впливав на емоційний стан глядачів. Дослідники вистави виокремлювали також костюми: «Гарна одяга Дон-Жуана – надзвичайно ефектне біле убрання Командора; з особливою скульптурною красою виділяється постать М. Садовського в білому командирському плащі. З костюмів Донни Анни звертає на себе увагу біла з чорним одяга в ос-

танній дії» (Драк, 1961, с. 15). Водночас із цих пишних декорацій і кепкували, адже навіть фонтан на сцені мав бути справжнім і створювати фон для розмов дійових осіб. Водночас відзначали те, що простір вистави містив конфлікт – поліфонічно звучали живописні мотиви, що наближало митців-художників до створення сценографії, а не декорацій. Дослідник В. Габелко (2006) зазначав, що саме І. Бурячок відстоював право на реалізацію цього твору і створював оригінальне сценічне оформлення: «Стримана барвистість декорацій поєднувалася із розкутою й, водночас, лаконічною композицією. Це відповідало задуму драматурга» (с. 34). І далі дослідник додавав: «Єдиний сценографічний задум художника поширювався й на рішення костюмів. Театральне вбрання своїм ахроматизмом (біле з чорним плаття Донни Анни, ефектний білий костюм Командора та чорний одяг Дон Жуана) утворювало здорову конфліктну антитезу» (Габелко, 2006, с. 35).

Етапними варто вважати також постановки п'єси гоголівського сюжету – «Вій» М. Кропивницького (1914 р.) та опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка (1915 р.). У першій роботі, наприклад, мовилося про серйозне опрацювання сценічного світла: «В дії, що відбулася у дерев'яній церкві XVIII століття, художник розробив світлову партитуру вистави так, що архітектурні форми, світлотіньові ефекти набували неабиякої пластичної виразності» (Габелко, 2006, с. 35). Це свідчить про новий, дуже важливий етап розвитку сценографії – використання сценічного освітлення у зміні простору та нові підходи художника-сценографа. На той час були відомі експерименти зі сценічним світлом швейцарського режисера-художника А. Аппія, які він називав «світлові партитури», досліджуючи творчі здобутки якого, українська театрознавиця Н. Владимірова (2008) наводить таку його цитату:

На мій погляд, абсолютно необхідного втілення потребують дві форми: новітнє визначення ролі світла... і відповідно – утворення за його допомогою, якомога повніше використовуючи його потенціал – атмосфери – зауважував А. Аппія на початку 1890-х років, приступаючи до теоретичного осмислення театральної концепції «синтезу мистецтв» Р. Вагнера. (с. 192)

Навряд М. Садовський або І. Бурячок були знайомі з теоретичними роботами швейцарського художника, що лише підкреслює автентичність і мотивацію українського сценографічного мистецтва, яке мало своє втілення на різних сценічних майданчиках, прокладаючи шлях українського театру у світ.

Наукова новизна статті полягає в тому, що автор досліджує становлення професії сценографа в Україні з урахуванням світового контексту, зупиняючись на досліджені обраних знакових вистав.

Висновки

Отже, на основі дослідженого матеріалу можемо стверджувати, що українська сценографія зародилася й розвивалася паралельно зі світовими тенденціями (з кінця XIX століття і остаточно сформувалася на початку XX століття у стаці-

онарному театрі), поступово всотуючи всі необхідні для створення сценічного простору елементи: візуальний образ, сценічне світло, дієвість простору, взаємозв'язок образу актора з простором сцени.

На перший план, без сумніву, виходить тандем співпраці режисера – художника, у якій народжувалося багатофункціональне видовище високого українського мистецтва театру, формуючи нові засади та можливості художника-сценографа. Перспективи подальших досліджень концентруватимуться довкола цієї проблематики, адже тема спорідненої творчості режисерів і театральних художників є доволі актуальною та важливою сьогодні, а архівні матеріали сприяють подальшим дослідженням.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Василько, В. (1962). *Микола Садовський та його театр*. Державне видавництво образотворчого мистецтва.
- Веселовська, Г. І. (2018). *Театр Миколи Садовського (1907-1920)*. Темпора.
- Владимирова, Н. В. (2008). *Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX-XX століть*. Щек.
- Габелко, В. (2006). Сценограф і графік Іван Бурячок (1877–1936). В *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* (Вип. 3, с. 29–37). Інтертехнологія.
- Горбачов, Д. (2020). *Лицарі голодного Ренесансу*. Дух і Літера.
- Гринишина, М. (2013). *Театральна культура рубежу XIX–XX століть*. Реалізм. Дискурс. Фенікс.
- Драк, А. М. (1961). *Українське театральне-декораційне мистецтво*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Коваленко, Г. (2006). Театральний конструктивізм 1920-х років. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії театального мистецтва України XX століття* (с. 301–325). Інтертехнологія.
- Ковальчук, О. (2019). *Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії*. Фенікс.
- Раєвська, Ю. (2012). М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського (1907). В М. Гринишина (Ред.), *Український театр XX століття: антологія вистав* (с. 31–46). Фенікс.
- Садовський, М. К. (1930). *Мої театральні згадки, 1881–1917*. Державне видавництво України.
- Фіалко, В. (2016). *Театр України II половини XX століття: образна лексика*. Дух і Літера.

REFERENCES

- Drak, A. M. (1961). *Ukrainske teatralno-dekoratsiine mystetstvo* [Ukrainian theatrical and decorative art]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2016). *Teatr Ukrainy II polovyny XX stolittia: obrazna leksyka* [Ukrainian theater of the 2nd half of the 20th century: figurative vocabulary]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Habelko, V. (2006). Stsenohraf i hrafik Ivan Buriachok (1877-1936) [Scenographer and graphic artist Ivan Buriachok (1877-1936)]. In *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia* [BRIDGE: Art, history, modernity, theory] (Vol. 3, pp. 29–37). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

- Horbachov, D. (2020). *Lytsari holodnoho Renesansu* [Knights of the Hungry Renaissance]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Hrynyshyna, M. (2013). *Teatralna kultura rubezhu XIX-XX stolit. Realizm. Dyskurs* [Theatrical culture of the turn of the 19th and 20th centuries. Realism. Discourse]. Feniks [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2019). *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the twentieth century. Kyiv realities]. Feniks [in Ukrainian].
- Kovalenko, H. (2006). Teatralnyi konstruktivism 1920-kh rokiv [Theatrical constructivism of the 1920s]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Ukrainian Theater Art of the 20th Century] (pp. 301–325). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Raievska, Yu. (2012). M. Hohol "Revizor". Teatr M. Sadovskoho (1907) [N. Gogol "The Inspector General". M. Sadovsky Theater (1907)]. In M. Hrynyshyna (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia: antolohiia vystav* [Ukrainian theatre of the 20th century: an anthology of plays] (pp. 31–46). Feniks [in Ukrainian].
- Sadovskyi, M. K. (1930). *Moi teatralni zghadky, 1881-1917* [My theatrical memories, 1881-1917]. Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Vasylo, V. (1962). *Mykola Sadovskyi ta yoho teatr* [Mykola Sadovskyi and his theater]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2018). *Teatr Mykoly Sadovskoho (1907-1920)* [The Theater of Mykola Sadovskyi (1907-1920)]. Tempora [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. V. (2008). *Zakhidnoevropeiskyi teatr u dynamitsi kulturotvorchoho protsesu mezhi XIX-XX stolit* [Western European theatre in the dynamics of the cultural process of the turn of the 19th - 20th centuries]. Shchek [in Ukrainian].

INFLUENCE OF WORLD SCENOGRAPHY ON THE THEATRE ARTIST FORMATION IN UKRAINE

Liliia Danyleiko

PhD in Art Studies;

e-mail: bevziuk-voloshyna@ukr.net; ORCID: 0000-0003-3007-3254

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to examine the outstanding features of this process in Ukraine on the example of significant landmark performances from the time of the formation of the profession of theatre designer (late nineteenth century) to the first artistic tandems of director and artist (early twentieth century). Having outlined the global context of the emergence and development of scenography, to draw parallels with interesting world names in the field of theatre art and to indicate the place of Ukrainian scenographers in the global context. It was in the late nineteenth and early twentieth centuries that the concept of scenography was born and developed in Ukraine, as well as throughout the world. **The research methodology** is based on the principles of historicism, objectivity and a systematic approach. Based on these principles, the research prioritised the following methods: statistical (a description of the most important performances of the late nineteenth and early twentieth centuries was used to determine how the profession of stage designer developed in Ukraine), empirical (study of literary sources, research of certain significant performances), and comparative (comparison of Ukrainian processes with global processes in this field, which helped to identify the essence of the phenomena under study by the similarity and difference of inherent features). **The scientific novelty** of the article lies in the fact that the author studies the formation of the profession of stage designer in Ukraine, taking into account the global context and focusing on the study of selected iconic performances. **Conclusions.** Thus, Ukrainian scenography originated and developed in parallel with global trends (from the late nineteenth century, and finally formed in the early twentieth century in the stationary theatre), gradually absorbing all the elements necessary for creating a stage space: visual image, stage light, space efficiency, the relationship between the actor's image and the stage space.

Keywords: scenography; formation; theatre; performance; tandem; director; visual image



DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314152

УДК 7.071.1:75.054]:792(470+477)"19"

МЕТАФОРА, СИМВОЛ, АЛЕГОРІЯ ЯК ОСНОВА ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ СЦЕНОГРАФІЇ НІМЕЧЧИНИ Й УКРАЇНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Олеся Рибченко

доктор філософії;

e-mail: rybchenko.oh@knuud.edu.ua; ORCID: 0000-0002-6253-9218

Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

Анотація

Метою дослідження є комплексний аналіз новітніх композиційних структур німецького театру 20-х рр. ХХ ст. (на прикладі творчої практики сценографа Оскара Шлеммера). Важливо зіставити та довести вплив нової німецької сценографії на українське мистецтво на прикладі творчості художника Анатолія Петрицького, який надихався новочасними модерними ідеями, проте створював власну українську театральну мову. **Методологією дослідження** є системний підхід, методи синтезу, узагальнення та порівняння. Для дослідження новочасних підходів у сценографії використано мистецтвознавчий і порівняльно-історичний підходи, що дають змогу простежити тенденції оновлення та реформ в образній лексиці спектаклю. Теоретичні та практичні результати дослідження розкривають раніше нерозв'язані питання мистецтвознавчих досліджень. **Наукова новизна** полягає у виявленні новочасних композиційно-просторових рішень в українській сценографії українського художника А. Петрицького під впливом нових європейських тенденцій, а саме німецької сценографії художника О. Шлеммера. **Висновки.** Доведено, що А. Петрицький – сценограф високого рівня. Йому вдалося створити новітній український театр, в основі якого багатотомкові народні вертепні традиції з впізнаваним українським колоритом та національною символікою. Наголошено, що ймовірна зацікавленість А. Петрицького новітніми розробками німецької школи сценографії сприяла оновленню мистецтва в українській сценографії, а своєрідні впливи не тільки збагатили, а й розкрили першоелементи народного мистецтва через метафору, символ, алегорію.

Ключові слова: образотворче мистецтво; українське мистецтво; сценографія; німецьке мистецтво; театр; художник; символіка

Постановка проблеми

Мистецтво сценографії базується на синтезі художніх мов: музики, драматургії, пластики, акторської майстерності тощо. Провідне місце тут посідає, без сумніву, художнє оформлення, адже погляд художника на створення композиції вистави задає динаміку загальному характеру театрального дійства. У період модернізму початку ХХ століття (від фр. Modern – сучасний, найновіший) художники апелюють до індивідуальних означень людини, оскільки уявлення реалізму та нату-

ралізму вже не в змозі тримати внутрішній конфлікт людського існування. Саме образна лексика сценографії надає такі можливості, оскільки її компліментарне походження дає волю всім видам мистецтва, ламаючи всі наявні обмеження.

Поєднання акторських строїв, пластики, жестикуляції та мови перевертлюється в систему – масштабний театральний простір, дослідивши який можна скласти уявлення про творче середовище початку ХХ ст. Саме тут з'являються такі необхідні потреби в новітніх можливостях мистецтва, адже модернізм є чи не найбільш багатограним у своїх проявах (імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, символізм, неоромантизм, футуризм), що без сумніву, бачимо в європейському й українському театральному середовищі.

До першої німецької когорти митців театру належить відома постать німецької культури Оскар Шлеммер (1888–1943). Через його роботи можливо зчитати трансляцію часу новітнього русла сценографії Німеччини та уявити масштаб і філософію мистецтва школи Баугауз, де він починає працювати з 1920 року.

В українській царині театру на початок 20-х рр. ХХ століття знаковості набувала постать Анатолія Петрицького (1895–1964) як художника, новатора та реформатора, який позбувався застарілих реалістичних меж, аби створити нову авангардну канву для українського мистецтва. Український митець прислуховувався до новітніх поглядів школи Баугауз, про що свідчить його цитування відомих німецьких викладачів, і надихався новочасними футуристичними й авангардними поглядами, які він трансформував у свої театральні роботи. «Лаконічно-абстрактні костюми та сценічне оформлення вистави створив художник А. Петрицький, чий ранні театральні спроби були пов'язані з футуристичними постановками», – зазначено в дослідженнях Г. Веселовської (2010, с. 53).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження мистецтва сценографії має велике значення для театральної галузі, його проводять як в Україні, так і за її межами, що дає більш масштабне розуміння явища театру. Для вичерпного аналізу дослідження творчого процесу в часових межах 20-х років ХХ століття звернемо увагу на особливості формування школи Баугауз і викладачів цієї школи (на прикладі Оскара Шлеммера як особистості неординарної та самобутньої в царині театрального німецького мистецтва).

Схожою у своїх новочасних поглядах була постать українського митця художника театру Анатолія Петрицького. Проаналізувавши його сценографію, можемо виявити певне наслідування футуристичних та авангардних німецьких колег, зокрема О. Шлеммера. У роботах А. Петрицького (20-х рр.) є певний прояв кубічних силуетів, більше проявляються композиційні геометричні форми, посилюється сміливість і виразність у кольорових рішеннях. Перелічене характерне не тільки для побудови простору та костюмів, а й для тіла актора, що поступово переходить у кубічні площини.

Відомий мистецтвознавець Біргіт Дітріх (Dietrich) присвятив низку статей німецькому театральному мистецтву, а у своїй статті «Форма та ідея» (1989, рр. 178–181) він досліджував роботи художника О. Шлеммера, аналізуючи первинну основу, закладену у форму та ідеї художника, певну математичну формулу в основі.

Що стосується українських шпальт, то Василь Хмурий (справжнє ім'я В. Бутенко), головний редактор періодичного видання журналу «Нове мистецтво» (близький товариш А. Петрицького), присвятив німецькому мистецтву та художнику О. Шлеммеру чимало мистецтвознавчих спостережень і досліджень, а саме статтю в журналі «Нове мистецтво» (№1, 1925 р.). Оскільки журнал був досить популярним, тею цікавилися і вона резонувала українське мистецтво (Хмурий, 1925, с. 3–4).

Відомий український науковець та мистецтвознавець Дмитро Горбачов значну кількість своїх досліджень присвятив українському художнику Анатолію Галактионовичу Петрицькому. А саме у своїй статті «Експерименти 20-х» він паралельно досліджував формування національної традиції в українському образотворчому мистецтві та новітні, новаторські течії, зосередившись саме на вивченні художника А. Петрицького як новатора та фундатора новітнього театру України (Горбачев, 2003, с. 119–120).

У своїй книзі «Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер: сценографічний конструктивізм» Ірина Мелешкіна (2021, с. 28) досліджує конструктивізм обох художників-сценографів, акцентуючи на спорідненості митця А. Петрицького з принципами німецької школи Баугауз, та вибудовує певні паралелі з основними творчими ідеями художника О. Шлеммера.

Мета статті – проаналізувати творчість провідних митців сценографії 20-х рр. ХХ століття, а саме викладача німецької школи Баугауз, художника Оскара Шлеммера й українського художника Анатолія Петрицького, новатора та реформатора української сцени.

Підтвердити в сценографії А. Петрицького певні прояви наслідування новітніх концептуальних тенденцій німецьких художників-сценографів нового стилю.

Підтвердити вплив німецької школи футуризму на розвиток новітніх підходів у створенні театральних постанов на сцені українського театру через художньо-образний аналіз вистав та робочого матеріалу до них як зарисовок, ескізів, макетів, начерків.

Виклад основного матеріалу

Мистецтво Європи на початку ХХ століття створює нову художню мову в театрі, різноманіття напрямів і течій наповнювали сценографію новітніми ідеями. Відбувається певна переорієнтація митців в їхніх виражальних і зображальних засобах, пошук нових естетичних форм й авторських підходів. Уже у 20-ті рр. у Франції та Німеччині з'являються нові модерністичні віяння, вони розкриваються багатовекторністю в мистецтві. Але попри всі різноманіття Німеччина тяжіє до кубістичних проявів, прикладом чого є Вища школа будівництва та художнього конструювання Баугауз (у перекладі з німецької «Дім будівництва», створений у 1919 р.), яка стала осередком для відомих художників і професорів мистецтва. З 1920 року тут працює Оскар Шлеммер (1888–1943), відомий німецький сценограф. Він викладає студентам сценографію.

Яскравою роботою О. Шлеммера є «Триадний балет» (1922), поставлений уперше в Штутгарті, що складався з дванадцяти танцювальних номерів. До нього розроблено вісімнадцять різних костюмів. Сценографія, створена ху-

дожником, посилювала відчуття простору, часу й ритму. Нетиповий простір сцени наповнювався лише трьома акторами, тому саме так названа вистава. О. Шлеммер пояснював назву дуже просто: «Тріадичний балет тому, що число три є надважливим домінуючим, оскільки в ньому поєднуються мономагіякальне "Я" та дуалістична опозиція і твориться колектив...» (Ekkehard et al., 1987, p. 236). Тріаде (від Trias) – танець трійці. О. Шлеммер вважає змінними варіаціями не тільки тіла танцюристів, що розпадаються під тиском простору на структури, а й форму як таку, колір, простір. Три виміри простору: висота, ширина, глибина; геометричні фігури: сфера, конус, куб; колір: жовтий, червоний, синій; театр: танець, костюм, музика.

Художник О. Шлеммер завжди надихався законами природної рівноваги, надаючи їм вагомого, головного значення. «На шляху до об'єктивного зображення природи можна створити більший містицизм ... я хотів би вивчати природу у найвищому сенсі, посилити засоби вираження для створення твору, щоб досягти великої інтелектуальної ідеї», – слова О. Шлеммера, які він записав у Берліні в 1911 році, зі статті Біргіт Дітріх «Форма та ідея» (Dietrich, 1989, p. 262).

«Система і закони» та методологія О. Шлеммера направлені на те, щоб людську форму трансформувати новими ідеями. Що гостріше визначення ідеї, то більше простоти та величчя. Це живий тип, що не залежить від часу і простору, який не має живої тілесності. У своїх роботах О. Шлеммер намагається примирити форму й ідею; треба навчитися дивитися на речі по-новому, більш наївно, абстрактно та не націлено на матеріальні відчуття.

О. Шлеммер пояснює час, у якому він живе (1919 рік), як саме він відчуває новітні технологічні прийоми театру: «Ні в одній країні люди не борються за нові ідеї з таким запалом і вірою в майбутнє, як у Німеччині» (Mück, 1989, p. 262).

У 1920 році О. Шлеммер починає працювати у Вищій школі мистецтва, і саме це стає вирішальною точкою в його творчості, як вважає історик Ганс Гільдебрандт, – «вирішальним переломним моментом, який дозволив Шлеммеру зрости всім силам, що були у ньому».



Рис. 1, 2. «Тріадний балет» О. Шлеммера, 1922 р. (Ekkehard et al., 1987)

Сценічний балет О. Шлеммера наповнювали актори в чудернацьких вбраннях, зроблених з різних матеріалів: паперу, металу, яскравих тканин (рис. 1, 2). Основним завданням цього дійства було метафізичне поєднання людини та простору, у якому актор розчиняється через танець, поєднується з декораціями, створює механіку й архітектуру сцени. Це дійство посилювалося спеціальним освітленням, щоб підкреслити враження від форми, пластики, руху, музики та кольору.

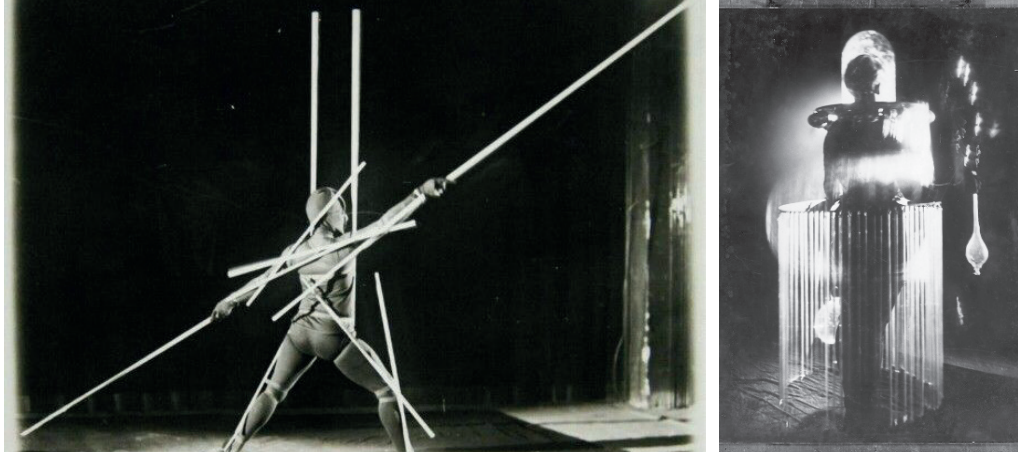


Рис. 3, 4. «Танець планок» і «Танець скла» (Ekkehard et al., 1987)

Привертають увагу костюми акторів у постановках «Танець планок» і «Танець скла» (рис. 3, 4), де перший демонстрував проєкційні продовження кінцівок актора, які посилювали рухи, а людське тіло деформувалося і набирало нових означень форми. На другому фото представлено вбрання актора, де скло стримує танцівника в рухах, створюючи контраст обмеженої пластики з ритмами музики.

Мистецька ідея театральності художника О. Шлеммера – це повна відмова від реалістичного відчуття пропорцій тіла, що додатково підсилювалася механічними рухами акторів, перетворюючи живих людей на театральних ляльок.

У процесі вивчення постаті художника А. Петрицького через призму новітніх технологічних підходів виявлено деяке наслідування та захоплення німецьким театральним експериментатором. «Шлеммер і Петрицький були конструктивістами (вищий щабель кубізму), дуже виважені геометричні форми наповнювали простір сцени, але не окремо частини простору, а повністю весь композиційний ряд спектаклю в цілому організмі» – так зазначає у своїй лекції І. Мелешкіна (Галерея Сценографії, 2021).

Коли в 1918 році Анатолій Петрицький стає головним художником Молодого театру під керівництвом режисера Леся Курбаса, його сценографія набуває виразності. Згодом А. Петрицький рішуче змінює і саму місію художника в українському театрі; кардинально міняється уявлення про важливість загального рішення концепції спектаклю. Професія сценографа починає чітко виокремлюватися та набирає власних характеристик, що до певного часу було неможливим, оскільки оформленню сцени не надавали такого високого та відповідального значення.

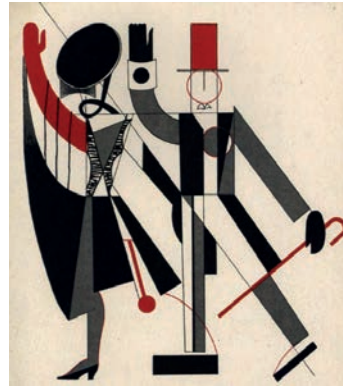


Рис. 5, 6. А. Художник А. Петрицький. Театральні строї, папір, туш, акварель, 1929 р.
(Лозинський & Руденко, 2012)

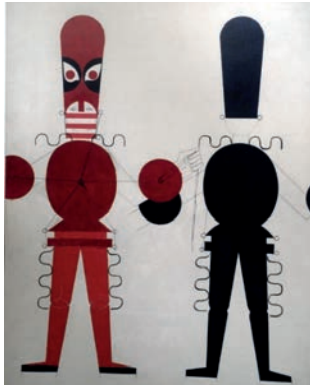


Рис. 7, 8. А. Петрицький. Образ Ката (у виставі «Турандот»); туш та акварель на папері, 1928 р.
Образ Турандот (у виставі «Турандот»); акварель на папері, апплікація, 1928 р.
(Лозинський & Руденко, 2012)

Вистави «Народний Малахій», «Патетична соната», «Мина Мазайло», «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Вій» та інші, які оформив А. Петрицький, наскрізь пронизані народними традиціями і звичаями. Але не складно помітити певну тенденцію, а саме звернення автора до кубічних форм. Простір вистави все більше тяжіє до конструктивних рішень (рис. 5, 6).

Оскільки політично-економічна ситуація в Україні була не сприятливою, а подекуди навіть дуже складною в 30-ті роки, то й професійний театр мав певним чином виживати, адже декорації та костюми, фінансування трупи мали свої труднощі, тож певна ситуація тотального обмеження диктувала й відповідні рішення. Оформлення виявлялося в простих геометричних формах, з відкритими кольорами. Це все більше й більше спонукало до конструктивних рішень і кубістичних форм, що має неабияку популярність, як бачимо, в європейсько-му театрі на поч. ХХ ст.

Художник О. Шлеммер працював професором й очолював майстерню сценографії, писав наукові й теоретичні праці, у яких розкривав свої творчі пошуки та мистецькі думки. Український митець А. Петрицький, крім своєї мистецько-художньої праці (рис. 7, 8), займався також дослідницькою та теоретичною роботою. У статті «Чи потрібна кому опера?» він розглянув оформлення сцени сучасного театру (Петрицький, 1929, с. 34–39).

Своїми ескізами А. Петрицький художньо наповнював згаданий журнал, де певною мірою відчувається вплив Вищої німецької школи, в ескізах виокремлюється певна стилістика, що очевидно як в ритміці ліній, так і в яскравості кольору, у композиційному сміливому рішенні.



Рис. 9, 10. Журнал «Нове мистецтво», № 1, 1925 р. (Хмурый, 1925, с. 4)

У статті Василя Хмурого (1925) (справжнє ім'я В. Бутенко) у вищезазначеному журналі за жовтень 1925 р. досліджено персону самого художника, його погляди, що схожі з європейськими:

Безперечно Анатоль Петрицький має щось і від Європи. Не будши в тій Європі посідає її він більше, ніж хтось із сучасних українських художників... Знавець українського стилю, Петрицький як ніхто інший умів скористатися з формальних і технічних досягнень мистецького всесвіту і пересадити їх на український ґрунт. (с. 3–4)

Далі в статті В. Хмурого (1925) схарактеризовано художні здобутки митця А. Петрицького:

(Його) форма виросла на кубістичнім підмуркові, лишень кубізм вивчив Петрицького його теперішнім логічності композиції і наповненості форми. Сміливість і експресія фарб є надбанням його безоглядних і палких захоплень футуризмом у школі й за перших років своєї

діяльності. Висока техніка пензля й оригінальна манера письма, наслідок серйозної й довгої праці, пильного вивчення кращих майстрів та упертості та інтенсивної роботи розуму над формальними й технічними проблемами мистецтва. (с. 3–4)

Як бачимо з ескізів (рис. 9, 10) до спектаклю «Сорочинський ярмарок», А. Петрицький вибудовує костюми акторів і декорації в українському стилі, звертаючись до народної символіки й орнаменту, проте стилістична манера та подача форм тяжіє до певної кубічності. Для оформлення сцени цієї опери він використовує архітектурні форми, які дають глибину, тривимірний простір, створюючи монументальність і велич образів акторів.

Саме до такого прийому оформлення сцени апелює і німецький художник О. Шлеммер – він створює ефект, що вражає, і відчуття безмежжя через простоту, а також весь час робить акцент на простих геометричних фігурах.

Характерною рисою, що вирізняла українські декорації, був український національний, взнаваний колорит, адже в основі він мав принципи українського народного стилю, який не згубився, а навпаки перевтілювався та посилював новітні стилі. Бачимо костюми циганок, створені на основі композиційного поєднання простих геометричних форм, які акцентуються ритмікою рослинних мотивів і пташок, з використанням кольорового контрасту червоного та смарагдового. Образ української дівчини виконаний на основі полтавського народного строю. На сорочці сільської дівчини проглядається вишивка, плахта орнаментована, доповнено образ стрічками, що притаманно народному строю.

Дослідниця Ярина Цимбал (2021) вивчала періодичне видання журналу «Нове мистецтво», яке наповнене важливою мистецтвознавчою інформацією, та зазначає, що «фактичним редактором "Нового мистецтва" був Василь Бутенко – під псевдонімом Василь Хмурий, дуже хороший товариш А. Петрицького, він по суті був першим, хто досліджував мистецтво 20 рр. XX століття, статті і роздуми надруковані на сторінках видання несуть і сьогодні не аби яку цінність, адже відкривають нам історичні нюанси» (с. 75–89), тому на сторінках цього видання бачимо чимало ескізів і цитат українського митця А. Петрицького. Саме поєднання візуального й теоретичного матеріалу дає більш глибоке розуміння про автора і його мистецтво.

У своїх нотатках А. Петрицький пише з приводу школи Баугауз, згадуючи теоретичні праці О. Шлеммера: «німецький Баугауз, що має великі технічні можливості і експериментальні конструктивні майстерні театрального оформлення, досягнув великих технічних наслідків, щодо утилітарності і механізації, але досягнув цього ціною конструктивної абстрагованості» (Галерея Сценографії, 2021).

Підтвердженням вищезазначеного є інформація зі щоденників німецького художника, де бачимо його роздуми про вплив історичного часу на всі аспекти життя та мистецтва, що вносить певне розуміння потреби «шлеммерівського» балету. Гасло нашого часу є абстрактним, що, з одного боку, вивільнює частки одного цілого, аби довести їх до абсурду або піднести до найвищого рівня, а з іншого – узагальнює, об'єднує, щоб у більших розмірах створити нову суцільність. Гаслом нашого часу є механізація, нестримний процес, який охоплює всі галузі

життя та мистецтва. Усе, що можна механізувати, механізують. На сьогодні передовими є ті можливості, що їх дає техніка та винахідництво, які часто створюють зовсім нові підвалини й уможливають здійснення сміливих фантазій (Ekkehard et al., 1987, p. 239).



Рис. 11, 12. Журнал «Нове мистецтво», № 5, 1925 р., с. 2.
Малюнок А. Петрицького (Туркельтауб, 1925)

Досліджуючи архівні документи, аналізуючи візуальну спадщину художника, вдається виявити певні впливи в мистецтві А. Петрицького, який у співпраці з геніальними українськими режисерами театру України створював надсучасні образи. Хоча сміливо можна стверджувати певний вплив німецького театрального мистецтва на українських митців, проте в їхньому творчому доробку є певні особливості, а саме: невичерпний інтерес до народної побутової традиції, постійне втілення творчих експериментів, високий образно-емоційний складник.

Вплив новітніх тенденцій на українську театральну культуру сприяв піднесенню її до світового мистецького простору. Саме тому застосовані народні елементи в декораціях і сценічних костюмах акторів не є просто візуальним, механічним оздобленням, що радше перевтілюється та реконструюється в новітні елементи, орнаменти через певну історичну реконструкцію мистецького стилю.

Відношення до часу й історичних потреб мистецтва українських художників авангарду зрозуміємо з дослідження Г. Веселовської (2010):

Отже, цілком прозора ідея доцільності мистецтва, спровокована до життя техніцизмом часу, що культивувалася європейським конструктивізмом як данина урбанізму, з'єднавшись на теренах радянської культури з ідеологічно-політичними вимогами держави, була особливим чином трансформована. Доцільність, кристалізація мистецьких форм, їхня абстрактна механічність у радянському варіанті підкорились ідеям виробничого мистецтва, сценічні реалізації якого почасти базувалися на модному тоді тейлоризмові, ідеях корисного

робітничого руху, індустріалізації. «П'ятилітка прагне індустріалізації», – писав художник Анатоль Петрицький, – тобто механізації виробництва, зміна складних процесів виробництва й економіки істотно змінить форми побуту, мистецтва. Виразом нашого часу є конструкція і механізація, тобто та ж характеристика, що її мають усі галузі життя, механізація дає підвалини новому будівництву, новій роботі, новим накопиченням і новому побуту, нові джерела для найсмільчіших ідей і форм. (с. 131)

Проте, на відміну від німецької мистецької школи О. Шлеммера, основою художніх творчих пошуків А. Петрицького є народна символіка (рис. 9–12). Це притаманно митцю ще з навчальних років і його співпраці з Василем Кричевським. Тоді А. Петрицький зробив портрет вчителя (рис. 13):

Портрет був виконаний ще зовсім молодим Петрицьким під час тісного спілкування з В. Кричевським у період навчання в нього. На жовтувато-вохристому тлі стилізовано зображене погруддя темно-волосого, вусатого чоловіка. Обличчя вирішене площинно, воно нагадує малюнок на кахлях і має кольори української народної (а саме опішнянської) кераміки рожевувато-вохристі з зеленими тінями. Пасма волосся, вуса трактовані як орнамент. Поєднання рівномірної заливки площини з графічно-лінійною прорисовкою форми чола, щік, очей, брів утворює специфічний ефект, що посилюється контрастами геометризованих абрисів плечей, голови та одягу. Портрет був створений у роки повнокровної творчої праці учителя й учня, у роки пошуків і надій, коли нелегкі випробування були ще попереду (період 1917–1918 рр.). (Рубан, 1991, с. 16)

Проте вже в наступному 1919 році сталася пожежа і багато робіт як учня, так і вчителя було втрачено. Сучасник К. Фесак (1927) згадував:

За життя своє зібрав Василь Григорович надзвичайної вартості музей, переважно з народного мистецтва, який заповідав завчасно своєму рідному місту Харкову, але, на жаль, під час громадянської війни все загинуло в пожежі разом з п'ятьмастами його власних творів та великим дослідницьким архівом. (с. 151)

Відомо, що там же, у майстерні В. Кричевського, згоріли й ранні твори А. Петрицького, проте вцілілий портрет дає уявлення, наскільки

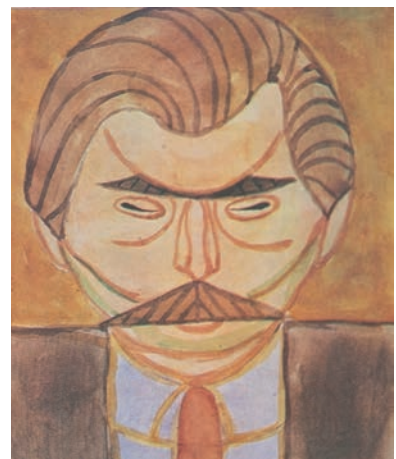


Рис. 13. А. Петрицький.
«Портрет В. Кричевського». Папір,
акварель, 1918 р. (Рубан, 1991)

абстрактною у своїй манері була мова молодого художника, який став відомим українським сценографом світового рівня (Веселовська, 2010, с. 151–152).

Наукова новизна. Уведено в науковий обіг архівні фотоматеріали із закордонних джерел та Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ), що висвітлюють нові композиційні рішення художників у мистецтві сценографії, синтезуючи в собі мови: дизайну сцени, музики, пластики, світла, моделювання образів акторів, декорації, атрибутики та ін.

Проаналізовано композиційні рішення геометричної побудови простору, динаміку та рухливість кольорових гармоній, багатогранність і пластичність музичного й танцювального супроводу; через символіку, метафору та алегорію виявлено основні новітні ідеї вистав О. Шлеммера й А. Петрицького, доведено певне наслідування новітніх тенденцій у творчості останнього. Розглянуті архівні матеріали та джерельну базу застосовано для розширеного порівняльного аналізу. Виявлено певні паралелі українських сценографів з німецькими модерними ідеями й течіями у створенні та реалізації художнього образу 20-х років ХХ століття. Доведено, що, створюючи нову основу для спільних опорних точок в мистецтві театру, А. Петрицький уводить українську авангардну сценографію в контекст європейської та світової культури.

Висновки

Отже, у процесі дослідження архівних документів проаналізовано «Тріадний балет» О. Шлеммера та виявлено, що художник А. Петрицький певною мірою наслідував прийоми для створення своїх театральних робіт. Знаходимо вищесказаному підтвердження в статтях науковців і мистецтвознавців, у сценічних ескізах і статтях самого художника.

Отже, А. Петрицький, без сумніву, був обізнаний у новітніх композиційних шуканнях театру Німеччини. В Україні була відома популярна тоді школа Баугауз як основний мистецький і культурний центр Німеччини. Її викладачі, наприклад О. Шлеммер, мали значний вплив на українське мистецтво й українських художників. Українські митці надихалися новітніми процесами європейського мистецтва, проте зберегли свою неповторну ідентичність і приналежність до народної, національної символіки.

У статті проаналізовано роботи сценографії А. Петрицького і «Тріадний балет» (1922) О. Шлеммера та з'ясовано, що проступає певне наслідування художніх рішень українського митця, а його зарисовки і начерки до вистав мають спільні характерні риси в образній структурі, у художньому оформленні сцени, в геометричних лініях і формах силуетів акторів, у динаміці та ритміці руху й музичного супроводу; характеристики творчої роботи митців підсилено аналізом їхніх думок зі статей і публікацій тогочасних видань. Зі спогадів про А. Петрицького досить часто бачимо його звернення до школи Баугауз і творчості О. Шлеммера, що дає підстави ствердити певне творче наслідування німецької школи, проте А. Петрицький творить власну образну лексику театру з національною, народною структурою і авторським почерком. Через форму, пластику, простір і колір художник передає символіку народного художнього образу, глибину народних

традицій; по-новому він відчуває український народний вертеп, піднімаючи народне до статусу професійного. На основі архівних документів, тогочасних періодичних видань, німецької та української джерельних баз виявлено значущість згаданих персоналій у становленні сценографії Німеччини й України.

Матеріали дослідження можуть бути корисними в процесі вивчення української сценографії. Аналіз мистецького доробку українських і німецьких художників-сценографів надає більш розгорнуте розуміння 20-х рр. XX століття та є необхідним для збагачення творчих підходів новітнього мистецтва театру.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Веселовська, Г. І. (2010). *Український театральний авангард*. Фенікс.
Галерея Сценографії. (2021, 5 лютого). *Лекція Ірини Мелешкіної «Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер. Сценографічний конструктивізм»* [Video]. YouTube. <http://surl.li/tpcbb>
- Горбачев, Д. (2003). Эксперименты 20-х. *Архидея: жизнь как искусство*, 5, 118–123.
- Лозинський, Т., & Руденко, Т. (Упоряд.). (2012). *Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки* [Альбом]. Майстер Книг.
- Мелешкіна, І. (2021). *Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер: сценографічний конструктивізм*. Музей театального, музичного та кіномистецтва України.
- Петрицький, А. (1929). Чи потрібна кому опера?. *Нова генерація*, 10, 34–39 https://uartlib.org/downloads/NewGeneration_10_1929_uartlib.pdf
- Рубан, В. В. (Упоряд.). (1991). *Анатоль Петрицький: Портрети сучасників* [Альбом]. Мистецтво.
- Туркельтауб, І. (1925). Наукове вивчення мистецтва [Зображення]. *Нове мистецтво*, 5, 2.
- Фесак, К. (1927). Василь Кричевський. *Глобус*, 10, 151–152. <http://surl.li/orlqhg>
- Хмурий, В. (1925). Анатоль Петрицький. *Нове мистецтво*, 1, 3–5. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd>
- Христовий, М. (Ред.). (1925). *Нове мистецтво*. Друк. ОкрВКУ. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd>
- Цимбал, Я. (2021). «Нова генерація»: апогей і фінал українського футуризму. В. О. Брайченко, О. Мимрук, & О. Хмельовська (Упоряд.), *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття* (с. 75–89). Читомо. https://chytomo.com/wp-content/uploads/2020/11/EkzemplyaryXX_A4.pdf
- Dietrich, B. (1989). Form und idee. Zum frühwerk von Oskar Schlemmer. In Mück, H.-D. (Ed.), *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919* (pp. 178–181). Matthaes.
- Ekkehard, B., Ingrid, F., & Hellmut, R. (1987). *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts. 1900 bis heute* (Mück, H.-D., Ed.). Unipart.
- Mück, H.-D. (Ed.). (1989). *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919*. Matthaes.

REFERENCES

- Dietrich, B. (1989). Form und idee. Zum frühwerk von Oskar Schlemmer. In Mück, H.-D. (Ed.), *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919* (pp. 178–181). Matthaes [in German].

- Ekkehard, B., Ingrid, F., & Hellmut, R. (1987). *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts. 1900 bis heute* (Mück, H.-D., Ed.). Unipart [in German].
- Fesak, K. (1927). Vasyl Krychevskiy [Vasily Krichevsky]. *Hlobus*, 10, 151–152. <http://surl.li/orlqxx> [in Ukrainian].
- Gorbachev, D. (2003). Eksperimenty 20-kh [Experiments of the '20s.]. *Arkhideia: zhizn kak iskusstvo*, 5, 118–123 [in Russian].
- Halereia Stsenohrafii [Scenography Gallery]. (2021, February 5). *Lektsiia Iryny Meleshkinoi "Anatol Petrytskyi i Oskar Shlemmer. Stsenohrafichni konstruktivizm"* [Lecture by Iryna Meleshkina "Anatol Petrytskyi and Oskar Schlemmer. Scenographic Constructivism"] [Video]. YouTube. <http://surl.li/tpcbb> [in Ukrainian].
- Khmuryi, V. (1925). Anatol Petrytskyi [Anatol Petrytskyi]. *Nove mystetstvo*, 1, 3–5. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd> [in Ukrainian].
- Khrystovyi, M. (Ed.). (1925). *Nove mystetstvo* [New art]. Druk. OkrVKu. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd> [in Ukrainian].
- Lozynskiy, T., & Rudenko, T. (Comps.). (2012). *Anatol Petrytskyi. Teatralni stroi ta dekoratsii zi zbirkyy* [Anatol Petrytskyi. Theater costumes and decorations from the collection] [Album]. Maister Knyh [in Ukrainian].
- Meleshkina, I. (2021). *Anatol Petrytskyi i Oskar Shlemmer: stsenohrafichni konstruktivizm* [Anatol Petrytskyi and Oskar Schlemmer: Scenographic Constructivism]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Mück, H.-D. (Ed.). (1989). *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919*. Matthaes [in German].
- Petrytskyi, A. (1929). Chy potribna komu opera? [Does anyone need opera?]. *Nova heneratsiia*, 10, 34–39. https://uartlib.org/downloads/NewGeneration_10_1929_uartlib.org.pdf [in Ukrainian].
- Ruban, V. V. (Comp.). (1991). *Anatol Petrytskyi: Portrety suchasnykiv* [Anatol Petrytskyi: Portraits of contemporaries] [Album]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Tsymbal, Ya. (2021). "Nova heneratsiia": apohei i final ukrainskoho futuryzmu ["New Generation": the apogee and finale of Ukrainian futurism]. In O. Braichenko, O. Mymruk, & O. Khmelovska (Comps.), *Ekzempliary XX. Literaturno-mystetska periodyka XX stolittia* [Exemplars XX. Literary and artistic periodicals of the twentieth century] (pp. 75–89). Chytomo. https://chytomo.com/wp-content/uploads/2020/11/ExzempliaryXX_A4.pdf [in Ukrainian].
- Turkeltaub, I. (1925). Naukove vyvchennia mystetstva [Scientific study of art] [Image]. *Nove mystetstvo*, 5, 2 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Feniks [in Ukrainian].

METAPHORS, SYMBOLS AND ALLEGORIES AS THE BASIS OF THE FIGURATIVE STRUCTURE OF GERMAN AND UKRAINIAN STAGE DESIGN IN THE 1920'S

Olesia Rybchenko

Doctor of Philosophy;

e-mail: rybchenko.oh@knu.ua; ORCID: 0000-0002-6253-9218

Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is a comprehensive analysis of the newest German theatre compositional structures of the 20s of the twentieth century (on the example of the creative practice of the scenographer Oskar Schlemmer). It is essential to compare and prove the influence of the new German scenography on Ukrainian art, using the example of the work of the artist Anatol Petrytskyi, who was inspired by modern ideas but created his Ukrainian theatrical language. **The research methodology** is a systematic approach with synthesis, generalisation, and comparison methods. To study contemporary approaches to scenography, the researcher used art historical and comparative historical approaches, which allow us to trace the trends of renewal and reform in the symbolic vocabulary of the performance. The study's theoretical and practical results reveal previously unresolved art historical research issues. **The scientific novelty** lies in identifying contemporary compositional and spatial solutions in the Ukrainian scenography of the Ukrainian artist A. Petrytskyi under the influence of new European trends, namely the German scenography of the artist O. Schlemmer. **Conclusions.** It has been proved that A. Petrytskyi is a high-level stage designer. He managed to create the newest Ukrainian theatre, based on centuries-old folk nativity scene traditions with recognisable Ukrainian flavour and national symbols. It is emphasised that A. Petrytskyi's probable interest in the latest developments of the German school of scenography contributed to the renewal of art in Ukrainian scenography, and the peculiar influences not only enriched but also revealed the essential elements of folk art through metaphor, symbol, and allegory.

Keywords: fine arts; Ukrainian art; scenography; German art; theatre; artist; symbolism



DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314154

УДК 792.075:005.53:[004.946.5:792.2]20"

ПРОЄКТНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ VR-ПРАКТИКАХ

Олександр Кабанець^{1а}, Леся Малоока^{2а}, Олександр Дарованець^{3а}

¹ кандидат юридичних наук;

e-mail: kabanets.flo@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1272-6725

² кандидат історичних наук, доцент;

e-mail: malooka@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9247-4021

³ e-mail: darovanets@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7465-5216

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

Анотація

Мета дослідження полягає у визначенні, аналізі та систематизації наявного досвіду проєктної діяльності з організації VR-імерсивних вистав; визначенні й обґрунтуванні основних етапів їх реалізації, що дасть змогу поглибити розуміння системи управління театральними установами, та організації сучасних видовищних форм. У статті порушено питання впливу постійних технологічних змін на ключові аспекти управління театральною справою. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході та спирається на поєднання кількох методів: аналітичного – під час розгляду історичної, культурологічної та мистецтвознавчої літератури з предмета дослідження; теоретично-концептуального – під час аналізу понятійно-термінологічної системи дослідження та виявлення особливостей організації VR-практик. **Наукова новизна** полягає у визначенні важливої ролі проєктної діяльності в професійній підготовці менеджерів соціокультурної діяльності з урахуванням особливостей технологічної трансформації видовищної індустрії. **Висновки.** Стрімке впровадження у театральну справу інноваційних досягнень у сфері імерсивних VR-технологій спричинило продукування нових видовищно-експериментальних форм. З огляду на це виявлено, що основним завданням проєктного менеджменту в сучасних театральних VR-практиках стало проведення аналізу виробництва театральних постановок, підтримання зв'язків з аудиторією (визначення рівня імерсивності – рівня занурення), вирішення питань фінансування театральної діяльності, відносин зі стейкхолдерами, а також кадрової політики. На прикладах VR-вистав виявлено переваги проєктного менеджменту в сучасних театральних VR-практиках: імерсивні технології як потужний адаптивний інструмент дали змогу пристосовувати мистецький досвід до потреб людей з різними можливостями, долати перешкоди в процесі творчого самовираження, гарантуючи залучення великої аудиторії під час вистави. Натомість основним негативним результатом цього дослідження може слугувати виявлення того факту, що роль митця та керівника в процесі диджиталізації може бути применшена до нуля. З огляду на це роль керівника театру полягає в мінімізації негативного впливу імерсивних технологій на організацію колективної праці в театральній установі.

Ключові слова: проєктний менеджмент; VR-вистава; імерсивність; імерсивні технології; менеджер; інклюзивність; театральна справа

Постановка проблеми

Всесвітня пандемія коронавірусу (COVID-19) та військові обставини в країні значно пришвидшили інтеграцію цифрових технологій у всі сфери соціокультурної діяльності. Стрімкий технологічний поступ, зумовлений геополітичними, соціально-економічними трансформаціями, обмеженнями, спричиненими світовою пандемією COVID-19 та воєнними обставинами в Україні, зумовили значні трансформації проєктного менеджменту в театральній індустрії та способу організації видовищних форм. Інтеграція технологічних новацій змусила митців пристосуватися до нового креативного простору. Зокрема, в умовах пандемії питання відвідування віртуальних музеїв, художніх виставок, інсталяцій, бібліотек та архівів стало критично актуальним і важливим. Подібні трансформаційні процеси відбулися в креативних індустріях. Зокрема, театральна справа зіткнулася з черговою технологічною революцією, пов'язаною з розвитком штучного інтелекту, технологіями доповненої та віртуальної реальності тощо.

Ці обставини зумовили необхідність порушення важливих питань, які стосуються діяльності театральних установ у контексті технологічного прогресу, корисних для театральних менеджерів та організаторів, що дало б змогу театральним установам уникнути проблем і помилок періоду пандемії та ефективніше впроваджувати нові технології.

Тож актуальність дослідження зумовлена подвійним обґрунтуванням. По-перше, сам театр як об'єкт дослідження в межах управлінських наук усе ще залишається недостатньо вивченим полем досліджень. Ця прогалина стає ще більш очевидною, якщо взяти до уваги технологічний аспект функціонування організацій театрального спрямування. По-друге, потенційний вплив нових технологій на кадрову політику та функціонування театральних колективів є неоднозначним. Це засвідчує подальший огляд наукового розроблення проблеми, що висвітлено нижче.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У вітчизняній та зарубіжній науковій літературі регулярно порушуються питання, що стосуються театрального менеджменту. С. Ленглі (2000), В. Корнієнко (2005), І. Безгін (2005), Р. Громадський (2008), О. Клековкін (2017), М. Гжомба (Grząba, 2022), А. Лягущенко (2023), К. Юдова-Романова, І. Борко, І. Семененко (2024) досліджували свого часу методологічні аспекти сучасного театрознавства, а також питання організаційно-управлінського характеру, зокрема фінансування діяльності театрів, управління ризиками, вплив культурної політики, оцінку діяльності й ефективності театральної індустрії.

Однак, у контексті динамічного технологічного поступу важливо переглядати ці ключові аспекти постійно, ураховуючи результати впровадження сучасних технологічних інновацій та виникнення нових формоутворень. Проєктну діяльність менеджерів театральної справи з урахуванням досвіду запровадження креативних технологій здебільшого розглядають у публікаціях вітчизняних науковців, зокрема Л. Кудрі (2009), Т. Куваєвої та Н. Шинкаренко (2019), та зарубіж-

них дослідників, наприклад В. Табак (Tabak, 2020), А. Модлінського та Л. Пінто (Modlinski & Pinto, 2020; Modlinski, 2019), Д. Рокебі (Rokeyby, 2019), Е. Корженовської та Г. Пташек (Korzeniowska & Ptaszek, 2021).

Л. Кудря (2009), Т. Куваєва та Н. Шинкаренко (2019) окреслюють особливості організації віртуальних виставок і перспективи використання таких галерей українськими підприємствами для просування та популяризації своєї продукції.

Ще одним викликом для театральних менеджерів став розвиток технологій нового покоління, які застосовуються дедалі ширше. На особливу увагу заслуговує робототехніка (Knight, 2011; Nishiguchi et al., 2017; Sovhyra, 2021), голографічні технології, гейміфікація, технології віртуальної та доповненої реальності (Tabak, 2020). Що стосується впровадження технологій штучного інтелекту в театральний простір, то в науковій літературі порушено питання функціонування ШІ в контексті організації мультимедійних вистав (Damiano et al., 2019; Monteverdi, 2020); застосування нейронних мереж (Rokeyby, 2019; Befera & Bioglio, 2022). Автори досліджують питання взаємовідносин організатора з глядачем; дихотомію мистецьких та економічних цілей; аспекти продюсування театральних вистав, питання кадрової політики, функціонування театральних колективів, імідж організації та театрального директора.

Отже, ураховуючи результати огляду літератури й актуальності теми цього дослідження, необхідно дослідити театральний менеджмент з урахуванням особливостей технологічної трансформації сучасного культуротворчого процесу.

Виклад основного матеріалу

Цифровізація спричинює применшення ролі творця (загалом людської діяльності) під час організації творчо-виробничого процесу. Мова йде про технології, що за допомогою свого функціонування можуть замінювати людську працю (застосування нейромереж у процесі продукування сценаріїв, роботизація сценічних пристроїв, залучення технології віртуальної та доповненої реальності тощо). На думку театральних критиків, застосування додаткових технологій для підтримки людської праці не обов'язково призводить до підвищення ефективності роботи команди або звикання до сформованих схем роботи (Korzeniowska & Ptaszek, 2021). Частковим вирішенням цієї проблеми може бути працевлаштування фахівців з відповідних галузей, але це суттєво обмежено бюджетом театрів.

Проте в результаті динамічного впровадження сучасних технологічних новацій театральний простір поступово змінює свою конфігурацію, усе більше тяжіючи до відкритості та відсутності кордонів між глядацькою аудиторією та сценічним простором. Мова йде про категорію «імерсивності» та поняття «імерсивні технології». Останні отримали свою назву (з англ. immersive – занурювати) з огляду на їхнє повне або часткове занурення у віртуальний світ або різні види змішання реальної та віртуальної реальності. До їх списку входить віртуальна й доповнена реальність, а також 360° відео. Вони забезпечують ефект повної або часткової присутності в альтернативному просторі, чим і змінюють призначений для користувача досвід в абсолютно різних сферах (Lessiter et al., 2001, pp. 282–297).

Менеджери та режисери можуть створювати імерсивні віртуальні видовища, у яких глядачі, оснащені VR-гарнітурами, можуть брати участь у виставах у реальному часі або в попередньо записаних екранізаціях.

Імерсивний театр не є новою концепцією, але останнім часом він набув значної популярності. Це тип театральної вистави, який поєднує фізичний простір, інтерактивні технології та участь глядачів задля створення досвіду, більш схожого на прогулянку, аніж на сидіння в театральній залі та спостереження за тим, як актори розігрують історію в межах чотирьох стін.

Інакше кажучи, за допомогою нових технологічних інструментів організатори створюють імерсивні події, які здатні суттєво змінити сприйняття як внутрішнього, так і зовнішнього світу. Люди з обмеженими можливостями часто вважають імерсивний театр недоступним, оскільки він покладається на фізичні рухи та зорові лінії. Однак з упровадженням імерсивних технологій це виявляється не так.

Розглянемо кілька прикладів упровадження імерсивних технологій у сценічний простір для з'ясування важливих складників менеджменту в сучасних постановках під час постійної технологічної трансформації культуротворчого процесу.

Концепція занурення є центральною як для театру, так і для нової комп'ютерної галузі віртуальної реальності. Це концепція, яка об'єднує обидві сфери, роблячи VR потужним новим трендом у сценографії. І навпаки, театральні практики можуть виявитися корисними для наслідування у створенні віртуальних середовищ.

З моменту появи технології віртуальної реальності дизайнери віртуальних середовищ (CGI) прагнули повністю занурити глядачів у штучні світи. З цією метою було розроблено багато нових комп'ютерних інтерфейсів.

Доказовим прикладом стала екранізація книги Елмера Райса «Арифмометр» (1995 р.), до організації якої залучено VR-технології, а саме використання стереооптичних відеопроекторів з поляризованим зображенням. Головний екран мав розміри: 6 метрів завширшки та 4 метри заввишки. На бічні екрани за допомогою стерео слайд-проекторів проектувалися нерухомі зображення, тематика яких збігалася з тематикою центрального екрану. Фантастичне та жахливе середовище створили для того, щоб проілюструвати мислення головного героя (Reaney, 1999, p. 186).

Інший приклад – постановка п'єси Девіда Фрейзера «Тесла Екстрік» (Tesla Ekctric), що відбулася 12 лютого 1998 року в театрі Канзаського університету. Студенти-дизайнери розробили AR комп'ютерне моделювання. Окрім звичного застосування нових технологій, Tesla Electric надала багато інформації про теорію та практику занурення театральної аудиторії у вигаданий світ (Reaney, 1999, p. 184). З появою цієї вистави стало зрозуміло, що доповнена реальність може покращити театральні вистави через доповнення віртуальних компонентів. Окуляри доповненої реальності або застосунки для смартфонів можуть накладати цифровий матеріал на реальне середовище, спричиняючи змішування кордонів між реальним і вигаданим. Інтеграція реальних та віртуальних елементів додає наративу складності. Віртуальна реальність дає змогу створювати віртуальні сцени й антураж, які перевершують реальні локації.

Ці VR-вистави забезпечили підвищений рівень залучення аудиторії. Глядачі змогли подорожувати всередині віртуального простору. Цей рівень залучення

перетворив людей-спостерігачів на людей-гравців, посилюючи емоційний зв'язок між аудиторією та сюжетом вистави. Користувачі могли бачити текстури, відчувати вагу віртуальних об'єктів і взаємодіяти з цифровими скульптурами у спосіб, що дуже нагадує реальну взаємодію. Залучення органів чуття до творчої взаємодії посилює автентичність та емоційний резонанс, а отже, посилює ефект занурення та незабутній характер досвіду.

Сучасні постановки імерсивного театру засвідчують, що традиційні принципи організації театрального видовища замінюють кардинально відмінними (інноваційними):

1. У постановці New York Times 2015 року «Більше не спати більше» (перекладено «Макбета») глядачі беруть участь у містерії, де вони можуть вільно досліджувати кілька кімнат на різних поверхах, у кожній з яких розвивається власна сюжетна лінія або підсюжет. Глядачі носять сенсорні маски впродовж усієї вистави, яка триває п'ять годин.

2. У бродвейському мюзиклі «Приходьте здалеку» (ориг. "Come From Away" (2017)), присвяченому подіям 11 вересня, глядачі можуть прогулятися терміналом міжнародного аеропорту «Гандер» у Ньюфаундленді, що містить артефакти того періоду (газети із заголовками про терористичні атаки).

Ці проекти засвідчили важливі складники менеджменту VR-вистав. По-перше, доповнена реальність стала потужним адаптивним інструментом, пристосовуючи мистецький досвід до потреб людей з різними можливостями. Наприклад, у віртуальній реальності адаптивні інтерфейси та сенсорна стимуляція створюють інклюзивну платформу для взаємодії. Доповнену інсталяцію можливо переміщати за допомогою засобів просторової навігації, таких як слухові підказки або тактильний зворотний зв'язок, які допомагають орієнтуватися в просторі користувачам і забезпечують інклюзивний досвід взаємодії з творами мистецтва.

Користувачі можуть отримати матеріал потрібною мовою, а митці мають можливість інтегрувати багато культурних аспектів у свої цифрові роботи, сприяючи більш повному зображенню світових мистецьких форм. Ці технології уможливають широкий спектр мистецьких голосів, надаючи легкодоступні інструменти для творчості. Митці з обмеженими можливостями можуть використовувати програми для ліплення з віртуальної або доповненої реальності, програми для малювання в доповненій реальності, щоб вийти за межі своїх фізичних можливостей і зробити цінний внесок у різноманітну та інклюзивну сферу художнього вираження. Люди з обмеженою мобільністю або ті, що проживають у фізично ізольованих регіонах, можуть скористатися віртуальними художніми галереями або доповненими інсталяціями, що сприяють рівному доступу до сприйняття мистецтва.

По-друге, імерсивні технології відіграють вирішальну роль у подоланні перешкод у доступі до творчого самовираження, гарантуючи залучення великої аудиторії у виставі. Свобода в сценографії дає змогу режисерам і сценографам створювати самобутні образи, що візуально вражають, розширюючи їхні творчі можливості для виробництва. VR забезпечує виняткове просторове занурення, даючи змогу користувачам переноситися у віртуальне середовище, де вони можуть взаємодіяти з мистецтвом у трьох вимірах.

По-третє, у контексті аналізу сучасних VR-вистав важливими питаннями є оцінка ефективності технологічних експериментів на сценічних підмостках, а також вплив технологізації на принципи організації театральної справи. З огляду на це роль керівника театру полягає в підвищенні позитивного результату, водночас мінімізуючи негативний вплив на колективну працю.

Аналіз результатів дослідження дав змогу виявити аспекти театального менеджменту, які є особливо чутливі до динамічного розвитку технологій нового покоління. Дослідження засвідчує, що вплив креативних технологій на сучасний сценічний простір необхідно досліджувати в контексті аналізу аспектів виробництва театральних постановок, фінансування театральної діяльності, відносин зі стейкхолдерами, підтримання зв'язків з аудиторією (визначення рівня імерсивності – рівня занурення), а також кадрової політики, функціонування театральних компаній тощо. Тож результати цього дослідження дають змогу отримати такі висновки.

Наукова новизна. Оцінюючи вплив проведеного дослідження, важливо підкреслити внесок як у теорію, так і в практику управління. У вирішенні теоретичних питань виникло нове розуміння взаємозв'язку між менеджментом і технологічним розвитком театрів. На нашу думку, це має особливу цінність через пряму конфронтацію технологій з ключовими аспектами театального менеджменту. Практичний вимір дослідження передусім пов'язаний з його корисністю в контексті впровадження нових технологічних процесів. Надані знання можуть бути корисними для театральних менеджерів, тих, хто обіймає інші управлінські посади в театрах, а також для управлінських ролей у театрах, театральних організаторів і розробників нових технологій і цифрових рішень для галузі культури з особливим фокусом на театральну індустрію. Крім того, результати дослідження можуть бути орієнтиром для дослідників театального менеджменту, діяльність яких пов'язана з театальною індустрією, а також менеджерів з інших мистецьких сфер.

Висновки

Театральні події трансформувалися завдяки технологічним досягненням у сфері впровадження імерсивних VR-технологій.

VR-технології покращують доступність та інклюзивність творчої взаємодії. Люди з різними можливостями можуть досліджувати віртуальне середовище або взаємодіяти з доповненими матеріалами відповідно до своїх смаків і потреб, розширюючи доступність творчості для ширшого кола людей. Ця обставина відкриває нові можливості для міжнародної доступності, оскільки аудиторія може збиратися в спільному цифровому середовищі, щоб побачити театральні вистави поза межами обмежень, що зумовлені простором фізичного театру.

Упровадження імерсивних технологій у сучасний сценічний простір має досліджуватися в контексті аналізу аспектів виробництва театральних постановок, підтримання зв'язків з аудиторією (визначення рівня імерсивності – рівня занурення), фінансування театральної діяльності, відносин зі стейкхолдерами, а також кадрової політики тощо.

Перспективи подальших досліджень. Результати дослідження можуть слугувати підґрунтям для численних розробок управління процесами впровадження нових технологій у театрах та інших мистецьких інституціях. Особливо важливим видається подальше дослідження теми, пов'язаної із застосуванням штучного інтелекту, який сприймають як загрозу для культуротворчого процесу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безгін, І. Д. (2005). *Мистецтво і ринок*. Компас.
- Громадський, Р. (2008). Управління театральною справою у Фінляндії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 2/3, 91–106.
- Клековкін, О. (2017). *Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті*. АртЕк.
- Корнієнко, В. В. (2005). *Театральний менеджмент: методика прокату репертуару драматичного театру*.
- Куваєва, Т. В., & Шинкаренко, Н. В. (2019). Дослідження особливостей віртуальних виставок у контексті діджиталізації. *Економічний простір*, 150, 7–13. <https://doi.org/10.32782/2224-6282/150-1>
- Кудря, Л. (2009). Віртуальна книжкова виставка – нова форма популяризації документів. *Бібліотечна планета*, 1, 37–39.
- Ленгли, С. (2000). *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід* (І. Д. Безгін, пер. & ред.). Компас.
- Лягущенко, А. (2023). Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 33, 10–20. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291471>
- Юдова-Романова, К., Борко, І., & Семененко, І. (2024). Інваріанти організаційно-економічної бізнесмоделі оперної сцени: історичний дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 384–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308441>
- Befera, L., & Bioglio, L. (2022, November 28–December 2). Classifying Contemporary AI Applications in Intermedia Theatre: Overview and Analysis of Some Cases. In A. De Filippo, M. Milano, V. Presutti, & A. Saffiotti (Eds.), *Artificial Intelligence and Creativity (CREAI 2022) [Workshop Proceedings]* (pp. 42–54). Italian Association for Artificial Intelligence. <https://ceur-ws.org/Vol-3278/paper4.pdf>
- Damiano, R., Lombardo, V., Monticone, G., & Pizzo, A. (2019, November 19–22). Artificial Intelligence for Dramatic Performance. In M. Alviano, G. Greco, & F. Scarcello (Eds.), *AI*IA 2019 – Advances in Artificial Intelligence* (Vol. 11946, pp. 542–557). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-35166-3_38
- Grząba, M. (2022). Rozwój marketingu cyfrowego w instytucjach kultury podczas pandemii COVID-19. In A. Kwiecień, & A. Nocoń (Eds.), *Biznes w kulturze – kultura w biznesie: Strategie rozwoju jednostek kultury w kontekście trendów występujących w ich otoczeniu* (pp. 39–50). Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego. <http://dx.doi.org/10.22367/uekat.9788378758099>

- Knight, H. (2011, November 24–25). Eight lessons learned about non-verbal interactions through robot theater. In B. Mutlu, Ch. Bartneck, J. Ham, V. Evers, & T. Kanda (Eds.), *Social Robotics (ICSR 2011)* (Vol. 7072, pp. 42–51). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-642-25504-5_5
- Korzeniowska, E., & Ptaszek, G. (2021). *Kompetencje cyfrowe w instytucjach kultury*. Małopolski Instytut Kultury. <https://mik.krakow.pl/wp-content/uploads/Kompetencje-cyfrowe-w-instytucjach-kultury.pdf>
- Lessiter, J., Freeman, J., Davidoff, J. B., & Keogh, E. (2001). A Cross-Media Presence Questionnaire: The ITC-Sense of Presence Inventory. *Presence Teleoperators and Virtual Environments*, 10(3), 282–297. <https://doi.org/10.1162/105474601300343612>
- Modlinski, A. (2019). *Strategie instytucji kultury wobec niezadowolonych i bojkotów konsumenckich*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8142-619-0>
- Modlinski, A., & Pinto, L. M. (2020). Managing substitutive and complementary technologies in cultural institutions: Market/mission perspectives. *Management*, 25, 1–10. <https://doi.org/10.30924/mjcmi.25.s.2>
- Monteverdi, A. M. (2020). *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*. Dino Audino editore.
- Nishiguchi, Sh., Ogawa, K., Yoshikawa, Y., Chikaraishi, T., Hirata, O., & Ishiguro, H. (2017). Theatrical approach: Designing human-like behaviour in humanoid robots. *Robotics and Autonomous Systems*, 89, 158–166. <https://doi.org/10.1016/j.robot.2016.11.017>
- Reaney, M. (1999). Virtual Reality and the Theatre: Immersion in Virtual Worlds. *Digital Creativity*, 10(3), 183–188. <https://doi.org/10.1076/digc.10.3.183.3244>
- Rokeyby, D. (2019). Perspectives on Algorithmic Performance through the Lens of Interactive Art. *TDR/The Drama Review*, 63(4), 88–98. https://doi.org/10.1162/dram_a_00876
- Sovhyra, T. (2021). Robotic theatre: comparative analysis of human and mechanized activities in the creative process. *Creativity Studies*, 14(2), 295–306. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.13545>
- Tabak, W. (2020). Publiczność w wirtualnej rzeczywistości. *Didaskalia*, 155, 147–179. <https://didaskalia.pl/artukul/publicznosc-w-wirtualnej-rzeczywistosci>

REFERENCES

- Befera, L., & Bioglio, L. (2022, November 28–December 2). Classifying Contemporary AI Applications in Intermedia Theatre: Overview and Analysis of Some Cases. In A. De Filippo, M. Milano, V. Presutti, & A. Saffiotti (Eds.), *Artificial Intelligence and Creativity (CREAI 2022)* [Workshop Proceedings] (pp. 42–54). Italian Association for Artificial Intelligence. <https://ceur-ws.org/Vol-3278/paper4.pdf> [in English].
- Bezghin, I. D. (2005). *Mystetstvo i rynek* [Art and the market]. Kompas [in Ukrainian].
- Damiano, R., Lombardo, V., Monticone, G., & Pizzo, A. (2019, November 19–22). Artificial Intelligence for Dramatic Performance. In M. Alviano, G. Greco, & F. Scarcello (Eds.), *AI*IA 2019 – Advances in Artificial Intelligence* (Vol. 11946, pp. 542–557). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-35166-3_38 [in English].
- Grząba, M. (2022). Rozwój marketingu cyfrowego w instytucjach kultury podczas pandemii COVID-19 [Digital marketing development in cultural institutions during the COVID-19 pandemic]. In A. Kwiecień, & A. Nocoń (Eds.), *Biznes w kulturze – kultura w biznesie: Strategie*

- rozwoju jednostek kultury w kontekście trendów występujących w ich otoczeniu [Business in culture – culture in business: Strategies for the development of cultural units in the context of trends occurring in their environment] (pp. 39–50). Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego. <http://dx.doi.org/10.22367/uekat.9788378758099> [in Polish].
- Hromadskyi, R. (2008). Upravlinnia teatralnoiu spravoiu u Finliandii [Theater management in Finland]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 2/3, 91–106 [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2017). *Istoriografii teatru: Napriamy. Shkoly. Metody. Postati* [The historiography of the theatre: Directions. Schools. Methods. Figures]. ArtEk [in Ukrainian].
- Knight, H. (2011, November 24–25). Eight lessons learned about non-verbal interactions through robot theater. In B. Mutlu, Ch. Bartneck, J. Ham, V. Evers, & T. Kanda (Eds.), *Social Robotics (ICSR 2011)* (Vol. 7072, pp. 42–51). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-642-25504-5_5 [in English].
- Korniienko, V. V. (2005). *Teatralnyi menedzhment: metodyka prokatu repertuaru dramatychnoho teatru* [Theater management: a methodology for renting the repertoire of a drama theater] [in Ukrainian].
- Korzeniowska, E., & Ptaszek, G. (2021). *Kompetencje cyfrowe w instytucjach kultury* [Digital competence in cultural institutions]. Małopolski Instytut Kultury. <https://mik.krakow.pl/wp-content/uploads/Kompetencje-cyfrowe-w-instytucjach-kultury.pdf> [in Polish].
- Kudria, L. (2009). Virtualna knyzhkova vystavka - nova forma popularyzatsii dokumentiv [Virtual book exhibition - a new form of popularization of documents]. *Bibliotechna planeta*, 1, 37–39 [in Ukrainian].
- Kuvaieva, T. V., & Shynkarenko, N. V. (2019). Doslidzhennia osoblyvostei virtualnykh vystavok u konteksti didzhytalizatsii [Research of the features of virtual exhibitions within the digitalization]. *Ekonomichnyi prostir*, 150, 7–13. <https://doi.org/10.32782/2224-6282/150-1> [in Ukrainian].
- Lenhli, S. (2000). *Teatralnyi menedzhment i prodiuserstvo. Amerykanskiy dosvid* [Theater management and production. The American experience] (I. D. Bezghin, Trans. & Ed.). Kompas [in Ukrainian].
- Lessiter, J., Freeman, J., Davidoff, J. B., & Keogh, E. (2001). A Cross-Media Presence Questionnaire: The ITC-Sense of Presence Inventory. *Presence Teleoperators and Virtual Environments*, 10(3), 282–297. <https://doi.org/10.1162/105474601300343612> [in English].
- Liahushchenko, A. (2023). Derzhavnyi teatralnyi menedzhment u konteksti istorychnoho rozvytku stsenichnoho mystetstva [State theatre management in the context of historical development of performing arts]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 33, 10–20. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291471> [in Ukrainian].
- Modlinski, A. (2019). *Strategie instytucji kultury wobec niezadowolonia i bojkotów konsumenckich* [Strategies of cultural institutions in the face of consumer dissatisfaction and boycotts]. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8142-619-0> [in Polish].
- Modlinski, A., & Pinto, L. M. (2020). Managing substitutive and complementary technologies in cultural institutions: Market/mission perspectives. *Management*, 25, 1–10. <https://doi.org/10.30924/mjcmi.25.s.2> [in English].
- Monteverdi, A. M. (2020). *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale* [Reading a multimedia show. The new scene

- between video mapping, interaction design and artificial intelligence]. Dino Audino editore [in Italian].
- Nishiguchi, Sh., Ogawa, K., Yoshikawa, Y., Chikaraishi, T., Hirata, O., & Ishiguro, H. (2017). Theatrical approach: Designing human-like behaviour in humanoid robots. *Robotics and Autonomous Systems*, 89, 158–166. <https://doi.org/10.1016/j.robot.2016.11.017> [in English].
- Reaney, M. (1999). Virtual Reality and the Theatre: Immersion in Virtual Worlds. *Digital Creativity*, 10(3), 183–188. <https://doi.org/10.1076/digc.10.3.183.3244> [in English].
- Rokeby, D. (2019). Perspectives on Algorithmic Performance through the Lens of Interactive Art. *TDR/The Drama Review*, 63(4), 88–98. https://doi.org/10.1162/dram_a_00876 [in English].
- Sovhyra, T. (2021). Robotic theatre: comparative analysis of human and mechanized activities in the creative process. *Creativity Studies*, 14(2), 295–306. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.13545> [in English].
- Tabak, W. (2020). Publiczność w wirtualnej rzeczywistości [Audiences in virtual reality]. *Didaskalia*, 155, 147–179. <https://didaskalia.pl/artukul/publicznosc-w-wirtualnej-rzeczywistosci> [in Polish].
- Yudova-Romanova, K., Borko, I., & Semenenko, I. (2024). Invarianty orhanizatsiino-ekonomichnoi biznesmodeli opernoi stseny: istorychnyi dyskurs [Invariants of the organisational-economic business model of opera stage: historical discourse]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 384–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308441> [in Ukrainian].

PROJECT MANAGER IN MODERN THEATER VR PRACTICES

Oleksandr Kabanets^{1a}, Lesia Malooka^{2a}, Oleksandr Darovanets^{3a}¹ PhD in Law;

e-mail: kabanets.flo@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1272-6725

² PhD in History, Associate Professor;

e-mail: malooka@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9247-4021

³ e-mail: darovanets@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7465-5216^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the research is to identify, analyse and systematise the existing experience of project activities in organising VR immersive performances and to highlight and justify the main stages of their implementation, which will allow to deepen the understanding of the management system of theatrical institutions and the organisation of modern entertainment forms. The article raises the issue of the impact of constant technological change on key aspects of theatre management. **The research methodology** is based on an integrated approach and is based on a combination of several methods: analytical – when considering the historical, cultural and art history literature on the subject of the study; theoretical and conceptual – when analysing the conceptual and terminological system of the study and identifying the peculiarities of the organisation of VR practices. **The scientific novelty** is to determine the important role of project activities in the professional training of managers of socio-cultural activities, taking into account the peculiarities of the technological transformation of the entertainment industry. **Conclusions.** The rapid introduction of innovative achievements in the field of immersive VR technologies into theatre has led to the production of new spectacular and experimental forms. Given this, it has been found that the main task of project management in contemporary theatrical VR practices is to analyse the production of theatrical performances, maintain communication with the audience (determining the level of immersion), address issues of financing theatrical activities, relations with stakeholders, and personnel policy. The examples of VR performances revealed the benefits of project management in contemporary VR theatre practices: immersive technologies as a powerful adaptive tool made it possible to adapt the artistic experience to the needs of people with different abilities, to overcome obstacles in the process of creative expression, and to ensure that a large audience is involved during the performance. Instead, the main negative result of this study may be the discovery of the fact that the role of the artist and manager in the process of digitalisation can be reduced to zero. With this in mind, the role of the theatre manager is to minimise the negative impact of immersive technologies on the organisation of collective work in a theatre institution.

Keywords: project management; VR performance; immersiveness; immersive technologies; manager; inclusiveness; theatre



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

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314155

УДК 792.08:792.071.2.027Брехт]:792.24.046"20"

**РЕЖИСЕРСЬКІ ВЕРСІЇ «ТРИГРОШОВОЇ ОПЕРИ»:
ДО ПИТАННЯ АКТУАЛЬНОСТІ ТЕОРІЇ ЕПІЧНОГО
ТЕАТРУ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА В ТЕАТРІ ХХІ СТОЛІТТЯ****Галина Миленька***доктор мистецтвознавства, професор;**e-mail: milgal@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1359-535X**Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна***Анотація**

Розглянуто три версії сценічного прочитання «Тригрошової опери» Бертольта Брехта, а саме виставу Е. Енгеля (Берлін, 1928), Р. Вілсона (Берлін, 2007), Р. Норріса (Лондон, 2016).

Мета дослідження – зіставити за допомогою порівняльного аналізу виставу в театрі Шиффбауердам, безпосередню участь у постановці якої брав Б. Брехт, та режисерські рішення на сцені Королівського національного театру і театру «Берлінер Ансамбль»; виявити межі інтерпретаційних можливостей сценічного прочитання п'єси «Тригрошова опера», у якій вперше реалізовано напрацювання Б. Брехта в галузі теорії епічного театру. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети застосовано методологію театрознавчого аналізу, який передусім базується на культурно-історичному та системному підходах, методах теоретичного аналізу та синтезу, компаративістики й аналогії, абстрагування та конкретизації.

Наукова новизна. Уперше здійснено аналіз вистав за п'єсою Б. Брехта «Тригрошова опера» на сцені європейського театру ХХІ століття та простежено вплив його теорії і практики на сучасне режисерське мистецтво. **Висновки.** Спираючись на вимоги Б. Брехта до сценічної реалізації «Тригрошової опери» та основні позиції його теорії епічного театру, виявлено, що не всі режисерські спроби вільної інтерпретації п'єси Б. Брехта стають вдалим режисерським досвідом, відкриттям нових смислів і повноцінним художнім явищем, з одного боку. З іншого – урахування базових формоутворювальних аспектів брехтівської драматургії навіть у найсмівливіших режисерських інтерпретаціях, які спонукають до продукування неймовірних засобів сценічної виразності, здатні створити нову естетичну реальність та наблизити суть змісту п'єси до глядача ХХІ століття.

Ключові слова: сценічне мистецтво; театр ХХІ століття; режисура; сценографія; інтерпретація; Б. Брехт; теорія епічного театру; Р. Вілсон

Постановка проблеми

Разом зі становленням європейської режисури сценічна інтерпретація драматургії ще з кінця ХІХ століття стала визначальною в мистецтві театру та протягом

наступного століття набувала більшої свободи у творчості режисера. Особливої актуальності проблема тлумачення авторського тексту набуває у XXI столітті. Перед режисерами вже не стоїть завдання сценічного зображення задуму драматурга. Постановницька концепція вибудовується на прагненні створити власний естетичний простір і наповнити його своїми смислами. Термін «супротив матеріалу» стає слухним не тільки для визначення здатності інженерної конструкції протистояти деформації і руйнуванню, а й для виявлення меж допустимої свободи режисера в розхитуванні внутрішнього каркаса п'єси, її тлумаченні та радикальному переакцентуванні змістовної суті, що й простежено у цій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У дослідженні заявленої теми передусім опрацьовано монографічні розвідки та статті зарубіжних учених, що присвячені осмисленню особливостей епічного театру Б. Брехта, зокрема Манфреда Векверта (Wekwerth, 1960), Мартіна Ессліна (Esslin, 1980), Анджея Вірта (Wirth, 1980), Артура Холмберга (Holmberg, 2005), Хайнера Мюллера (Müller, 1989), та сучасних українських науковців, а саме Наталії Астрахан (2021) і Світлани Соколовської (2023). Дослідження Хайнера Мюллера (Müller, 1989), Артура Холмберга (Holmberg, 2005), Ханса-Тіса Леманна (Lehmann, 2006), Анджея Вірта (Wirth, 1980) сприяли поглибленню уявлень стосовно впливу теорії і практики Б. Брехта на розвиток сучасного театру, зокрема XXI століття.

Підґрунтям для аналізу режисерських інтерпретацій «Тригрошової опери» Б. Брехта на європейській сцені XXI століття стали рецензії і театральні огляди сучасних німецьких, англійських, американських критиків, що розміщені в засобах масової інформації – на сайтах театрів та інших інтернет-видань, наприклад, Бена Брентлі (Brantley, 2011), Сьюзен Бернофські (Bernofsky, 2008), Мішеля Біллінгтона (Billington, 2016), Кемерона Вудхеда (Woodhead, 2013a, 2013b), Майї Пріцкер (2011), Мета Трумана (Trueman, 2016), Сюзани Клепп (Clapp, 2016), Емі Лі (Lee, 2011), Чи-Хан Ву (Chee-Hann, 2015) й ін.

Виклад основного матеріалу

З метою більш рельєфного висвітлення відмінностей сценічних рішень «Тригрошової опери» на сценах Королівського національного театру і театру «Берлінер Ансамбль» потрібно розглянути найважливіші аспекти епічного театру Б. Брехта як інноваційного проекту. Отже, «Тригрошова опера» – приклад драматургічної конструкції, яка перезавантажила систему «сценічна дія – глядач». Б. Брехт більше не пропонував публіці пояснення мотивів дій персонажів, не прагнув навіювати якісь уявлення про дійсність, як це відбувалося в театрі XIX початку XX ст., а вимагав змінити її. Згадуючи свої переживання жахів XX ст., він відзначав, що завжди відчуває себе «дитиною, яка йде асфальтованою дорогою бетонного міста індустріальної доби» (Esslin, 1980, р. 3). Свій рішучий намір, який визначив суть його інноваційного проекту, Б. Брехт атрибутував у такий спосіб: «Ми будемо користуватися усіма живими засобами, старими й новими, перевіреними та неперевіреними, такими, що виникли в мистецтві або поза

ним, щоб показати живим людям живу дійсність у художній формі» (Астрахан, 2021, с.18). Саме тому розглядати п'єси Б. Брехта поза соціальним аспектом – це руйнування основ його теорії та практики.

Як відомо, сюжет «Тригрошової опери» Б. Брехт запозичив з баладної опери Джона Гея «Опера жебраків» (1728). Після перекладу (Елізабет Гауптман) п'єси англійського драматурга його зацікавила ця сатирична історія, героями якої були крадії, шахраї, повії та злочинці, що змагалися за владу й положення, наслідуючи модус операнді та манери англійського вищого класу. Б. Брехт захопився ідеєю адаптувати «Оперу жебраків» до соціально-економічних реалій свого часу, але, поклавши в основу своєї «Тригрошової опери» фабулу п'єси англійського драматурга, він додав і те, чого в ній не було ані за формою, ані за змістом.

Сатира на англійські звичаї трансформувалася у брехтівській п'єсі в гостру сатиру на політичні, соціальні та моральні звичаї Німеччини 20-х років. Натомість «Тригрошова опера» не була римейком англійської п'єси як мінімум з двох причин. По-перше, Б. Брехт увів декілька нових персонажів і змінив акценти в тлумаченні окремих образів. Зокрема, Меккі у брехтівській версії втрачає статус «шляхетного розбійника» і перетворюється у звичайного бандита, але з амбіціями і хваткою справжнього діляги, а скупник краденого Пічем, залишаючись, по суті, ватажком лондонських прошаків, – у солідного пана Джонатана Джеремі Пічема, очільника корпорації «Друг жебрака». «Свобода Брехта» виявилася «у пародійному переосмисленні популярного жанру, трансформації його відповідно до експериментальних настанов епічного театру, відході від традиційного та очікуваного» (Астрахан, 2021, с. 9). Б. Брехт тут уперше застосовує авангардні драматургічні прийоми, що були націлені на створення нових взаємовідносин сценічної дії та глядача. Суть цього новаторства полягала в тому, щоб змусити глядача не перейматися долею героїв / героя, а спостерігати за сценічною дією відсторонено; не переживати, а думати й усвідомлювати залежність людини від механізмів соціального впливу. Пізніше у своїй теорії він означить це як «*Verfremdungseffekt*» і пояснить: «Так само, як емпатія робить особливу подію повсякденною, очуження робить повсякденність особливою. Найбуденніші події позбавляються своєї сірості, коли їх зображують як особливі» (Brecht, 1963, p. 155). По-друге, звісно, це музика Курта Вайля, яка «зіграла не меншу роль у перетворенні вистави на триумф» (History.com Editors, 2009), адже, за визначенням театрального оглядача «Нью-Йорк Таймс» (1941), Курт Вайль був не просто «автором зонгів» для «Тригрошової опери», він став тим композитором, який «органічно зв'язав окремі елементи постановки» і перетворив її смислові мотиви у зонги (History.com Editors, 2009).

Прем'єра «Тригрошової опери» (31.08.1928) відбулася через 200 років після лондонської прем'єри (29.01.1728) «Опери жебраків» Джона Гея; її режисером був Еріх Енгель, а сценографом – Каспар Неєр. Наразі необхідно відзначити, що єдиним театром у Берліні, який надав дозвіл на постановку п'єси нікому невідомих авторів, виявився театр Шиффбаурдам, зал якого мав надзвичайно розкішний вигляд. На бокових кулісах К. Неєр розташував полотняні екрани, де з'являлися назви зонгів, під час виконання яких на сцену спрямовувалися золотаві промені світла. Світлове рішення вистави поєднувало сцену та пишно оздоблений у червоно-золотистих кольорах глядацький зал, що слугувало до-

датковим смисловим акцентом на схожості шахраювання з грошима брехтівських героїв-маргіналів та шанованих у суспільстві представників вищого світу, які становили основну частину театральної публіки.

У виставі Енгеля – Брехта не було позитивних персонажів, але всі вони були дуже привабливими особистостями, особливо головний герой Меккі, який вміє робити гроші та не боїться порушувати закон. Б. Брехт не приховує, що він злочинець, людина, у якої практично немає моральних гальм. Але зміст образу не відповідав формі – Меккі поведився як джентльмен і мав вигляд джентльмена: модний костюм, дорогі черевики, шляпа-котелок. Він нагадував заможного буржуа, але ніяк не запеклого представника кримінального світу. Показна театральність стосувалася й інших персонажів, зокрема очільника корпорації лондонських злодіїв – Пічема, котрий суттєво розбагатів, організувавши свій бізнес з жebraками зі спиритністю топменеджера. Зранку кожен зі злодюжок отримував один з костюмчиків (усі були під номерами): комплект відрубаних рук або ніг, спеціальні наліпки на кшталт вибитого ока і т. п.

Так само як і у п'єсі, у виставі нічого не подавали натяками, нічого не приховували, глядач відразу розумів «хто є хто». Нова форма драми, яку застосовував Б. Брехт, була зухвало відкритою. І попри те, що йшлося тут про корупцію, брудні гроші, борделі, злодійство, «Тригрошова опера» не була політичною, адже зі сцени не проголошували якісь ідеї на кшталт, «якби помінялася влада, все було б інакше». Сенси Б. Брехта виявлялися саме через форму, базовим підґрунтям якої був «ефект очуження». Застосовані німецьким драматургом прийоми змушували оцінити, що відбувається в суспільстві та чим персонажі, які збагачуються на крадіжках і жebraцтві, зокрема Меккі – злодій і бандит, гірші за банкірів, що наживаються на простій людині, а усвідомивши це, зрозуміти, що потрібно в суспільстві щось змінювати.

Завершувалася вистава сценою з шибеницею, на якій мали стратити Меккі, що було б логічним завершенням життя кримінального злочинця. Але Б. Брехт виходить за межі логіки та завершує дію «Тригрошової опери» гротесковим фіналом: Меккі отримує помилування на честь коронації королеви, а до цього ще й титул дворянина, замок і довічну ренту. Руйнування пересічної логіки – це теж один з прийомів «ефекту очуження». Б. Брехт мав намір підштовхнути глядача до думки, що йдеться не про події, які могли відбутися в Англії XVII ст., а про те, що відбувається в німецькому суспільстві XX ст. Певною іронією стало те, що вистава Б. Брехта змусила закохатися соціальну верхівку Берліна в лондонський злочинний світ. Успіх вистави був феноменальним, а Б. Брехт і К. Вайль одразу стали світовими знаменитостями. І хоча назва вистави підкреслювала убогість постановки, її вплив на глядачів тогочасні знавці театру порівнювали з грандіозними вагнерівськими виставами. Протягом 1928–1929 рр. «Тригрошова опера» пройшла на сцені 400 разів» (Брокетт & Гілді, 2014, с. 451), а до 1933 р., коли Б. Брехт і К. Вайль були змушені покинути Німеччину, переведена на 18 мов і поставлена понад 10 тисяч разів на європейських сценах. Сьогодні підрахувати кількість режисерських прочитань практично неможливо, але найбільш відомими визнані сценічні версії Еріха Енгеля (Берлін, 1928 та 1960), Гаррі Буквиця (Мюнхен, 1949) і Роберта Вілсона (Берлін, 2007).

Однією з останніх режисерських версій епохальної для театру ХХ століття п'єси Б. Брехта «Тригрошова опера» стала постановка Руфуса Норріса у Королівському національному театрі (Лондон, 2016), яку варто згадати, тому що у своєму прагненні модернізувати п'єсу Р. Норріс відходить від принципів вимог Б. Брехта, зазначених вище. За словами режисера й автора нового перекладу Саймона Стівенса, вони дуже серйозно поставилися до внесення конструктивних змін до брехтівського тексту і «намагалися укріпити п'єсу в драматургічному плані» та «відшукати у ній ще пару шарів смислу». Але найбільш дивним у прагненні режисера та перекладача драматургічно посилити «Тригрошову оперу» був намір «наповнити персонажів психологічною мотивацією», що, на їхню думку, «зробить п'єсу ще більш драматичною». Власне, вони прагнули додати до п'єси те, від чого Б. Брехт принципово відмовився (Not Your Grandfather's, 2014, p. 4). С. Стівенс, незважаючи на всесвітнє визнання драматургічних і теоретичних досягнень Б. Брехта, безапеляційно заявив, що «жінки у "Тригрошовій опері" вельми двомірні», у зв'язку з чим його метою стало «зробити їх справжніми персонажами з психологічною глибиною» (Not Your Grandfather's, 2014, p. 4). Зрозуміло, що це був шлях руйнування форми та змісту п'єси Б. Брехта, котрий свого часу наголошував: «Ми показуємо не складну душевну нісенітницю, а складні спостереження за поведінкою людини. І поняття психології слід було б замінити – принаймні у театрі – поняттям людинознавства» (Wekwerth, 1960, p. 35).

Підсумок модернізації тексту п'єси Б. Брехта Р. Норрісом і С. Стівенсом був оприлюднений ще до прем'єри вистави сповіщенням, що «творчий колектив обіцяє нецензурну лексику і аморальну поведінку» (*National Theatre Live*, 2016); вони дотримали свого слова. Сутність поглиблення п'єси відразу відзначили критики безпосередньо у назвах оглядів, наприклад: «"Тригрошова опера" – карикатурна фальшивка видихається» (Clapp, 2016) або «"Тригрошова опера" – непристойно життєрадісне відродження акцентує сексуальність» (Billington, 2016).

«Безцеремонно оновлений» текст Б. Брехта «був засіяний жартами про ставтеві органи та іншими грубощами» (Tuetan, 2016). У запропонованій глядачам «брудній адаптації» п'єси (Clapp, 2016) «Пічем з втілення буржуазної злочинності», як це було у Б. Брехта, перетворюється «в розпусну фігуру на високих підборах і в перуці Луїзи Брукс», а засудження до страти «головного злочинця» Меккі аргументується його «сексуальною ненаситністю». «Надмірним посиленням сексуальності» критики вважали і непристойні натяки на «колишній зв'язок між Меккі та начальником поліції Тайгером Брауном» (Billington, 2016), а також «підкреслену хтивість» місис Пічем (Clapp, 2016). Майже всі персонажі вистави мали вигляд збоченців, адже у виставі Р. Норріса «всі вони різко окреслені» саме з боку порочних нахилів (Billington, 2016).

У цілому постановка Р. Норріса справляла враження «пошарпаного шоу П'єро у вар'єте або жорстокого, яскраво розмальованого коміксу», але попри скабрєзність поведінки персонажів, розбещеність у стосунках та жорстокі подробиці вистава «ані лякала, ані приголомшувала глядача» (Clapp, 2016).

Як відомо, у змістовному сенсі епічної драми завжди розкриваються соціальні проблеми та зображується людина на тлі суспільства, але те, що відбу-

валосся на сцені у виставі Р. Норріса, «стосується невизначеної епохи, яка взята у театральні лапки» (Clarr, 2016), що вочевидь суперечить вимогам Б. Брехта змушувати глядача свідомо виявляти залежність вчинків персонажів від конкретних соціальних обставин. Натомість автори модернізованої версії «Тригрошової опери», відкинувши соціально-політичні акценти, що розставив Б. Брехт, підтримували динаміку дії через введення сцен еротичного характеру, частина яких була на межі з порнографією. Власне, Р. Норріса цікавили не обставини, через які людина опиняється на узбіччі соціуму та стає частиною злочинного світу, а вроджена порочність людини.

Театральний критик Метт Труман (Trueman, 2016) у своєму відгуку констатував, що «Тригрошова опера» Р. Норріса – «це справжня розвага: Брехт для буржуазії», після прем'єри якої Бертольт Брехт «перевернеться у могилі», адже він створив свій шедевр, щоб «відстоювати інтереси знедолених», а не «фетишизувати покидьків і невдах». Але «смакування» людських вад, а ще більшою мірою зірковий акторський склад, зокрема Рорі Кіннір, Нік Холдер, Хейдн Гвін, Розалі Крейг та інші, дали змогу цій виставі протриматися понад чотири місяці.

Отже, наміри авторів вистави вдосконалити текст і психологічно поглибити образи персонажів п'єси внаслідок зневажливого ставлення до брехтівської стратегії щодо форми та змісту епічної драми призвели до втрати сакральної серцевини «Тригрошової опери». Режисерська концепція щодо вродженої порочності людини не змогла подолати супротив брехтівського тексту. Огляд цього спектаклю засвідчив, що не кожна спроба здивувати публіку, для якої сьогодні немає табу, лише через «модернізацію» п'єси здатна стати новим словом у мистецтві.

Бажання бути в тренді театральних новацій спонукає режисера свідомо вийти за межі видової специфіки театру, а відтак спрямувати стилістичні прийоми на створення яскравого динамічного видовища. Режисерська версія «Тригрошової опери» Р. Норріса – приклад такого перетворення драматичної дії у шоу, що не залишилося поза увагою критики. Журналістка видання «Гардіан» (The Guardian) Сюзанна Клеп (Clarr, 2016) відзначала, що «новий переклад похмурої комедії Брехта і Вайля не досягає своєї сатиричної мети, але став хорошим мюзиклом», і майже єдине, що зберігає п'єсу Б. Брехта від руйнування, за переконанням Мішеля Біллінгтона, – це партитура Курта Вайля (Billington, 2016). І хоча театральний простір XXI століття – це простір відкритої інтерпретації, але все ж таки справжнє мистецтво полягає в збереженні балансу між формою та змістом, а внесення до задуму драматурга нових смислів мають корелюватися із формою авторського тексту. Особливо це стосується епічної драматургії Б. Брехта, оскільки її смислове навантаження може бути розкритим лише завдяки його принципу побудови драми.

Дистанція між сценою і глядачем, яку впровадив Б. Брехт, змінила форму традиційної драми й стала фундаментальним внеском у подальший розвиток світового театру. У сучасному театрі ця дистанція суттєво збільшується. Пошуки нових взаємовідносин сценічної дії та глядача активізували процес відпрацювання нової театральної мови через розширення режисерського лексикону. Процес зміни репрезентативних функцій театрального мистецтва на презента-

тивні розпочався ще в кінці XX століття, оскільки сценічні прийоми традиційного формату вже на той час втрачали свою ресурсність. Прагнення деканонізувати театр попередньої доби, модернізувавши не тільки інструментарій сценічного мистецтва, а й драматургічний текст задля презентації власної картини світу, реалізації свого творчого та інтелектуального потенціалу, продукує авангардні засоби сценічної виразності, які неможливо було й передбачити в театральному мистецтві попереднього періоду.

Наразі це можна простежити, розглянувши сценічну інтерпретацію «Тригрошової опери» американського режисера Роберта Вілсона в театрі «Берлінер Ансамбль» (2007). Необхідно зазначити, що в статті здійснено відхід від хронологічного принципу розгляду вистав з метою завершити статтю прикладом режисерської версії, аналіз якої засвідчив як актуальність, так і творчий потенціал брехтівської театральної реформи для сценічного мистецтва XXI ст. А якщо звернути увагу на те, що вілсонівська вистава мала незмінний успіх у публіки аж до 2020 року, а виставу Р. Норріса останній раз зіграли у 2016 році, то дата випуску вистави стає формальною ознакою.

Отже, прем'єра вистави Р. Вілсона відбулася через 80 років після першої постановки на сцені театру Шиффбаурдама (у 1949 році перейменованій на «Берлінер Ансамбль»). Так само як і вистава Королівського національного театру, його сценічна інтерпретація була модернізованою версією тексту Б. Брехта, а за формою навіть ще більш радикальною.

Не можна оминати увагою той факт, що коли Р. Вілсона запросили до театру «Берлінер Ансамбль» як режисера і сценографа для постановки «Тригрошової опери», дехто висловлював сумніви щодо можливості реалізувати цей проєкт засобами та прийомами його режисерської стилістики, унікальність якої полягала у створенні особливого естетичного простору, де «за словами самого режисера, світло, актори і декорації танцюють один з одним» (Schulte, 2007). А соціальні акценти та політичний контекст Німеччини 1920-х років, світ криміналу, брудного бізнесу та корупції – усе те, що становило сутність п'єси Б. Брехта, здавалося вкрай чужим його естетиці та далеким від творчих інтересів. Натомість той успіх, який мала вілсонівська вистава, можна порівняти лише з галасливим успіхом «Тригрошової опери» 1928 року. Навіть донька Б. Брехта Барбара в листі до Р. Вілсона написала: «Ви з повагою поставилися до п'єси. Ви вдихнули в неї нове життя і зробили актуальною сьогодні. Тато схвалив би» (Woodhead, 2013a). І це та сама Барбара, думка якої щодо тієї чи тієї режисерської концепції п'єс її батька могла призупинити роботу над постановками.

Сам Р. Вілсон вважав цю п'єсу одним з найбільш блискучих творів XX століття, робота над нею стала викликом (Schulte, 2007). Р. Вілсон і Б. Брехт за своєю естетикою були дуже різні, проте схожі у ставленні до театру та мали подібні принципи, якими повинен керуватися режисер. Так само як і в епічному театрі Б. Брехта, для Р. Вілсона важливі всі елементи: спосіб використання тексту, спосіб кодування зображення в русі, жести (Woodhead, 2013a).

Поряд з аналізом художньо-естетичного рішення вистави, яке мало вплив як на глядачів, так і на критиків у театральних оглядах, відзначалося розуміння режисером неможливості оминати соціальний складник брехтівської п'єси. Один

з рецензентів зауважував, що Р. Вілсон «відкрив для глядача» новий погляд на «Тригрошову оперу», «який відрізнявся від брехтівської інтерпретації, але висунав на перший план важливі суспільно-політичні питання» (Chee-Hann, 2015).

Вілсон-режисер переосмислює історію Пічема, Поллі та Меккі, яка розгортається в «химерному дивному просторі» Вілсона-сценографа. Натхнений «вражаючими зразками експресіоністського кіно і приголомшливим, спокусливим світом кабаре веймарської доби» (*The Threepenny Opera*, n.d.) Роберт Вілсон не лише створював у виставі заворожливу атмосферу, але й візуалізував ознаки та рух життя німецького суспільства часів молодого Б. Брехта. Матеріально-економічний чинник у житті соціально окреслених Б. Брехтом героїв не розчинявся в надзвичайно вигадливому естетичному рішенні режисера, що простежується як у тлумаченні сценічних образів, так і в шумових та звукових ефектах вистави. Для більшості дійових осіб вистави «гроші є основною мотивацією» їхніх дій і вчинків. Дуже влучно в рецензії Сьюзен Бернофські для характеристики свідомості персонажів, що визначається буттям, використано фразу сучасного американського політичного стратега Джеймса Карвілла щодо економіки, яка пронизує всі сфери суспільства, а саме: «У світі "Тригрошової опери" ти нікуди не втечеш від фрази "Це економіка, дурнику!"» (Bernofsky, 2008).

Потужним соціальним акцентом у вілсонівській виставі була весільна сцена першого акту, коли Поллі тремтячим голосом виконувала зонг «Піратка Дженні». Театральний оглядач сайту «Нью-Йорк Таймс» (The New York Times) Бен Брентлі (Brantley, 2011) відзначав: «Вона ставала ... живим, презирливим узагальненням цілої культури, де заможні стикаються з бідними. Її надломлений ... голос більше, ніж будь-яка картина німецьких експресіоністських упирів, нагадувала шоу, в якому Веймарська Німеччина колись почула свою хриплу душу, що розпадається». Особливий вплив на публіку такі сцени справляли не тому, що Р. Вілсон прагнув зацентувати соціально-політичний бік «Тригрошової опери». Глядачі були зачаровані тією суто вілсонівською синергією підкресленої штучності зовнішнього вигляду та сценічної поведінки персонажів, мізансцен і сценографії та непідробної правди життя, яка, зокрема у сцені з Поллі, виявлялася через пронизливі щемливі інтонації. Двозначність і дивні відповідності (Lehmann, 2006, p. 78) у режисерських рішеннях Р. Вілсона Г. Леманн вважав особливістю унікальної стилістики.

У виставі були відчутними й паралелі з соціально-економічними проблемами сьогодення. На думку Амі Лі (Lee, 2011), «версія Вілсона відрізняється тим, що в ній більше йдеться про сучасне суспільство, ніж про історію, вона захоплює алузійністю». Наприклад, у сцені, коли Меккі з'являється в борделі, він нагадує «злодія в законі з Волл-стріт», а перед фінальною сценою – «починає простокувати про вади великих корпорацій і банкірів».

Вистава Р. Вілсона запрошувала глядача в естетичний світ гіперболізованої метафоричності. Насамперед це позначилося на застосуванні його фірмових візуальних прийомів: контрастного освітлення, вибору кольорів, підкресленої неприродності зовнішнього вигляду персонажів. Більша частина декорацій виводувалася через гру світла, що створювало особливу атмосферу і наповнювало сцену, хоча й дешевим, але гламуром Берліна веймарської доби. Завдяки

світловому рішенню сценічний простір мав вигляд мультимедійної панорами, на тлі якої «промальовувалися чіткі контури фігур персонажів» (Woodhead, 2013b) і сценічна історія покидьків суспільства набувала своєїрідної естетики краси.

Усі персонажі були з вибіленими обличчями, яскраво червоними губами, у дивних перуках, вони органічно інтегрувалися в естетичний простір. Їхні «формалізовані жести» на «формалізованому фоні з яскравих кольорових блоків перетворювали людей на сцені у манекенів або роботів» (Прицкер, 2011). Світлове рішення Р. Вілсона посилювало цей ефект, через що густо напудрені та розфарбовані персонажі здавалися двовимірними, а мізансцени на вигляд були як діорама з осіб, вирізаних з газет. Критики відзначали їхню схожість з історіями з картин Отто Дікса, який запровадив стилістику нової речевості («Neue Sachlichkeit») (Bernofsky, 2008).

Відсутність звичної театральної речевості у стилістиці «Тригрошової опери» зумовила і мовно-інтонаційний формат проголошення тексту акторами. Усі мешканці вілсонівського простору подавали свій текст «вереском, стогоном або бульканням, ніби мова розділена на ті первісні звуки, які використовуються лише для вираження первісних емоцій» (Lee, 2011). Навіть добре «знайомі мелодії зонгів Курта Вайля розпізнавалися з трудом в їхньому напівспіві-напівговорі» (Прицкер, 2011). Дослідник творчості Р. Вілсона Артур Холмберг атрибував такий підхід режисера до мовленнєвої манери, як здатність вийти за межі звичної інформативної емоційної та смислової функції сценічного мовлення. Він писав, що мова у Р. Вілсона наче «обтягнутий плоттю текст, в якому ми можемо почути рельєфність горла, наліт приголосних, хтивість голосних, цілу тілесну стереофонію: артикуляцію тіла мови, а не змісту, мови (Holmberg, 2005, p. 178).

Мовленнєвий складник в «Тригрошовій опері» Р. Вілсона – це органічна частина загальної звукової партитури вистави, яка була насичена какофонічними звуками та шумами. Переважно це були звуки інструментів, що відсилали до «музично-звукового» Берліна 20-х років: звуки фісгармонії й «розбитого» піаніно у німому кіно, акордеону в кабаре, вуличних скрипалів-аматорів, глухі звуки військових барабанів і «хекаючої» труби (Прицкер, 2011). Головне, що насичувало виставу вібраціями пізнаваного шуму життя Берліна часів молодого Б. Брехта, – так звані побутові звуки. Окрім дисонансів і скреготу музичних звуків, у виставі час від часу звучав металевий дзвін старих касових апаратів або дзвін металевих пенні. Зокрема, коли один з жебраків пересипав дрібні грошенята в кишеню іншого, «характерний металевий передзвін лунав протягом декількох хвилин; або, наприклад, стукіт у двері, чи по голові супроводжувався гучним грюканням» (Lee, 2011).

«Тригрошова опера» Р. Вілсона була одночасно весела і страхітлива, але «важко уявити, що вона могла бути поставлена краще» (Lee, 2011). У критиці відзначалося, що американський режисер перетворив п'єсу Б. Брехта в «дещо зовсім нове і небачене», а його «чудова концепція» візуального дизайну та «звукового ландшафту», що була реалізована на сцені театру «Берлінер Ансамбль», перевершувала як музику К. Вайля, так і текст Б. Брехта (Chee-Hann, 2015).

Попри авангардність рішення «Тригрошової опери», у критиці відзначали, що режисерська техніка Р. Вілсона перегукується зі стилістикою Б. Брехта

(Woodhead, 2013a). Такий висновок К. Вудкхета стосується не лише цієї вистави. В інтерв'ю німецькому виданню «World Onlain» Р. Вілсон проголосив, що те, що «Брехт говорив про епічний театр – це те саме, чим займаюсь я»; так само як і для Б. Брехта, для Р. Вілсона однаково важливі всі елементи (від костюмів до макіяжу й ансамблю), які становлять єдине ціле на сцені (Schulte, 2007). Натомість найголовніший принцип, що зближує творчість Б. Брехта та Р. Вілсона – безпосереднє звернення авторської смислової конструкції до глядача. Але, якщо Б. Брехт звертався до розуму глядача, то Р. Вілсон зазвичай не прагнув до створення наративу – він залишав глядачам свободу доповнити його роботи власними асоціаціями та різними інтерпретаціями. А врахування таких особливостей його режисерської стилістики, як нереалістичний вигляд та відкритість гри акторів, неприродність інтонації та ритму руху, підкреслену умовність сценографії, власне, і надало підстави відомому німецькому досліднику Хайнеру Мюллеру (Müller, 1989) розглядати Роберта Вілсона як законного спадкоємця Б. Брехта (р. 50).

Наукова новизна. Уперше здійснено аналіз вистав за п'єсою Б. Брехта «Тригрошова опера» на сцені європейського театру XXI століття та простежено вплив його теорії і практики на сучасне режисерське мистецтво.

Висновки

164 У сучасній режисурі все далі відходять від алгоритму роботи над виставою, який умовно можна позначити у вигляді такої послідовності: аналіз тексту – пошуки прихованого змісту – розробка концепції щодо його втілення – сценічна реалізація, а також використовують драматургію лише як підставу для власного висловлювання через створення нового тексту – сценічного. Відтак сучасна європейська режисура активніше розглядає театр як інструмент, що допомагає звертати свій дискурс безпосередньо до публіки.

Перший крок до інтерактивності, яка стала ознакою сучасного мистецтва, зробив Б. Брехт. Потім брехтівський театр розвивався, зорієнтувавши свою стратегію на розрив з попереднім контекстом мистецтва, але не відмовився від інтерактивності як принципу організації сценічної дії. Аналіз режисерських інтерпретацій однієї з найбільш сценічних п'єс Б. Брехта з метою визначення її гнучкості щодо вільного тлумачення (від «Опери жебраків» Дж. Гея до «Тригрошової опери» Б. Брехта і режисерських прочитань Е. Енгеля, Р. Норріса і Р. Вілсона) виявив, що ігнорування каркасних основ драматургічного тексту й використання п'єси як інструмента для створення привабливого видовища не завжди стає повноцінною художньою подією. Можливо, саме тому не лише для професійної критики, але й для глядачів інтерес до режисерської інтерпретації Р. Норріса протримався 4 місяці, а Р. Вілсона – 13 років.

Виявлені в процесі дослідження паралелі між сценічною практикою Р. Вілсона й теорією епічного театру Б. Брехта спонукають до подальшого осмислення як потенційних можливостей театрального досвіду Б. Брехта, так і режисерського мистецтва Р. Вілсона, якого провідні теоретики театру визнали найвидатнішим режисером XXI ст.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Астрахан, Н. (2021). Особливості художнього пізнання у просторі творчого світу Бертольта Брехта. *Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*, 7, 4–19. <https://doi.org/10.35433/brecht.7.2021.4-19>
- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів, & Г. Сташків, пер.). Літопис.
- Прицкер, М. (2011, 11 октября). «Трехгрошовая опера» в Бруклинской академии музыки – супергротеск Роберта Уилсона. Runy web. <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/the-threepenny-opera-by-robert-wilson.html>
- Соколовська, С. (2023). Епічний театр як особливий тип комунікації. *Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*, 9, 94–103. <https://doi.org/10.35433/brecht.9.2023.94-103>
- Bernofsky, S. (2008, September 6). *Robert Wilson does The Threepenny Opera*. The Berlin Blog. <https://berlinfromwithin.blogspot.com/2008/09/robert-wilson-does-threepenny-opera.html>
- Billington, M. (2016, May 27). *The Threepenny Opera review – grubbily vivacious revival plays up the sexuality*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/27/the-threepenny-opera-review-olivier-london-roy-kinnear-rufus-norris>
- Brantley, B. (2011, October 5). *Toxic Dispatches From Weimar*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2011/10/06/theater/reviews/threepenny-opera-with-berliner-ensemble-at-bam-review.html>
- Brecht, B. (1963). *Schriften zum Theater: Band 5. 1937-1951. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf*. Aufbau-Verlag
- Chee-Hann, W. (2015, February 13). *Robert Wilson and The Threepenny Opera – curious arts*. Curious arts. <https://www.curiousarts.ca/robert-wilson-and-the-threepenny-opera-curious-arts/>
- Clapp, S. (2016, June 5). *The Threepenny Opera review – cartoon counterfeit runs out of juice*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/05/the-threepenny-opera-rufus-norris-olivier-national-review>
- Esslin, M. (1980). *Brecht: A Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions* (3rd ed.). Methuen.
- History.com Editors. (2009, November 16). *Bertolt Brecht and Kurt Weill's "The Threepenny Opera" premieres in Berlin*. HISTORY. <https://www.history.com/this-day-in-history/bertolt-brecht-and-kurt-weills-the-threepenny-opera-premieres-in-berlin>
- Holmberg, A. (2005). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press.
- Lee, A. (2011, October 7). *The Threepenny Opera: BAM Presents Robert Wilson's Glittering Nihilist Romp*. HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/threepenny-opera-bam_n_1000211
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Juers-Munby, Trans.). Routledge.
- Müller, H. (1989). *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare* (F. Hörnigk, Ed.). P. Reclam.
- National Theatre Live: The Threepenny Opera*. (2016). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt6846238/?ysclid=Iz70zcnngn2636416301>
- Not Your Grandfather's Threepenny Opera. A Daring New Production at the National, spring. (2016). *Kurt Weill Newsletter*, 34(1), 4–8. <https://www.kwf.org/images/newsletter/threepenny-opera-national-theatre.pdf>
- Schulte, J. (2007, September 25). *Robert Wilson: "Deutsche Schauspieler brauchen einen Grund"*. Welt. <https://www.welt.de/kultur/article1209557/Deutsche-Schauspieler-brauchen-einen-Grund.html>

- The Threepenny Opera*. (n.d). Robert+Wilson. Retrieved May 27, 2024, from <https://robertwilson.com/threepenny-opera>
- Trueman, M. (2016, May 29). *London Theater Review: "The Threepenny Opera" with Rory Kinnear*. Yahoo. <https://www.yahoo.com/entertainment/london-theater-review-threepenny-opera-rory-kinnear-130036594.html>
- Wekwerth, M. (1960). *Theater in Veränderung*. Aufbau.
- Wirth, A. (1980). Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. *Theater heute*, 21(1), 16–19.
- Woodhead, C. (2013a, January 22). Across the length and Brecht of opera. *The age*. <https://www.theage.com.au/entertainment/opera/across-the-length-and-brecht-of-opera-20130121-2d2x5.html>
- Woodhead, C. (2013b, February 11). Threepenny Opera. *The Sydney Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/entertainment/opera/threepenny-opera-20130210-2e6fo.html>

REFERENCES

- Astrakhan, N. (2021). Osoblyvosti khudozhnoho piznannia u prostori tvorchoho svitu Bertolta Brekhta [Peculiarities of artistic cognition in the space of Bertolt Brecht's creative world]. *Brecht-Magazine Articles Essays Translations*, 7, 4–19. <https://doi.org/10.35433/brecht.7.2021.4-19> [in Ukrainian].
- Bernofsky, S. (2008, September 6). *Robert Wilson does The Threepenny Opera*. The Berlin Blog. <https://berlinfromwithin.blogspot.com/2008/09/robert-wilson-does-threepenny-opera.html> [in English].
- Billington, M. (2016, May 27). *The Threepenny Opera review – grubbily vivacious revival plays up the sexuality*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/27/the-threepenny-opera-review-olivier-london-rory-kinnear-rufus-norris> [in English].
- Brantley, B. (2011, October 5). Toxic Dispatches from Weimar. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/10/06/theater/reviews/threepenny-opera-with-berliner-ensemble-at-bam-review.html> [in English].
- Brecht, B. (1963). *Schriften zum Theater: Band 5. 1937-1951. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler*. Gedichte aus dem Messingkauf. Aufbau-Verlag
- Brokett, O. H., & Hildi, F. G. (2014). *Istoriia teatru [The history of theater]* (T. Dytna, N. Kozak, H. Leliv, & H. Stashkiv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Chee-Hann, W. (2015, February 13). *Robert Wilson and The Threepenny Opera – curious arts*. Curious arts. <https://www.curiousarts.ca/robert-wilson-and-the-threepenny-opera-curious-arts/> [in English].
- Clapp, S. (2016, June 5). *The Threepenny Opera review – cartoon counterfeit runs out of juice*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/05/the-threepenny-opera-rufus-norris-olivier-national-review> [in English].
- Esslin, M. (1980). *Brecht: A Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions* (3rd ed.). Methuen [in English].
- History.com Editors. (2009, November 16). *Bertolt Brecht and Kurt Weill's "The Threepenny Opera" premieres in Berlin*. HISTORY. <https://www.history.com/this-day-in-history/bertolt-brecht-and-kurt-weills-the-threepenny-opera-premieres-in-berlin> [in English].
- Holmberg, A. (2005). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press [in English].

- Lee, A. (2011, October 7). *The Threepenny Opera: BAM Presents Robert Wilson's Glittering Nihilist Romp*. HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/threepenny-opera-bam_n_1000211 [in English].
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Juers-Munby, Trans.). Routledge [in English].
- Müller, H. (1989). *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare* [Heiner Müller Material: Texts and commentaries] (F. Hörnigk, Ed.). P. Reclam [in German].
- National Theatre Live: The Threepenny Opera*. (2016). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt6846238/?ysclid=iz70zcngn2636416301> [in English].
- Not Your Grandfather's Threepenny Opera. A Daring New Production at the National, spring. (2016). *Kurt Weill Newsletter*, 34(1), 4–8. <https://www.kwf.org/images/newsletter/threepenny-opera-national-theatre.pdf> [in English].
- Pritcker, M. (2011, October 11). "Trekhgroshovaia opera" v Bruklinskoi akademii muzyki - supergrotesk Roberta Uilsona ["The Threepenny Opera" at the Brooklyn Academy of Music – Robert Wilson's supergrotesque]. Runy web. <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/the-threepenny-opera-by-robert-wilson.html> [in Russian].
- Schulte, J. (2007, September 25). *Robert Wilson: "Deutsche Schauspieler brauchen einen Grund"* [Robert Wilson "German actors need a reason"]. Welt. <https://www.welt.de/kultur/article1209557/Deutsche-Schauspieler-brauchen-einen-Grund.html> [in German].
- Sokolovska, S. (2023). Epichnyi teatr yak osoblyvyi typ komunikatsii [Epic theater as a special type of communication]. *Brecht-Magazine Articles Essays Translations*, 9, 94–103. <https://doi.org/10.35433/brecht.9.2023.94-103> [in Ukrainian].
- The Threepenny Opera*. (n.d). Robert+Wilson. Retrieved May 27, 2024, from <https://robertwilson.com/threepenny-opera> [in English].
- Trueman, M. (2016, May 29). *London Theater Review: "The Threepenny Opera" with Rory Kinnear*. Yahoo. <https://www.yahoo.com/entertainment/london-theater-review-threepenny-opera-rory-kinnear-130036594.html> [in English].
- Wekwerth, M. (1960). *Theater in Veränderung* [Theater in change]. Aufbau [in German].
- Wirth, A. (1980). Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte [From Dialogue to Discourse: An Attempt at a Synthesis of Post-Brechtian Theater Concepts]. *Theater heute*, 21(1), 16–19 [in German].
- Woodhead, C. (2013a, January 22). Across the length and Brecht of opera. *The age*. <https://www.theage.com.au/entertainment/opera/across-the-length-and-brecht-of-opera-20130121-2d2x5.html> [in English].
- Woodhead, C. (2013b, February 11). Threepenny Opera. *The Sydney Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/entertainment/opera/threepenny-opera-20130210-2e6fo.html> [in English].

DIRECTOR'S VERSIONS OF THE "THREEPENNY OPERA": ON THE RELEVANCE OF BERTOLT BRECHT'S THEORY OF EPIC THEATRE IN THE THEATRE OF THE TWENTIETH CENTURY

Halyna Mylenka

Doctor of Arts, Professor;

e-mail: milgal@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1359-535X

*I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The article examines three versions of the stage reading of Bertolt Brecht's "Threepenny Opera", namely the performance by E. Engel (Berlin, 1928), R. Wilson (Berlin, 2007), and R. Norris (London, 2016). **The purpose of the research** is to compare, through a comparative analysis, the performance at the Schiffbauerdam Theatre, in which B. Brecht was directly involved, and the directorial decisions on the stage of the Royal National Theatre and the Berliner Ensemble Theatre; to identify the limits of interpretive possibilities of the stage reading of the play "The Threepenny Opera", which for the first time realised B. Brecht's work in the field of epic theatre theory. **Research methodology.** The methodology of theatre analysis, which is primarily based on cultural, historical and systemic approaches, theoretical analysis and synthesis methods, comparative studies and analogy, abstraction and concretisation, was used to achieve this goal. **Scientific novelty.** For the first time, an analysis of performances based on B. Brecht's play "The Threepenny Opera" on the stage of the European theatre of the twenty-first century and the influence of his theory and practice on contemporary directorial art is traced. **Conclusions.** Based on B. Brecht's requirements for the stage realisation of The Threepenny Opera and the leading positions of his theory of epic theatre, it is revealed that not all directorial attempts at free interpretation of B. Brecht's play become a successful directorial experience, the discovery of new meanings and a full-fledged artistic phenomenon, on the one hand. On the other hand, taking into account the essential formative aspects of Brecht's drama, even in the most daring directorial interpretations, which encourage the production of incredible means of stage expression, can create a new aesthetic reality and bring the essence of the play's content closer to the twenty-first-century audience.

Keywords: performing arts; theatre of the twenty-first century; directing; scenography; interpretation; B. Brecht; theory of epic theatre; R. Wilson



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

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314157

УДК 792.026:[347.786:004.8]:792.091

**ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА В АЛГОРИТМІЧНИХ ПРАКТИКАХ
НАПИСАННЯ СЦЕНАРІЮ ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ВИСТАВИ****Руслан Никоненко^{1a}, Тетяна Совгира^{2b}, Ігор Браїлко^{3b}, Володимир Забора^{4b}**¹ кандидат мистецтвознавства;

e-mail: ruslanikonenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8379-7857

² доктор культурології, доцент;

e-mail: STIsovygyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361

³ e-mail: igorestel@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9322-5158⁴ e-mail vladimause@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6273-5430^a Київський університет культури, Київ, Україна^b Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Мета дослідження – визначити проблему суб'єктності й авторства вистав, створених за допомогою технології штучного інтелекту. Використовуючи мовну модель ChatGPT та алгоритми глибокого навчання, дослідити здатність штучного інтелекту створювати переконливі сценарії для театральних постановок. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході та спирається на поєднання кількох методів: аналітичного – під час розгляду історичної, філософської, культурологічної та мистецтвознавчої літератури з предмета дослідження; теоретично-концептуального методу – під час аналізу понятійно-термінологічної системи дослідження та виявлення особливостей упровадження технології штучного інтелекту в процесі створення видовищних форм; порівняльно-типологічного – для порівняння специфіки функціонування ШІ й традиційного способу написання сценаріїв. **Наукова новизна** полягає в тому, що результати дослідження підкреслюють як потенціал, так і обмеження штучного інтелекту в театрі, а тому необхідно збалансувати контент, що створив штучний інтелект. Дослідження сприяє розумінню впливу штучного інтелекту на театральну справу. У статті порушено питання про залучення аудиторії та автентичність контенту, створеного за допомогою нейропрактик. **Висновки.** Попри те, що ШІ досяг значних успіхів у створенні сценаріїв, залишається очевидним, що люди-драматурги є головними суб'єктами творчої діяльності. Здатність ШІ аналізувати значні обсяги даних і генерувати контент на основі шаблонів та структур має свої переваги, що сприяє підвищенню ефективності й потенційно розширює сферу театральних можливостей. Технологічні обмеження виявляються у відсутності широких емпіричних досліджень упровадження алгоритмічних практик у сценічний простір. У майбутньому необхідно досліджувати питання довгострокового впливу контенту, згенерованого штучним інтелектом, на театрального глядача (реципієнта), етичні наслідки застосування ШІ в креативному процесі, питання авторства, творчості та потенційного витіснення людських ролей у театрі. Щодо майбутніх тенденцій важливим є дотримання балансу між інноваційним потенціалом ШІ та незамінним дотиком людської творчості в театрі.

Ключові слова: штучний інтелект; вистава; сценарій; авторство

© Руслан Никоненко, Тетяна Совгира, Ігор Браїлко, Володимир Забора, 2024

Надійшла 12.06.2024

Постановка проблеми

Поява штучного інтелекту (надалі – ШІ) ознаменувала епоху трансформації в різних галузях, що суттєво вплинуло на творчі сфери, зокрема й на перформативне мистецтво. У сфері сценічного мистецтва роль ШІ перетворилася з простої технологічної новинки на важливий творчий метод (Совгира, 2021b, с. 248).

Розвиток ШІ в театрі був поступовим у зв'язку з інтеграцією та зростанням складності. Перші застосування ШІ в театрі були зосереджені переважно на технічних аспектах, таких як автоматизація освітлення та звуку (Юдова-Романова, 2020).

Останні досягнення засвідчили той факт, що ШІ здатний здійснювати творчий функціонал: від написання сценарної канви для майбутніх театральних вистав, їхніх екранізацій і продукування креативного контенту до створення декорацій, появи роботизованої техніки та навіть андроїдів на сценічних підмостках (Совгира, 2021a, с. 57–60). Шлях інтеграції ШІ в театральний простір відображає широкий наратив технологічного прогресу та його впливу на художнє вираження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Останнім часом активне впровадження методів обчислення зумовило стрімке зростання оглядових публікацій технологічних розробок штучного інтелекту в усіх сферах життєдіяльності. Застосування штучного інтелекту в художній культурі викликало як захоплення, так і упереджену критику з боку науковців. М. Вайтлоу (Whitelaw, 2004), С. Колтон та Дж. Вігінс (Colton & Wiggins, 2012), К. Лучіарі, Р. Фолгіері, Л. Дей Цас, Ф. Соев (Lucchiari et al., 2016) у своїх публікаціях вихваляють потенціал цієї технології революціонізувати творчий процес, тоді як І. Юса (Yusa et al., 2022), Ю. Трач (2021) висловлюють занепокоєння щодо впливу на природу людської творчості та автентичності, обґрунтовуючи це тим, що використання методів обчислення та комп'ютерної обробки в культурних практиках може призвести до виготовлення формально схожого контенту й уподібнення методів художнього вираження. Крім того, цим продуктам може бракувати емоційної глибини, яка притаманна людському досвіду та самовираженню.

Однією з головних дискусій навколо художньої культури, створеної за допомогою застосування алгоритмічних обчислень, є питання авторства та творчої унікальності. К. Лучіарі, Р. Фолгіері, Л. Дей Цас, Ф. Соев (Lucchiari et al., 2016) досліджують взаємодію механізованої та людської діяльності під час організації творчого процесу (Lucchiari et al., 2016). Основне обмеження цих підходів полягає у використанні інвазивного мозкового комп'ютерного інтерфейсу для досягнення управління пристроями.

У вітчизняних роботах М. Глибовця та О. Олецького (2002), А. Швиркова (2006), О. Піжук (2019), В. Токаревої (2018) актуалізуються питання, присвячені гуманітарним аспектам досліджень технології штучного інтелекту у творчій діяльності. Автори вдаються до порівняння моделювання з людським мисленням.

ШІ розглядають як економічну теорію (Піжук, 2019), систему, яку штучно створила людина (Максимчук, 2017), інструмент правової реформи (Kryvytskyi, 2021).

Ці джерела надають цінну інформацію про переосмислення ролі штучного інтелекту в театрі, висвітлюючи як досягнутий прогрес, так і виклики, з якими доводиться стикатися. Однак практики залучення технології штучного інтелекту як недосконалого творчого механізму тільки починають зароджуватися і потребують теоретичного обґрунтування. Тому обговорення та вивчення механізму створення художніх практик у контексті досвіду використання штучного інтелекту матиме певне теоретичне, практичне й соціальне значення.

Ця стаття має на меті дослідити динамічний технологічний поступ, вивчаючи, як технології ШІ можуть покращити та кинути виклик традиційним процесам написання п'єс і постановки вистав.

Виклад основного матеріалу

Традиційно процес створення сценарію вистави передбачає співпрацю драматургів, режисерів, дизайнерів та акторів, кожен з яких пропонує свою концепцію з огляду на професійне спрямування. Однак з розвитком технологій зростає інтерес до алгоритмічного створення оригінальних сценаріїв, розробки персонажів, дизайну декорацій за допомогою ШІ.

Синтез алгоритмічного обчислення та художньої творчості порушує питання про роль людської волі та потенціал нових форм написання сценаріїв. Упровадження штучного інтелекту в практику створення драматургії пропонує кілька переваг і можливостей. Алгоритми штучного інтелекту можуть аналізувати величезну кількість наявних п'єс, сценаріїв і театральних творів для виявлення закономірностей, структур і тем. Цей набір даних можна використовувати для створення нових інноваційних сюжетних ліній, сюжетних поворотів, відкриваючи незвідані можливості для розвитку оповіді. Про це повідомляє авторитетне видання «Наука» (ориг. назва «Science») (Moutinho, 2021): празький театр «Шванда» (ориг. назва «Švanda») 26 лютого 2021 р. поставив виставу на сценарій, створений ШІ (з нагоди століття з дня прем'єри антиутопічної п'єси чеського письменника К. Чапека) (Yusa et al., 2022).

Дослідники з Карлового університету завантажили на опрацювання нейромережу два рядки тексту, у яких йшлося про людські емоції. Драматург Д. Кошняк у кількох пропозиціях написав вихідну подію кожної сцени та перший рядок для кожного персонажа. Нейронна мережа, базуючись на вихідних матеріалах, спродукувала продовження сценарію. Вихідними даними для штучної творчості виявилися тексти з інтернет-мережі, новини, книги.

Надалі група драматургів театру мала можливість використати або відхилити запропонований штучно створений текст (Moutinho, 2021). Значну частину тексту згенерував ШІ, решту доопрацювала сценарно-режисерська група. Сценарій згенерований англійською мовою і автоматично перекладений чеською.

Однак попри значний відсоток згенерованого тексту (727 штучно згенерованих реплік – на противагу двадцяти чотирьом, що написав драматург) виявилось, що людський контроль має вагоме та вирішальне значення в процесі написання тексту сценарію.

Упродовж трьох місяців проведено цифрові маніпуляції з генерації діалогів і написаних власноруч драматичних сцен. Організатори проекту стверджують,

що в процесі продукування контенту, створеного через залучення технології штучного інтелекту, траплялися певні проблеми: під час написання п'єси система відхилялася від початкового сюжету, плутала персонажів, а в одній зі сцен зовсім змінила тему розмови (Moutinho, 2021). Це поширена практика застосування ШІ в креативному виробництві – створенні візуального контенту (deep fake), звукового й текстового (Максимчук, 2017, с. 120; Совгира, 2023, с. 64). Адже ШІ не розуміє того, що генерує. Щоб запобігти виникненню відповідних помилок, розробники розділили п'єсу на вісім сцен і коригували текст, створений ШІ, однак 90 % створеного штучно лишилося в оригінальному вигляді.

На рисунку 1 видно алгоритм написання сценарію. Текст ШІ має кілька варіацій: штучно створені рядки позначені буквою «а»; рядки, що відхилені чи згенеровані в інший спосіб (повторно), позначені буквами «b», «с»; рядок з позначкою «-» є лише продовженням попереднього (у разі, коли фактично міститься два або більше рядків, об'єднаних в один логічно побудований фрагмент) (Совгира, 2023, с. 73).

Подібний аналіз тексту, згенерованого за допомогою застосування ШІ, здійснено на прикладі літературних сценаріїв «Титульні ігри ботів: День, коли Земля зупинилася» та «Сонячна весна» (2016 р., розробники: О. Шарп, Р. Гудвін), створених через застосування рекурентних нейронних мереж (recurrent neural networks (RNNs)) у межах 48-годинного кіномарафону на Лондонському кінофестивалі «Sci-Fi» у 2016 р. (Mirowski et al., 2022, р. 48). Використовуючи сценарії науково-фантастичних фільмів, нейронна мережа згенерувала текст на основі шаблонів і структур цих даних. Згенерований текст сценарію передали компанії «Шарп» (ориг. назва «Sharp») для знімання кінематографічної стрічки. Хоча фільм виявився дивним і місцями безглуздим за своїм драматургічним складником, він продемонстрував унікальний результат автоматизованої алгоритмічної творчості. Подібно до вищезрозглянутого прикладу прописують режисерські примітки, згідно з якими подається згенерований основний текст: «У світі, де машини переважають над усіма іншими істотами, механік Міранда об'єднується зі своєю молодшою сестрою Бет, щоб згуртувати людей. У результаті Міранда рятує світ, але тільки жертвуючи власним життям» (Mirowski et al., 2022, р. 48). У цій режисерській анотації описано не тільки обставини, а й зав'язку, розвиток подальших дій і результат, тобто подано логічно вивірену композиційну побудову всього сценарію.

Окрім виявлених прикладів індивідуальної творчої практики залучення ШІ до написання сценаріїв, нині можливо в експериментальний спосіб спробувати застосувати нейромережу в написанні текстової форми. Зокрема, компанія «Deep Mind AI» за допомогою застосування алгоритму Dramatron пропонує користувачам згенерувати повноцінний сценарій для фільму чи сценічної вистави. Лише з однієї режисерської примітки (референсу) алгоритм Dramatron може згенерувати діалоги персонажів. Однак на широкий загаль працює лише англійська версія алгоритму Dramatron.

Інший приклад. Канадська компанія «@TheatreSports» опублікувала матеріали сценарію п'єси «Ігри ботів» (ориг. назва «Plays By Bots») та здійснила постановку на сцені, отримавши позитивні відгуки (Mirowski et al., 2022, pp. 46–59). Інші сценарії (зокрема «Ігри ботів: День, коли Земля зупинилася», «Ролі виконують боти» тощо), написані алгоритмом Dramatron, були представлені на Міжнародному театральному фестивалі в Едмонтоні у 2022 р.

AI: When a Robot Writes a Play

THEaiTRobot 1.0, David Košťák, Daniel Hrbek, Rudolf Rosa, Ondřej Dušek





We present the script of the theatre play *AI: When a Robot Writes a Play* (*AI: Když robot píše hru*), which was written by artificial intelligence within the THEaiTRE project.¹

The script was generated using the THEaiTRobot 1.0 tool, based on the GPT-2 neural language model by OpenAI. The tool was operated by the dramaturge David Košťák, who provided the opening setting and the first two lines (marked “\”) for each scene, and then guided the tool to generate a usable continuation. The dramaturge had the following options:

- simply using the first line generated by the tool (marked “a” in the script);
- discarding the line and letting the tool generate a different line (marked “b”, “c” etc.);
- manually inserting a new line (marked “A”, “B” etc.).

A line marked “-” is just a continuation of the previous line in case the generation output in fact contained two or more script lines merged into one (without a new line character between them).

The script was generated in English and automatically translated to Czech. The translation was manually corrected and post-edited by the dramaturge, and the text was further edited by the director (Daniel Hrbek) to form the Czech script for the premiere (right column); we present the Czech script as it was performed at the online premiere of the play. We then took the generated English script and reflected the edits from the Czech side on the English side to obtain the English script faithful to how the play was generated and premiered. All edits performed in the script are marked in the following way:

- non-marked text was generated automatically without any further edits,
- deleted parts are struck through,
- inserted parts are marked in bold,
-  text moved/copied from another part of the script is marked by a copy sign,
-  changes that were induced by errors in the automated translation, i.e. without human intervention, are marked with a translation sign,
- letters changed to  uppercase or  lowercase due to other edits are marked by arrows.

Due to the properties of the Czech language and to shortcomings of the automated translation, more changes had to be performed on the Czech side; we do not mark those that do not affect the meaning on the English side. These also include changing the gender markings of verbs and adjectives or changing the T-V distinction (formal/informal address), as English does not make these distinctions.²

For the 8 scenes of the script, we initially used 10 manually written scenic notes, 24 manually written lines, and 727 automatically generated lines (9 of the scenic notes and 16 of the manually written lines formed the beginnings of the scenes). Of the generated lines, 697 (96%) are the “a” variants; the option to discard the line and generate a different one was used 46 times, on 29 lines. Subsequently, 214 of the lines were then deleted completely, including 6 of the manually written lines. We made small edits on 147 of the remaining 537 lines (all are marked in the script). In total, characters’ lines within the play consist of 4673 words, out of which 4310 (92%) were automatically generated by THEaiTRobot.

We only analyzed the scenes and their branches which were selected to produce the final script, which amount only to approximately 10% of all texts that we generated with THEaiTRobot.

Рис. 1. Алгоритм написання сценарію вистави, присвяченої творчості К. Чапека.
Празький театр «Шванда», 2021 (*Theaitrobot 1.0 et al., n.d.*)

Активне впровадження технології штучного інтелекту в культурних практиках порушує низку етичних питань, зокрема щодо інтелектуальної власності, приватності й упередженості. Право власності на твори, продуковані через застосування цифрових технологій і методів обчислення, досі залишається предметом дискусій.

На сайті розробника алгоритму «Глибокий розум» (ориг. назва «Deep Mind») вказано, що онлайн-ресурс Dramatron – це система спільного написання, яку застосовують виключно у співпраці зі сценаристами; вона не призначена для автономного використання (Mirowski et al., n.d.).

У результаті огляду практик штучної генерації сценаріїв порушено питання авторства, адже в процесі продукування контенту, створеного за допомогою технології штучного інтелекту, використовуються тексти з реальних п'єс, фільмів і постановок. Як наслідок, подекуди можна впізнати характер та образ реального героя, персонажа (Троянов, 2022).

До речі, подібні питання обговорювали в Апеляційному суді Великої Британії, Суді Південно-Африканської Республіки та Австралійському суді згідно з позовом дослідника С. Талера на визнання штучного інтелекту винахідником патенту (*AI cannot be the inventor of a patent*, 2021). Винахідник подав патентні заявки у Відомство з питань інтелектуальної власності у 2018 р. на визнання того факту, що авторське право має належати алгоритму Dabus. Апеляційний суд Великої Британії відхилив позов, зазначивши, що суб'єктом творчості має бути людина (Bonifacic, 2021). Натомість позитивні рішення на користь дослідника-позивача ухвалили суддівські колеги Суду Південно-Африканської Республіки та Австралійського суду (липень 2022 р.). Колеги зазначили, що ШІ має права автора та винахідника (*AI cannot be the inventor of a patent*, 2021).

Виявлені суперечливі рішення органів правосуддя засвідчують відмінне розуміння ролі ШІ в процесі написання сценарної канви. З одного боку, технологію ШІ можна позиціонувати як формотворчий і генерувальний чинник організації художнього культуротворчого процесу. З іншого – виявлені помилки в процесі написання сценаріїв знецінюють роль ШІ, посилюючи роль людини в сучасному процесі алгоритмічної творчості.

Попри це в практиках написання сценаріїв нейромережа залишається засобом реалізації необхідного результату. Досліджені факти юридично затверджених рішень про визнання ШІ винахідником не надали вагомому обґрунтування належного визнання його авторства. Тож зазначимо, що патентне право може надаватися лише суб'єкту творчої діяльності – людині.

Інтеграція штучного інтелекту у сферу виробництва сценічних видовищ створює значні етичні проблеми. Одне з ключових питань – баланс між роллю контенту, створеного штучним інтелектом, і людським художнім самовираженням. Хоча штучний інтелект може полегшити та розширити творчі процеси, важливо зберегти автентичність й емоційну глибину, що ідентифікує людський досвід та інтерпретацію. Крім того, потенційне витіснення людей-митців і техніків автоматизацією зумовлює порушення важливого питання про соціальний вплив штучного інтелекту в індустрії перформативних мистецтв. У процесі вивчення тематичних досліджень і прикладів успішних застосувань штучного інтелекту проаналізовано переваги й обмеження штучного інтелекту в написанні сценаріїв, створенні декорацій. Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що інтеграція штучного інтелекту у виробництво сценічних видовищ є захопливим кроком у творчому світі.

Досліджуючи можливості та виклики використання штучного інтелекту в цьому контексті, можемо переосмислити роль технології у формуванні ландшафту

перформативного мистецтва. Зрештою, саме делікатний баланс між людською творчістю та функціонуванням ШІ може прокласти шлях до інноваційних і захопливих театральних видовищ у майбутньому.

В основі цього дослідження лежить аналіз практик сценічних п'єс, створених штучним інтелектом, у результаті чого зливаються алгоритмічна винахідливість і людська творчість. Театр, полотно для емоцій, ідей і соціальних рефлексій, опиняється в динамічному діалозі з ChatGPT, інструментом, здатним обробляти величезні масиви даних для створення нового контенту. Цей перетин спонукає нас заглибитися в те, як ChatGPT з його здатністю розуміти патерни, стилі та структури з безлічі драматичних творів розпочинає подорож, щоб не лише відтворити сценарії, подібні до людських, але й об'єднати свої знання в царині оригінальної драматургії. Використання ChatGPT у створенні декорацій, освітлення та звукового супроводу може революціонізувати театральні постановки, покращуючи чуттєвий досвід глядачів. Аналіз даних у реальному часі під час вистави може навіть полегшити динамічне коригування у відповідь на реакцію аудиторії, що призведе до нового рівня інтерактивної взаємодії. Однак привабливість театру полягає в його недосконалості та необробленій автентичності живих виступів (Akbar, 2021).

Хоча здатність штучного інтелекту генерувати сценарії п'єс є видатним досягненням у сфері алгоритмічного мистецтва, важливо визнати, що такі сценарії не позбавлені недоліків порівняно з тими, які написали люди-драматурги. Один з ключових недоліків полягає в глибині емоційного та культурного розуміння. Люди-драматурги спираються на власний життєвий досвід, культурне походження та тонке розуміння людських емоцій, щоб створювати історії, які глибоко резонують з аудиторією. ШІ бракує цього вродженого людського розуміння, що може призвести до створення сценаріїв, які здаються емоційно відстороненими або культурно нечутливими. Творчий процес людини-драматурга керується натхненням, інтуїцією та здатністю відчувати складнощі людського буття. Ці нематеріальні елементи складно повністю відтворити за допомогою штучного інтелекту. Хоча ChatGPT може аналізувати величезні обсяги даних і генерувати контент на основі вивчених шаблонів і структур, йому часто не вистачає тонкощів, нюансів і несподіваних поворотів, які роблять п'єсу по-справжньому винятковою. У сценаріях, створених штучним інтелектом, може не бути оригінальності. ШІ покладається на наявні дані та шаблони з відомих творів, що може ненавмисно призвести до створення сценаріїв, які здаються шаблонними або похідними. Драматурги (люди), навпаки, додають свої унікальні погляди й художні голоси, що призводить до створення п'єс, які відрізняються оригінальністю та свіжістю.

Наукова новизна полягає в тому, що результати дослідження підкреслюють як потенціал, так і обмеження штучного інтелекту в театрі, а тому необхідно збалансувати контент, що створив штучний інтелект.

Висновки

Отже, дослідження ролі штучного інтелекту в театрі, зокрема у створенні штучно згенерованих п'єс, відкриває захопливу, але складну картину. Хоча ШІ досяг значних успіхів у створенні сценаріїв, залишається очевидним, що

люди-драматурги мають безцінну глибину емоційного та культурного розуміння. Вони спираються на свій життєвий досвід, унікальні погляди та художні глоси, щоб створювати історії, які глибоко резонують з аудиторією, пропонуючи рівень автентичності й оригінальності, який ШІ намагається відтворити. Однак здатність ШІ аналізувати величезні обсяги даних і генерувати контент на основі шаблонів і структур має свої переваги, що полягають у підвищенні ефективності та потенційному розширенні сфери театральних можливостей.

У процесі подальших досліджень потрібно зосередитися на питанні довгострокового впливу контенту, згенерованого штучним інтелектом, на театрального глядача (реципієнта); на етичних наслідках застосування ШІ в креативному процесі, питаннях авторства, творчості та потенційного витіснення людських ролей у театрі. Щодо майбутніх тенденцій важливим є дотримання балансу між інноваційним потенціалом ШІ та незамінним дотиком людської творчості в театрі. Співпраця між ШІ та людською творчістю може відкрити нові захопливі горизонти для театральних вистав, де ШІ доповнює людську творчість і посилює театральний досвід. Майбутнє театру, здається, полягає в гармонійному зближенні мистецтва і технологічних інновацій, де вони доповнюють і збагачують одне одного. Ця синергія може призвести до нових форм розповіді історій і занурення в атмосферу, які ще тільки належить усвідомити та зрозуміти.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Глибовець, М. М., & Олецкий, О. В. (2002). *Штучний інтелект*. Академія. http://pdf.lib.vntu.edu.ua/books/2020/Glybovec_2002_366.pdf
- Максимчук, К. М. (2017, 28–29 вересня) Штучний інтелект: реалії сучасності. В *Моделювання економіки: проблеми, тенденції, досвід* [Матеріали конференції] (с. 119–121). Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка. https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/23414/2/MNK-ME_2017_Maksymchuk_K_M-Artificial_intelligence_119-121.pdf
- Піжук, О. І. (2019). Штучний інтелект як один із ключових драйверів цифрової трансформації економіки. *Економіка, управління та адміністрування*, 3(89), 41–46. [https://doi.org/10.26642/ema-2019-3\(89\)-41-46](https://doi.org/10.26642/ema-2019-3(89)-41-46)
- Совгира, Т. (2021а). Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 4(1), 55–64. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234237>
- Совгира, Т. (2021b). *Роль техніки та технології у мистецтві*. Ліра-К.
- Совгира, Т. (2023). *Феномен техніки і технології в художньому культуротворчому процесі* [Дисертація доктора культурології, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Disertatsiya.pdf>
- Токарева, В. О. (2018). Обчислювальна творчість (щодо питання творчості штучного інтелекту). *Часопис цивілістики*, 30, 38–42. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chac_2018_30_10
- Трач, Ю. В. (2021). *Цифрові технології у культурі сучасного суспільства: тенденції і перспективи* [Автореферат дисертації доктора культурології, Київський національний університет культури і мистецтв].

- Троянов, С. (2022, 12 грудня). *Штучний інтелект навчили писати сценарії для кіно та театру*. Na chasi. <https://nachasi.com/tech/2022/12/12/dramatron/>
- Шви́рков, О. І. (2006). *Проблема штучного інтелекту і людиновимірність штучних інтелектуальних систем* [Дисертація кандидата філософських наук, Житомирський державний університет імені Івана Франка].
- Юдова-Романова, К. В. (2020). *Образно-технологічні засоби презентації. сценічних мистецтв: сторінки історії*. Ліра-К.
- AI cannot be the inventor of a patent, appeals court rules.* (2021, September 23). BBC. <https://www.bbc.com/news/technology-58668534>
- Akbar, A. (2021, August 24). *Rise of the robo-drama: Young Vic creates new play using artificial intelligence*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2021/aug/24/rise-of-the-robo-drama-young-vic-creates-new-play-using-artificial-intelligence>
- Bonifacic, I. (2021, September 23). UK appeals court rules AI cannot be listed as a patent inventor. *Engadget*. <https://www.engadget.com/uk-appeal-court-artificial-intelligence-patent-191631993.html>
- Colton, S., & Wiggins, G. (2012, August 27–31). Computational Creativity: The Final Frontier? In L. De Raedt, Ch. Bessiere, D. Dubois, P. Doherty, P. Frasconi (Eds.), *European Conference on Artificial Intelligence (ECAI 12)* [Conference proceedings] (pp. 21–26). IOS Press.
- Kryvytskyi, Yu. (2021). Artificial Intelligence as a Tool of Legal Reform: Potential, Trends and Prospects. *Scientific Journal of the National Academy of Internal Affairs*, 26(2), 90–101. <https://doi.org/10.33270/01211192.90>
- Lucchiari, C., Folgieri, R., Dei Cas L., & Soave, F. (2016, June 29–July 03). Creative Thinking: A Brain Computer Interface of Art. In T. Magnusson, Ch. Kiefer, & S. Duffy (Eds.), *International Conference on Live Interfaces (ICLI2016)* [Conference proceedings] (pp. 74–79). Experimental Music Technologies (EMuTe) Lab.
- Mirowski, P., Kory, & Love, J. (n.d.). *Dramatron*. GitHub. Retrieved May 14, 2024, from <https://github.com/google-deepmind/dramatron>
- Mirowski, P., Mathewson, K. W., Pittman, J., & Evans, R. (2022, September 29). *Co-Writing Screenplays and Theatre Scripts with Language Models: An Evaluation by Industry Professionals*. arXiv. <https://arxiv.org/pdf/2209.14958>
- Moutinho, S. (2021, February 26). *Kinky and absurd: The first AI-written play isn't Shakespeare-but it has its moments*. Science <https://sofiamoutinho.com/2021/02/26/kinky-and-absurd-the-first-ai-written-play-isnt-shakespeare-but-it-has-its-moments/>
- Theaitrobot 1.0, Košťák, D., Hrbek, D., Rosa, R., & Dušek, O. (n.d.). *AI: When a Robot Writes a Play* (ÚFAL Technical Report TR-2021-67). Universitas Carolina Pragensis. Retrieved May 14, 2024, from <https://ufal.mff.cuni.cz/techrep/tr67.pdf>
- Whitelaw, M. (2004). *Metacreation: Art and Artificial Life*. MIT Press.
- Yusa, I. M. M., Yu, Y., & Sovhyra, T. (2022). Reflections on the use of artificial intelligence in works of art. *Journal of Aesthetics, Design, and Art Management*, 2(2), 152–167. <https://doi.org/10.58982/jadam.v2i2.334>

REFERENCES

- AI cannot be the inventor of a patent, appeals court rules.* (2021, September 23). BBC. <https://www.bbc.com/news/technology-58668534> [in English].

- Akbar, A. (2021, August 24). *Rise of the robo-drama: Young Vic creates new play using artificial intelligence*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2021/aug/24/rise-of-the-robo-drama-young-vic-creates-new-play-using-artificial-intelligence> [in English].
- Bonifacic, I. (2021, September 23). *UK appeals court rules AI cannot be listed as a patent inventor*. Engadget. <https://www.engadget.com/uk-appeal-court-artificial-intelligence-patent-191631993.html> [in English].
- Colton, S., & Wiggins, G. (2012, August 27–31). Computational Creativity: The Final Frontier? In L. De Raedt, Ch. Bessiere, D. Dubois, P. Doherty, P. Frasconi (Eds.), *European Conference on Artificial Intelligence (ECAI 12)* [Conference proceedings] (pp. 21–26). IOS Press [in English].
- Hlybovets, M. M., & Oletsykyi, O. V. (2002). *Shtuchnyi intelekt* [Artificial intelligence]. Akademiia. http://pdf.lib.vntu.edu.ua/books/2020/Glybovec_2002_366.pdf [in Ukrainian].
- Kryvytskyi, Yu. (2021). Artificial Intelligence as a Tool of Legal Reform: Potential, Trends and Prospects. *Scientific Journal of the National Academy of Internal Affairs*, 26(2), 90–101. <https://doi.org/10.33270/01211192.90> [in English].
- Lucchiari, C., Folgieri, R., Dei Cas L., & Soave, F. (2016, June 29–July 03). Creative Thinking: A Brain Computer Interface of Art. In T. Magnusson, Ch. Kiefer, & S. Duffy (Eds.), *International Conference on Live Interfaces (ICLI2016)* [Conference proceedings] (pp. 74–79). Experimental Music Technologies (EMuTe) Lab [in English].
- Maksymchuk, K. M. (2017, September 28-29) *Shtuchnyi intelekt: realii suchasnosti* [Artificial intelligence: the realities of modernity]. In *Modeliuvannia ekonomiky: problemy, tendentsii, dosvid* [Modeling the economy: problems, trends, experience] [Conference proceedings] (pp. 119–121). Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University. https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/23414/2/MNK-ME_2017_Maksymchuk_K_M-Artificial_intelligence_119-121.pdf [in Ukrainian].
- Mirowski, P., Kory, & Love, J. (n.d.). *Dramatron*. GitHub. Retrieved May 14, 2024, from <https://github.com/google-deepmind/dramatron> [in English].
- Mirowski, P., Mathewson, K. W., Pittman, J., & Evans, R. (2022, September 29). *Co-Writing Screenplays and Theatre Scripts with Language Models: An Evaluation by Industry Professionals*. arXiv. <https://arxiv.org/pdf/2209.14958> [in English].
- Moutinho, S. (2021, February 26). *Kinky and absurd: The first AI-written play isn't Shakespeare-but it has its moments*. Science <https://sofiamoutinho.com/2021/02/26/kinky-and-absurd-the-first-ai-written-play-isnt-shakespeare-but-it-has-its-moments/> [in English].
- Pizhuk, O. I. (2019). *Shtuchnyi intelekt yak odyin iz kliuchovykh draiveriv tsyfrovoy transformatsii ekonomiky* [Artificial intelligence as one of the key drivers of the economy digital transformation]. *Economics, Management and Administration*, 3(89), 41–46. [https://doi.org/10.26642/ema-2019-3\(89\)-41-46](https://doi.org/10.26642/ema-2019-3(89)-41-46) [in Ukrainian].
- Shvyrkov, O. I. (2006). *Problema shtuchnoho intelektu i liudynovymirnist shtuchnykh intelektualnykh system* [The Problem of Artificial Intelligence and the Human Dimension of Artificial Intelligent Systems] [PhD Dissertation, Zhytomyr Ivan Franko State University] [in Ukrainian].
- Sovhyra, T. (2021a). *Problemy vprovadzhennia tsyfrovoykh tekhnolohii ("Shtuchnoho intelektu") u protsesi stvorennia robotyzovanoho stsenichnoho obrazu* [Problems of introducing digital technologies ("Artificial Intelligence") in the Process of Creating Robotic Stage Image]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 4(1), 55–64. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234237> [in Ukrainian].

- Sovhyra, T. (2021b). *Rol tekhniky ta tekhnolohii u mystetstvi* [The role of technology and technology in art]. Lira-K [in Ukrainian].
- Sovhyra, T. (2023). *Fenomen tekhniky i tekhnolohii v khudozhnomu kulturotvorchoomu protsesi* [The Phenomenon of technology and technology in the artistic cultural process] [Doctoral Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Disertatsiya.pdf> [in Ukrainian].
- Theaitrobot 1.0, Košťák, D., Hrbek, D., Rosa, R., & Dušek, O. (n.d.). *AI: When a Robot Writes a Play (ÚFAL Technical Report TR-2021-67)*. Universitas Carolina Pragensis. Retrieved May 14, 2024, from <https://ufal.mff.cuni.cz/techrep/tr67.pdf> [in English].
- Tokareva, V. O. (2018). Obchysliuvalna tvorchist (shchodo pytannia tvorchosti shtuchnoho intelektu) [Computational creativity (for the issue of creativity and artificial intelligence)]. *Journal of Civil Studies*, 30, 38–42. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chac_2018_30_10 [in Ukrainian].
- Trach, Yu. V. (2021). *Tsyfrovi tekhnolohii u kulturi suchasnoho suspilstva: tendentsii i perspektyvy* [Digital technologies in the culture of modern society: Trends and prospects] [Abstract of DSc Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Troianov, S. (2022, December 12). *Shtuchnyi intelekt navchyly pysaty stsenarii dlia kino ta teatru* [Artificial intelligence has been taught to write scripts for cinema and theater]. Na chasi. <https://nachasi.com/tech/2022/12/12/dramatron/> [in Ukrainian].
- Whitelaw, M. (2004). *Metacreation: Art and Artificial Life*. MIT Press [in English].
- Yudova-Romanova, K. V. (2020). *Obrazno-tekhnolohichni zasoby prezentatsii. stsenichnykh mystetstv: storinky istorii* [Visual and technological means of presentation. performing arts: pages of history]. Lira-K [in Ukrainian].
- Yusa, I. M. M., Yu, Y., & Sovhyra, T. (2022). Reflections on the use of artificial intelligence in works of art. *Journal of Aesthetics, Design, and Art Management*, 2(2), 152–167. <https://doi.org/10.58982/jadam.v2i2.334> [in English].

PROBLEM OF AUTHORSHIP IN ALGORITHMIC PRACTICES OF SCRIPT WRITING FOR A THEATRE PERFORMANCE

Ruslan Nykonenko^{1a}, Tetiana Sovhyra^{2b}, Ihor Brailko^{3b}, Volodymyr Zabora^{4b}

¹ PhD in Art Studies;

e-mail: ruslanikonenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8379-7857

² Doctor of Science in Cultural Studies, Associate Professor;

e-mail: STIsovyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361

³ e-mail: igorestel@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9322-5158

⁴ e-mail vladimause@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6273-5430

^a Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

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

Abstract

The purpose of the research is to identify the problem of subjectivity and authorship of performances created with the help of artificial intelligence technology. The ChatGPT language model and deep learning algorithms will be used to investigate the ability of artificial intelligence to create convincing scenarios for theatrical productions. **The research methodology** is based on an integrated approach and is based on a combination of several methods: analytical – when considering historical, philosophical, cultural, and art studies literature on the subject of research; theoretical and conceptual method – when analyzing the conceptual and terminological system of research and identifying the features of the introduction of artificial intelligence technology in the process of creating spectacular forms; comparative and typological – to compare the specifics of AI functioning and the traditional way of writing scenes. **The scientific novelty** is that the research findings highlight both the potential and limitations of artificial intelligence in theatre and therefore, it is necessary to balance the content created by artificial intelligence. The study contributes to understanding the impact of artificial intelligence on theatre. The article raises questions about audience engagement and the authenticity of content created with the help of neuroscience. **Conclusions.** Despite the fact that AI has made significant progress in scriptwriting, it remains clear that human playwrights are the main subjects of creative activity. The ability of AI to analyze large amounts of data and generate content based on patterns and structures has its advantages, which help to increase efficiency and potentially expand the scope of theatrical possibilities. Technological limitations are manifested in the lack of extensive empirical research on the implementation of algorithmic practices in the stage space. In the future, it is necessary to investigate the long-term impact of AI-generated content on the theatre audience (recipient), the ethical implications of AI in the creative process, the issues of authorship, creativity, and the potential displacement of human roles in theatre. In terms of future trends, it is important to maintain a balance between the innovative potential of AI and the irreplaceable touch of human creativity in theatre.

Keywords: artificial intelligence; performance; script; authorship



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

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314160

УДК 792:004.946-024.41]:001.895

ВІРТУАЛЬНА ТА ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ У СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИКАХ: КОМПЛЕКСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЧНОГО ДОСВІДУ

Тетяна Совгира^{1а}, Валерія Кузнєцова^{2а}, Юлія Шмегельська^{3а}¹ доктор культурології, доцент;

e-mail: STIsovgyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361

² доктор філософії;

e-mail: LK.Ler4ik1010@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9252-7480

³ кандидат мистецтвознавства;

e-mail: 0974466013@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6136-0905

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

Анотація

Мета дослідження – визначити потенціал використання технологій віртуальної та доповненої реальності в сценічному просторі для виявлення впливу імерсивних технологій на мистецький простір. У статті проаналізовано технологічні проблеми впровадження технологій віртуальної та доповненої реальності у сценічному просторі та шляхи їх вирішення. **Методологія дослідження** являє собою поєднання кількох методів: аналітичного – для опрацювання літератури, систематизації джерел та виявлення ключових тенденцій; теоретико-концептуального – для аналізу понятійно-термінологічного апарату дослідження та виявлення специфіки впровадження VR- та AR-технологій у культурно-мистецьку практику; порівняльно-типологічного – для порівняння AR- та VR-технологій, огляду результатів попередніх досліджень і визначення загальних закономірностей; методу систематизації – для узагальнення отриманих результатів. **Наукова новизна** полягає у визначенні можливостей застосування технологій віртуальної та доповненої реальності, творчих методів для створення інтерактивного та захопливого досвіду з метою оптимізації досвіду практичного застосування в сценічному просторі. **Висновки.** Проникнення VR та AR у художнє вираження не позбавлене викликів. Потрібні дослідження для подолання апаратних обмежень, складної розробки програмного забезпечення та етичних питань. Доповнена реальність є сучасним інструментом дизайн-проекування, що дає змогу оптимізувати різні етапи роботи в загальному процесі. Завдяки активному розвитку цифрових технологій можливості моделювання та візуалізації 3D-об'єктів постійно розширюються, технологія стає доступнішою широкому загалу. Автор наголошує на необхідності більш детального розгляду можливостей використання доповненої реальності безпосередньо в проєктній роботі дизайнера, оскільки моделювання в такому ракурсі дає змогу швидше ухвалювати рішення – розроблювати та оцінювати різні варіанти. Отже, технологія доповненої реальності має значні переваги перед віртуальною реальністю та має всі шанси на панування в просторі дизайн-проекування інтер'єрів.

Ключові слова: доповнена реальність; віртуальна реальність; інтерактивні технології; 3D-візуалізація; інтеграція в реальне середовище; сценічні імерсивні видовища

© Тетяна Совгира, Валерія Кузнєцова, Юлія Шмегельська, 2024

Надійшла 05.06.2024

Постановка проблеми

Друге десятиліття XXI століття ознаменувалося інтеграцією технологій доповненої реальності в мистецтво та призвело до створення творів мистецтв з використанням AR. Всесвітня пандемія коронавірусу (COVID-19) та наступних його модифікацій значно пришвидшила інтеграцію технологій віртуальної реальності в художній культуротворчий процес. Карантинні обмеження вплинули на можливість митців взаємодіяти з реципієнтом, що унеможливило процес спілкування та ментального зв'язку з ними. Проте інтеграція технологічних можливостей і функціоналу віртуальної реальності змусила митця пристосуватися до нового креативного простору. Це зумовлено здебільшого зручністю технологічної розробки та комерціалізацією культурної сфери.

В умовах пандемії питання «відвідування» віртуальних музеїв, художніх виставок, інсталяцій, бібліотек та архівів стало критично актуальним і важливим (Sovhyra, 2022, pp. 40–50).

З огляду на виявлену актуальність застосування технологій віртуальної та доповненої реальності в культурно-мистецьких практиках у цьому дослідженні рекомендують максимально використовувати сучасні цифрові технології та інтегрувати їх у свою творчість відповідно до духу сучасності. Попри це проблема полягає в тому, щоб показати філософський вимір технологій віртуальної та доповненої реальності, а також їхній вплив на інтелектуальне і творче бачення митця в епоху технологічного розквіту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Використання інноваційних технологій у мистецтві (у тому числі сценічному) завжди було актуальною темою для наукових досліджень, зважаючи на стрімкий розвиток технологічного процесу та впровадження технічних інновацій в усі сфери людського життя. Про це свідчить безліч тематичних публікацій. Особливу увагу приділено розвитку технологій віртуальної та доповненої реальності. Перші розробки технології віртуальної та доповненої реальності здійснив на початку 1990-х років Луїс Розенберг у Дослідницькій лабораторії військово-повітряних сил (AFRL), результатом чого стала новаторська платформа Virtual Fixtures. Потім Л. Розенберг (Rosenberg, 1993) провів критичний огляд з метою аналізу досліджень, які класифікували реальності, щоб виявити слабкі місця, невідповідності або суперечності (pp. 76–82). Ця методологія висвітлює проблеми або розбіжності в наявних знаннях про специфіку VR та AR. Вітчизняні науковці Т. Совгира (2021), К. Фоміна (2023), В. Бойко (2023), а також закордонні, такі як Є. Чен (Chen et al., 2019), П. Аріза-Колпас (Ariza-Colpas et al., 2023), пояснюють особливості створення AR-контенту, віртуальних об'єктів і взаємозв'язок з реальними (Ariza-Colpas et al., 2023; Chen et al., 2019). Порівняльний аналіз специфіки віртуальної та доповненої реальності здійснено в дослідженнях В. Кревелена й Р. Поелмана (Van Krevelen & Poelman, 2010), А. Джозефа (Joseph, 2015) та С. Флавіана, С. Ібанеза-Санчеса та К. Оруса (Flavian et al., 2019). Доповнену реальність (AR) розглядають як технологію, що поєднує віртуальну інформацію з реальним світом (Chen et al., 2019).

Питання проникнення цифрових технологій у просторових мистецтвах актуалізуються в роботах Я. Пруденко (2010), Ю. Мілютіної (2011), О. Ільницької та В. Ільницького (2020), К. Юдової-Романової та Ю. Аленіної (2019).

Г. Липківська (2018), К. Юдова-Романова та Ю. Аленіна (2019), О. Ільницька й В. Ільницький (2020) розглядають практики впровадження віртуальних технологій у сценічному просторі, зазначаючи їхній вагомий вплив на поетику театрального мистецтва. Зокрема, на думку К. Юдової-Романової та Ю. Аленіної (2019), процес активного впровадження інноваційних технологій у театральному мистецтві зумовлений відносно легкістю опанування навичок створення та управління візуальним рядом і дешевизною технологій як у процесі створення зображення, так і в процесі експлуатації.

Огляд літератури свідчить про актуальність фундаментального дослідження специфіки використання технології віртуальної та доповненої реальності в сценічному просторі та важливість аналізу основних характеристик їхнього функціонування.

Виклад основного матеріалу

Віртуальна реальність (virtual reality, надалі – VR) є одним з найважливіших технологічних засобів для візуального моделювання, де художник сцени за допомогою імітації природних або виготовлених форм створює нове образне рішення вистави (Совгира, 2021, с. 224–225).

Технології VR і AR базуються на основних принципах, які докорінно змінюють сприйняття та взаємодію користувачів з навколишнім середовищем. Технологічний принцип віртуальної реальності передбачає повне занурення користувача в штучно створений графічний світ. Завдяки обчислювальній потужності пристроїв, удосконаленню чутливості апаратних датчиків, покращенню камер сучасних мобільних гаджетів технології доповненої та віртуальної реальності впроваджуються в нові сфери діяльності людини, у тому числі активно використовуються для створення креативного контенту. Важливими компонентами функціонування VR- та AR-систем є стереоскопічні дисплеї, датчики відстеження та контролери руху, що застосовуються для забезпечення комплексної взаємодії, яка усуває скептицизм користувача й культивує глибоке відчуття присутності у віртуальному світі. Поняття присутності, яке стосується відчуття фізичного перебування в штучно створеному світі, є фундаментальним аспектом технології віртуальної реальності. Воно суттєво впливає на те, як користувачі взаємодіють з цифровим світом.

Відповідно, віртуальна реальність створюється через симуляцію реальності, що, на відміну від інших форм наслідування та імітації, має на меті ввести в оману глядача та максимально наблизити віртуальний простір до реального. Симуляція як різновид імітації, як правило, утворюється за допомогою комп'ютерного моделювання (копіювання традиційного виробничого процесу або системи в часі) (Banks et al., 2010, p. 3). У сучасних практиках симуляція застосовується задля прогнозування реальної або гіпотетичної ситуації через відтворення простору реального світу. Інакше кажучи, цифрові технології запозичують традиційні практики та реальні зображення задля свого функціонування.

Моделювання наявних форм, систем реального простору є ключовим поняттям у симулятивних практиках.

У такий спосіб неспростовно доводиться важлива роль технологічного мімізису задля створення сучасних культурних практик. Отже, на відміну від імітації, симуляцію застосовують для здійснення експериментів, які неможливі в реальності (Smith, 2000).

Доповнену реальність (augmented reality, надалі – AR) розглядають як технологію, що інтегрує віртуальну інформацію в реальний простір (Chen et al., 2019). С. Лавалле (LaValle, 2019, р. 21) зазначає, що в мозку людини нейрони реагують на віртуальні елементи так само, як і на елементи реального світу. Тому людина сприймає віртуальне середовище й реагує на події, що відбуваються у віртуальному світі, так само, як і на ті, що відбуваються в реальності. Це твердження науковця базується на результатах кількох статистичних досліджень, анкетуванні реципієнтів, що слугує доказовою базою висновку про важливий вплив VR- та AR-технологій на становлення художньої культури.

Незважаючи на те що лише в 1992 р. Том Кауделл уперше запропонував термін «доповнена реальність», уже в 1994 р. Джулі Мартін створює першу постановку театру доповненої реальності «Танці в кіберпросторі», у якій акробати танцюють у віртуальному просторі (за допомогою проєкціювання зображення віртуальної реальності на сцену). Уже цей факт засвідчив особливий інтерес до технології доповненої реальності серед представників креативних індустрій.

Звернемо увагу на поєднання зображення реальних і віртуальних об'єктів. Адаже в системі AR за навколишнім світом стежить відеокамера, зображення з якої після комп'ютерної обробки виводиться на екран монітора або на окуляри доповненої реальності. Комп'ютер розпізнає об'єкти або спеціальні позначки в кадрі та додає графічне зображення. У такому разі віртуальна частина є не статичною, вона прив'язана до зображення навколишнього світу, яке комп'ютер безперервно відстежує за сигналом відеокамери (Chen et al., 2019).

Пристрої, що можна носити, такі як окуляри доповненої, окуляри та гарнітури віртуальної реальності, стануть більш зручними та доступними для користувачів, уможливлючи занурення в мистецькі враження будь-де.

Підсумовуючи вищесказане, варто здійснити певний порівняльний аналіз даних технології доповненої та віртуальної реальності.

Таблиця 1

Технологічні компоненти VR та AR

Технологічні компоненти	VR	AR
Занурення	Повне занурення в комп'ютерні середовища.	Накладення цифрового контенту на зображення реального середовища.
Присутність	Відчуття фізичної присутності у віртуальному просторі.	Посилення реальних вражень за допомогою віртуальних елементів.
Компоненти апаратного забезпечення	Гарнітури, контролери руху та сенсорний зворотний зв'язок.	Камери, сенсори й технології відображення.

Технологія зображення	Стереоскопічні дисплеї забезпечують візуальний 3D-досвід.	Прозорі дисплеї або екрани пристроїв для накладання контенту.
Відстеження системи	Датчики, що відстежують рухи голови та тіла.	Відстеження через утворення маркерів і просторового розпізнавання для інтеграції в реальний світ.
Інтерактивність	Взаємодія з користувачем у віртуальному середовищі.	Взаємодія з віртуальними елементами, що накладаються на зображення реального світу.
Змішана реальність	Повне занурення у віртуальне середовище.	Інтеграція віртуальних і фізичних елементів для змішаної реальності.
Поле зору	Охоплює візуальне сприйняття користувача у віртуальному просторі.	Накладання віртуального контенту в межах поля зору користувача в реальному полі зору користувача.
Фокус застосування	Розваги, навчання симуляції та віртуальний досвід.	Контекстна інформація, навігаційна допомога та інтерактивний досвід у реальних сценаріях.
Користувацький досвід	Прагне до повного призупинення невіри та присутності.	Покращує реальний досвід, надаючи додаткову цифрову інформацію.

Театральні події трансформувалися завдяки технологічним досягненням у сфері віртуальної та доповненої реальності, що надали можливість креативного залучення аудиторії. У сфері віртуальної реальності митці можуть створювати повністю імерсивні віртуальні видовища, у яких глядачі, оснащені VR-гарнітурами, можуть брати участь у виставах у реальному часі або в попередньо записаних виставах. Ця технологічна особливість відкриває нові можливості для міжнародної доступності, оскільки аудиторія може збиратися в спільному цифровому середовищі, щоб побачити театральні вистави поза межами, що зумовлені фізичними просторовими обставинами традиційних театральних установ (Lisowski et al., 2023, pp. 433–450). Тож віртуальна реальність дає змогу створювати віртуальні сцени, що перевершують обмеження реальних локацій.

У віртуальному театрі митці можуть досліджувати химерні або магічні середовища з огляду на практичні або економічні перешкоди у звичайних театрах. Свобода в сценографії дає змогу режисерам і сценографам створювати самобутні образи, що візуально вражають, розширюючи можливості для творчості.

Таблиця 2

Інструменти доступності й інклюзивності VR та AR

Аспект	Опис
Концепція	Технології віртуальної та доповненої реальності відіграють вирішальну роль у подоланні перешкод доступності у сфері творчого самовираження, гарантуючи, що широке коло аудиторії може брати активну участь у мистецтві та милуватися ним за допомогою нових засобів.

Руйнування фізичних бар'єрів	Подолання фізичних перешкод для доступу до традиційних мистецьких майданчиків і віртуальних платформ для людей, які стикаються з проблемами мобільності або проживають у фізично ізольованих регіонах.
Аудіоописи та просторова навігація	Аудіоописи надають вичерпні розповіді про візуальні аспекти, а також засоби просторової навігації, такі як слухові підказки або тактильний зворотний зв'язок для інклюзивної взаємодії.
Розширення можливостей для творчої реалізації	Надання доступних інструментів для митців, використання VR-скульптури або застосунків для малювання в доповненій реальності, внесок у більш інклюзивну сферу художнього самовираження, а також посилення багатства творчих голосів і перспектив.
Майбутній розвиток	Подальший розвиток технологій віртуальної та доповненої реальності, інновації в адаптивних інструментах для творчості самовираження, розширення інклюзивності й доступності у світовій мистецькій спільноті та формування майбутнього, де мистецтво стане справді універсальною мовою для всіх, щоб кожен міг цінувати та взаємодіяти з ним.

Вистави VR-театру забезпечують підвищений рівень залучення та занурення аудиторії. Глядачі можуть подорожувати всередині віртуального простору, впливаючи на розвиток сюжетної канви вистави. Цей рівень залучення перетворює глядачів зі спостерігачів до цілковитих гравців і співавторів, посилюючи в такий спосіб емоційний зв'язок між аудиторією та сюжетом вистави.

Окуляри доповненої реальності або застосунки для смартфонів можуть накласти цифровий матеріал на реальне середовище, спричиняючи змішування кордонів між реальним і вигаданим. Інтеграція реальних та віртуальних елементів додає наративу складності, що призводить до виразної та динамічної театральної зустрічі.

Наукова новизна полягає у визначенні можливостей застосування технологій віртуальної та доповненої реальності, творчих методів для створення інтерактивного та захопливого досвіду з метою оптимізації досвіду практичного застосування в сценічному просторі.

Висновки

У процесі постійного технологічного оновлення мистецький простір переживає безліч проривних трансформацій. Вони варіюються від віртуальних художніх виставок і розширених публічних інсталяцій до революційних перформансів у театрі й танцю.

Здійснений аналітичний аналіз технологічних спроможностей VR та AR, спрямованих на розгляд їхнього потенціалу у створенні сценічних видовищ, дає змогу констатувати таке: стрімкий розвиток технологій відкриває шлях до нових можливостей і революційних тенденцій у використанні VR і AR у художньому вираженні. Ці зміни можуть суттєво вплинути на методи та досвід, пов'язані зі створенням мистецтва.

Крім того, за допомогою адаптивних інтерфейсів і багатомовного досвіду розширяється охоплення та вплив творчого самовираження. Соціальні й спільні платформи сприятимуть створенню глобальних мистецьких спільнот, а екологічні та сталі мистецькі ініціативи використовуватимуть технології віртуальної і доповненої реально-

сті для підвищення обізнаності. Упровадження технології доповненої реальності дає змогу митцям поєднувати імерсивне VR-середовище з реальним простором.

Потенціал VR і AR у візуалізації даних і нейрокреативних інтерфейсів відкриває можливості для створення інтерактивних та емоційно привабливих творів мистецтва. Звернення до етичних міркувань та цифрової етики матиме першочергове значення для забезпечення відповідального й сумлінного використання імерсивних технологій у мистецькій діяльності. Тому майбутні дослідження слід зосередити на цих питаннях, щоб розкрити весь потенціал VR і AR у художньому вираженні.

Очевидно, що технології VR і AR мають безпрецедентні перспективи для інновацій, залучення та доступності у сфері творчого самовираження. Результати дослідження підкреслюють адаптивність VR і AR у розширенні обмежень традиційних творчих форм, сприянні інклюзії та покращенні користувацького досвіду. У майбутньому постійний прогрес у сфері VR- і AR-технологій призведе до більших інновацій і зростання творчих можливостей. Мистецтво стане більш індивідуалізованим, інтерактивним, а також незабутнім досвідом для широкого кола глядачів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бойко, В. А. (2023). Технологія доповненої реальності як інструмент для оптимізації дизайнерської роботи при проектуванні інтер'єру. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2, 21–27. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.3>
- Ільницька, О. А., & Ільницький, В. А. (2020). Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки*, 38, 196–200. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222126>
- Липківська, Г. (2018). Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, 103–115. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964>
- Мілютіна, Ю. С. (2011). Дискусійні питання щодо визначення поняття «інновація» та «нововведення». *Університетські наукові записки*, 4(40), 454–462.
- Пруденко, Я. (2010, 12 жовтня). *Рабле українського відео-арту. Олександр Ройтбурд*. Korydor. <http://old.korydor.in.ua/texts/176-Rable-ukrainskogo-video-artu-Oleksandr-%20Roytburd>
- Совгира, Т. І. (2021). *Роль техніки та технології у мистецтві* [Монографія]. Ліра-К.
- Фоміна, К. (2023). Характеристики доповненого простору як інтерфейсу взаємодії з доповненою реальністю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 65(3), 59–66. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-9>
- Юдова-Романова, К., & Аленіна, Ю. (2019). Модернізація театального простору: сучасний вітчизняний мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити*, 1(145), 259–265. <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.259>
- Ariza-Colpas, P. P., Piñeres-Melo, M. A., Morales-Ortega, R.-C., Rodriguez-Bonilla, A. F., But-Aziz, Sh., Chinchilla, L. C. C., Mestre, M. R., & Ascanio, R. A. V. (2023). Platform Based on Augmented Reality to Support Cultural Tourism in the Department of Cesar, Colombia. In K. Arai (Eds.), *Intelligent Computing. SAI 2023* [Conference proceedings] (Vol. 711, pp. 598–612). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-37717-4_38
- Banks, J., Carson, J., Nelson, B., & Nicol, D. (2010). *Discrete-Event System Simulation* (5th ed.). Prentice Hall.

- Chen, Y., Wang, Q., Chen, H., Song, X., Tang, H., & Tian, M. (2019). An overview of augmented reality technology. *Journal of Physics: Conference Series*, 1237(2), 022082. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1237/2/022082>
- Flavian, C., Ibanez-Sanchez, S., & Orus, C. (2019). The impact of virtual, augmented and mixed reality technologies on the customer experience. *Journal of Business Research*, 100, 547–560. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2018.10.050>
- Joseph, C. A. S. (2015, April 23–25). Augmented Reality: A Technology for Integrated Learning. In *Empowering India through Open and Distance Learning: Breaking down Barriers, Building Partnership and Delivering Opportunities* [Conference proceedings] (pp. 150–153). Pallavi Sri Publications and Mass Communication. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED618466.pdf>
- LaValle, S. M. (2019). *Virtual Reality*. Cambridge University Press. <https://msl.cs.uiuc.edu/vr/vrbookbig.pdf>
- Lisowski, D., Ponto, K., Fan, S., Probst, C., & Sprecher, B. (2023). Augmented Reality into Live Theatrical Performance. In A. Y. C. Nee, & S. K. Ong (Eds.), *Springer Handbook of Augmented Reality* (pp. 433–450). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-67822-7_18
- Rosenberg, L. B. (1993, September 18–22). Virtual fixtures: Perceptual tools for telerobotic manipulation. In *Proceedings of IEEE Virtual Reality Annual International Symposium* (pp. 76–82). Institute of Electrical and Electronics Engineers. <https://doi.org/10.1109/VRAIS.1993.380795>
- Smith, R. D. (2000). Simulation Article. In *Encyclopedia of Computer Science* (4th Ed.). Grove's Dictionaries. <https://www.modelbenders.com/encyclopedia/encyclopedia.html>
- Sovhyra, T. (2022). AR-sculptures: Issues of Technological Creation, Their Artistic Significance and Uniqueness. *Journal of Urban Culture Research*, 25, 40–50. <https://doi.org/10.14456/jucr.2022.19>
- Van Krevelen, D. W. F., & Poelman, R. (2010). A Survey of augmented reality technologies, applications and limitations. *International Journal of Virtual Reality*, 9(2), 1–19. <https://doi.org/10.20870/IJVR.2010.9.2.2767>

REFERENCES

- Ariza-Colpas, P. P., Piñeres-Melo, M. A., Morales-Ortega, R.-C., Rodriguez-Bonilla, A. F., But-Aziz, Sh., Chinchilla, L. C. C., Mestre, M. R., & Ascanio, R. A. V. (2023). Platform Based on Augmented Reality to Support Cultural Tourism in the Department of Cesar, Colombia. In K. Arai (Eds.), *Intelligent Computing. SAI 2023* [Conference proceedings] (Vol. 711, pp. 598–612). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-37717-4_38 [in English].
- Banks, J., Carson, J., Nelson, B., & Nicol, D. (2010). *Discrete-Event System Simulation* (5th ed.). Prentice Hall [in English].
- Boiko, V. A. (2023). Tekhnolohiia dopovnoei realnosti yak instrument dlia optymizatsii dyzainerskoi roboty pry proiektuvanni interieru [Augmented reality technology as a tool for optimizing design work in interior design]. *Ukrainian Art Discourse*, 2, 21–27. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.3> [in Ukrainian].
- Chen, Y., Wang, Q., Chen, H., Song, X., Tang, H., & Tian, M. (2019). An overview of augmented reality technology. *Journal of Physics: Conference Series*, 1237(2), 022082. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1237/2/022082> [in English].
- Flavian, C., Ibanez-Sanchez, S., & Orus, C. (2019). The impact of virtual, augmented and mixed reality technologies on the customer experience. *Journal of Business Research*, 100, 547–560. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2018.10.050> [in English].

- Fomina, K. (2023). Kharakterystyky dopovnenoho prostoru yak interfeisu vzaiemodii z dopovnenoiu realnistiu [Characteristics of augmented space as an interface for interaction with augmented reality]. *Current Issues of the Humanities*, 65(3), 59–66. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-9> [in Ukrainian].
- Ilnytska, O. A., & Ilnytskyi, V. A. (2020). Dyhitalni tekhnolohii suchasnoho stsenichnoho mystetstva: semiotyka osvittennia [Digital technologies of modern stage art: the semiotics of lighting]. *Notes on art criticism*, 38, 196–200. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222126> [in Ukrainian].
- Joseph, C. A. S. (2015, April 23–25). Augmented Reality: A Technology for Integrated Learning. In *Empowering India through Open and Distance Learning: Breaking down Barriers, Building Partnership and Delivering Opportunities* [Conference proceedings] (pp. 150–153). Pallavi Sri Publications and Mass Communication. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED618466.pdf> [in English].
- LaValle, S. M. (2019). *Virtual Reality*. Cambridge University Press. <https://msl.cs.uiuc.edu/vr/vrbookbig.pdf> [in English].
- Lisowski, D., Ponto, K., Fan, S., Probst, C., & Sprecher, B. (2023). Augmented Reality into Live Theatrical Performance. In A. Y. C. Nee, & S. K. Ong (Eds.), *Springer Handbook of Augmented Reality* (pp. 433–450). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-67822-7_18 [in English].
- Lypkivska, H. (2018). Multymediini zasoby na suchasni teatralnii stseni [Multimedia on the Modern Theater Scene]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 1, 103–115. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964> [in Ukrainian].
- Miliutina, Yu. S. (2011). Dyskusiini pytannia shchodo vyznachennia poniat "innovatsiia" ta "novovvedennia" [Discussion questions on the definition of the concepts of "innovation" and "innovation"]. *University scientific notes*, 4(40), 454–462 [in Ukrainian].
- Prudenko, Ya. (2010, October 12). *Rable ukrainskoho video-artu. Oleksandr Roitburd* [Rabelais of Ukrainian video art. Alexander Roitburd]. Korydor. <http://old.korydor.in.ua/texts/176-Rable-ukrainskogo-video-artu-Oleksandr-%20Roitburd> [in Ukrainian].
- Rosenberg, L. B. (1993, September 18–22). Virtual fixtures: Perceptual tools for telerobotic manipulation. In *Proceedings of IEEE Virtual Reality Annual International Symposium* (pp. 76–82). Institute of Electrical and Electronics Engineers. <https://doi.org/10.1109/VRAIS.1993.380795> [in English].
- Smith, R. D. (2000). Simulation Article. In *Encyclopedia of Computer Science* (4th Ed.). Grove's Dictionaries. <https://www.modelbenders.com/encyclopedia/encyclopedia.html> [in English].
- Sovhyra, T. (2022). AR-sculptures: Issues of Technological Creation, Their Artistic Significance and Uniqueness. *Journal of Urban Culture Research*, 25, 40–50. <https://doi.org/10.14456/jucr.2022.19> [in English].
- Sovhyra, T. I. (2021). *Rol tekhniky ta tekhnolohii u mystetstvi* [The role of engineering and technology in art] [Monograph]. Lira-K [in Ukrainian].
- Van Krevelen, D. W. F., & Poelman, R. (2010). A Survey of augmented reality technologies, applications and limitations. *International Journal of Virtual Reality*, 9(2), 1–19. <https://doi.org/10.20870/IJVR.2010.9.2.2767> [in English].
- Yudova-Romanova, K., & Alenina, Yu. (2019). Modernizatsiia teatralnoho prostoru: suchasnyi vitchyzniani mystetstvoznachnyi kontekst [Modernization of theater space: modern domestic artistic context]. *The Ethnology Notebooks*, 1(145), 259–265. <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.259> [in Ukrainian].

**VIRTUAL AND AUGMENTED REALITY IN STAGE PRACTICES:
COMPREHENSIVE STUDY OF TECHNOLOGICAL EXPERIENCE****Tetiana Sovhyra^{1a}, Valeriia Kuznietsova^{2a}, Yuliia Shmehelska^{3a}**¹ Doctor of Science in Cultural Studies, Associate Professor;

e-mail: STIsovgyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361

² Doctor of Philosophy;

e-mail: LK.Ler4ik1010@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9252-7480

³ PhD in Art Studies;

e-mail: 0974466013@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6136-0905

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

The purpose of the research is to determine the potential of using virtual and augmented reality technologies in the stage space to identify the impact of immersive technologies on the artistic space. The article analyses the technological problems of implementing virtual and augmented reality technologies in the stage space and ways to solve them. **The research methodology** is a combination of several methods: analytical – for studying the literature, systematising sources and identifying key trends; theoretical and conceptual – for analysing the conceptual and terminological apparatus of the study and identifying the specifics of the implementation of VR and AR technologies in cultural and artistic practice; comparative and typological – for comparing AR and VR technologies, reviewing the results of previous studies and identifying general patterns; systematisation method – for summarising the results. **The scientific novelty** is to determine the possibilities of using virtual and augmented reality technologies and creative methods to create an interactive and immersive experience in order to optimise the experience of practical application in the stage space. **Conclusions.** The penetration of VR and AR into artistic expression is not free from challenges. Research is needed to overcome hardware limitations, complex software development, and ethical issues. Augmented reality is a modern design tool that provides an opportunity to optimise various stages of the overall process. Thanks to the active development of digital technologies, the possibilities of modelling and visualising 3D objects constantly expand, and the technology is becoming more accessible to the general public. The author emphasises the need for a more detailed consideration of the possibilities of using augmented reality directly in the designer's design work, as modelling from this perspective allows for faster decision-making – developing and evaluating different options. Thus, augmented reality technology has significant advantages over virtual reality and has every chance of dominating the interior design space.

Keywords: augmented reality; virtual reality; interactive technologies; 3D visualisation; integration into the real environment; stage immersive spectacles



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

РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314162

УДК 792.028:37.091.64]“1926”:792.071.2Бондарчук(049.32)

Тетяна Бойко

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент;
e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**«Мімограмота. Майстерство актора» (1926)
Степана Бондарчука для сучасних практиків театру**

Tetiana Boiko

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Associate Professor;
e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Mimogram. The Mastery of the Actor (1926)
by Stepan Bondarchuk for Contemporary Theatre Practitioners**

191



Бондарчук С. Майстерство актора.
Мімограмота / упоряд. М. Шкарабан. Київ :
Євро-Волинь, 2023. 216 с.

Бондарчук, С. (2023). *Майстерство актора.*
Мімограмота (М. Шкарабан, упоряд.).
Євро-Волинь.

Bondarchuk, S. (2023). *Maisterstvo aktora.*
Mimohramota [Mastery of the actor. Mimogram]
(M. Shkaraban, comp.). Yevro-Volyn.

Навчальний посібник «Мімограмота. Майстерство актора» (далі – Мімограмота) ґрунтується на маловідомій розробці Степана Бондарчука 1926 року, присвяченій практичним та методологічним засадам акторської праці. Актор, режисер і педагог С. Бондарчук відомий як учень, сподвижник й апологет «системи образного перетворення» Леся Курбаса. Саме його розробка нині має стати важливим інформаційним джерелом для формування сучасної акторської методології, потреба якої загострилася й стала наріжним каменем мистецького простору з початком російської воєнної агресії в Україні. Ідея та втілення перевидання цієї монографії належать Олександрю Клековкіну та Миколі Шкарабану, дослідникам, які протягом багатьох років торують шлях повернення й практичного опанування спадщини митців школи Леся Курбаса. Нині навчальний посібник відкриває серію видань проєкту «Сценознавство», який має на меті републікацію невідомих, маловідомих або призабутих праць, присвячених методології роботи над виставою та роллю. Видання вийшло за фінансової підтримки Благодійного фонду «Центр розвитку мистецької освіти» (Президент О. І. Безгін) при Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Питання та проблеми, пов'язані з вихованням актора(ки) та практичним гартуванням його (її) фахових навичок, завжди були актуальними для будь-якого часу, епохи, країни. Акторство вже давно стало головним смислотворчим інструментом у процесі втілення драматургічних текстів і створення образних координат вистави. У світі багато різноманітних систем, шкіл, методів і просто авторських підходів до виховання актора та його поведінки на сцені. Нині творчим людям відкриті будь-які шляхи отримання інформації та можливості проходити чи купувати навчальні курси або тренінги в багатьох світових практиків сцени. Переваги глобалізації та пошуку навчальної інформації подібні до Колумбових знахідок, коли можна стихійно відкрити Америку й стати адептом методології П. Брука, Є. Гротовського, І. Чаббак та інших відомих практиків. Позаяк ситуація вітчизняного мистецького поля набагато проблемніша й багатоаспектна. Вона ускладнена тим, що реалії сучасних воєнних лихоліть 2014–2024 рр. вимагають пошуку й опанування ментально близької методології та засад акторської праці. Адже театр сучасної України має дуже важливу місію націєтворчого виховання та відродження.

Крім того, нинішня відмова або нівелювання поширеної методології (за Станіславським) спричинили нові виклики, пов'язані з дешифруванням Курбасових напрацювань та альтернативних розробок багатьох його учнів. І якщо історико-теоретичні аспекти цього процесу різнобічно висвітлено в теоретичних працях вітчизняних театрознавців Т. Бойко (2023), Г. Веселовської (1997), І. Волицької (2007), Н. Єрмакової (2008), В. Заболотної (1993), О. Клековкіна (2017), Н. Корнієнко (1997) та інших, то у практичному полі маємо багато проблемних ділянок. Адже методика виховання сучасного актора (за Лесем Курбасом) доволі повільно вкорінюється в педагогічних практиках. Навіть при тому, що нині в Україні є багато митців-практиків, які цікавляться та прагнуть викладати й удосконалювати майстерність, спираючись на спадщину видатних творчих попередників. Утім варто підкреслити, що каменем спотикання на їхньому шляху

ху часто-густо стає відсутність тлумачення емпіричного матеріалу та незнання джерел, а відповідно й незнання місця їх пошуку. У світлі цієї проблеми виданий 2023 року навчальний посібник «Мімограмота. Майстерство актора» на основі віднайдені праці 1926 року соратника й учня Леся Курбаса – Степана Бондарчука став особливо актуальним і потрібним саме зараз, коли відбувається формування нової ідентичності українського акторства.

Зміст навчального посібника сформовано таким чином, що митці-практики, які не знають досконало мистецьких та історичних колізій першої третини ХХ століття, можуть поновити свої знання та проаналізувати нові наукові коштації щодо розвитку українського акторства. У цьому контексті повчальну місію виконає вступна стаття «*Rediscovering український театр*» Олександра Клековкіна, що дає змогу опанувати практичний інструментарій цього навчального посібника. У ній автор досить точно й образно пояснює головне дражливе питання для нинішнього покоління творчих неофітів: «У чому ж відмінність вчення Станіславського від національних, творчих та ментальних засад українського театру?» і «Чому конче необхідно звертатися до власних джерел та черпати творче натхнення й досвід зі спадку видатних попередників-українців?».

Зокрема, Олександр Клековкін досить переконливо аргументує тезу про те, що популярність К. Станіславського в Україні на початку ХХ століття було «підігріто» його вмінням організовувати гучні гастролі з помпезним показом «життя людського духу», на що українці дивилися як на екзотику, зовсім не сполучну з місцевими звичаями та ментальністю. На думку О. Клековкіна (2023), сам

бізнес полягав у тому, що принципи психологічного реалізму, з якими пов'язувалися естетика московського художнього театру і ще не оприлюднений метод Станіславського, від двадцятих років вважалися якщо не ворожими, то принаймні неактуальними для радянського театру, зосередженого на пошуку форм революційного – виробничого, пролетарського, агітаційного, політичного, комуністичного – театру. (с. 22)

Власне, у статті О. Клековкіна, а згодом і в поясненнях упорядника М. Шкарабана мовиться про специфіку та орієнтири як самого Курбаса, так і його учнів на тогочасні актуальні європейські фізичні практики та їх сублімацію в акторській творчості. Саме тому на сторінках навчального посібника трапляється багато імен і прізвищ, як-от С. Волконський, Е. Жак-Далькроз, Ф. Дельсарт, Й. Кунін, Р. Штайнер та ін. Їхня діяльність стимулювала різновекторні психофізичні пошуки березильців. Але очевидно одне, що до арешту Леся Курбаса 1933 року та довготривалого замовчування його спадку теорія й практичні здобутки К. Станіславського не мали значного впливу ні на український театр в цілому, ні на гартування вітчизняного акторського цеху. Лише тотальна «мхатизація», розпочата в 1930-х рр. і призвела до того, що насаджена «система переживання» стала базовою методикою виховання українського актора як радянського періоду, так здебільшого і доби незалежності. Тому перш ніж почати розбиратися, вивчати, опановувати вправи й постанови Мімограмоти С. Бондарчука, важливо добре зрозуміти сам контекст та історичні передумови розвитку українського акторства.

Саме тому цей навчальний посібник упорядники й назвали «першою ластівкою» на шляху формування теоретико-практичної бази вітчизняного «сценознавства» (до речі, сутність цього терміна так само доступно розтлумачено у виданні). Віднайдення призабутих або малодоступних текстів видатних попередників може якнайкраще стимулювати сучасних митців і педагогів до структуралізації й культивування власних знань і досвіду. Саме цю тезу О. Клековкін (2023) аргументує таким чином:

Але подальше збагачення, а не деформація, відбуватиметься лише за однієї умови: якщо підкріплюватиметься виданням своєчасно неоприлюднених або перевиданням малодоступних з інших причин методологічних праць, які представляють національну театральну школу. Це праці попередників, присвячені мімограмоті (С. Бондарчук), сценічному жестові (Б. Балабан), сценічному рухові (Л. Предславич), мистецтву перетворення (Й. Шевченко); це також тексти В. Василька, які вимагають видання або перевидання, та інші. Здебільшого ці праці присвячено зоровому образу вистави, пластиці актора, що й пояснює бодай часткове сприйняття методу фізичних дій багатьма учнями Курбаса. (с. 25)

Отже, вкотре акцентуємо, що місія навчального посібника, крім оприлюднення практичного доробку Степана Бондарчука, скерована й на розширення загальної ерудиції практиків театру та фокусування націєцентричного погляду на сучасні творчі процеси. У цьому контексті варто зазначити, що 2022 року, під час російсько-української війни, у Харкові, видавець Олександр Савчук, ніби в унісон з О. Клековкіним та М. Шкарабаном, ініціював та здійснив перевидання «Споминів» Йосипа Гірняка (1982/2022) та «Філософії театру» Леся Курбаса (2001) з метою реінтеграції та залучення молодих митців до опанування та ревізії березільського спадку. Ніби передчуваючи вихід Мімограмоти, театрознавця Т. Бойко (2023) у статті про перевидання «Споминів» наголосила:

Нині саме той час, коли треба заново відкрити для себе концепти березільського феномену й напрацювання вітчизняного курбасознавства. Тоді, вірогідно, опанування акторського фаху відбуватиметься не лише через «зерно образу», «надзавдання» й «наскрізну дію», а в арсеналі сучасного педагога з'являться такі курбасівські терміни, як «перетворення», «акцентований вплив», «театр вияву» тощо. Ключовими технологічними важелями акторської праці стануть категорії «тривання» й «ритму»; актор буде здатен «тривати в наміченому уявою ритмі» й уміти віднаходити в собі та відтворювати «символи для передачі зображуваної реальності» (терміни Курбаса). Нині настанови Леся Курбаса щодо фахового гартування акторів і специфіки «театру образного перетворення дійсності» задокументували його учні; ці матеріали вже тривалий час чекають на сучасне осмислення й практичне застосування. (с. 16)

Не зайвим буде підкреслити й те, що видання навчального посібника тако-го стибу неабияк потішило й здивувало мистецьку спільноту, особливо творче студентство. Адже зараз молоді адепти намагаються досягнути сутність Курбасового вчення. Хоча варто подивитися правді в очі й визнати, що спеціалістів-педагогів, які знаються на Курбасових методах, як кіт наплакав. У цьому контексті передчасна смерть у 2024 році упорядника посібника Миколи Шкарабана трагічно загострила нестачу педагогів-курбасознавців. Його колега О. Клековкін (2023) на сторінках посібника зазначив:

Миколу Шкарабана, який у контексті власного дослідження методології Курбаса здійснив копітку опрацювання рукопису Степана Бондарчука і підготовку його до друку, представляти найважче. Бо в його особі маємо прискіпливого й унікального сценознавця – історика театру і театрального педагога, актора й організатора театральної справи і, головне, знавця та впродовж багатьох десятиліть невтомного пропагандиста різних акторських технік, перекладача праць Евдженіо Барби, Єжи Гротовського, Дзеамі Мотокію та інших, дослідника системи Франсуа Дельсарта і дельсартіанства, Далькроза і далькрозіанства, школи Леся Курбаса й багатьох інших. (с. 34)

Саме тому слово від упорядника Миколи Шкарабана *«Мімограмота як азбука автора. У пошуках "Мімограмоти"»* стало вагомим сегментом навчального посібника. У ньому М. Шкарабан (2023) розповів про методологічну й практичну цінність монографії Степана Бондарчука *«Майстерство актора. Частина перша. Мімограмота»*, «яку, в свою чергу, він отримав з рук дослідника творчості Леся Курбаса – Миколи Лабінського (1936–2019)» (с. 35).

195

Микола Шкарабан детально пояснив наскільки важко було віднайти оригінал рукопису *Мімограмоти* С. Бондарчука, щоб здійснити належне дешифрування й конотації цього документа. Він змалював майже детективну історію пошуку цього документа, що своєю чергою підкреслило цінність і користь його видання. У власних поясненнях М. Шкарабан детально розтлумачив значення багатьох термінів, вказав квінтесенцію слова *«мімограмота»*, розповів, як саме цей термін потрапив до вжитку Курбасового кола. Зокрема, він акцентував, що *«Степан Бондарчук говорить про "майстерство" як про ремесло: певні навички, вміння, "грамоту", без яких створення видовищного дійства неможливе, а найголовніше – цю грамоту можна вивчити, оскільки вона підпорядковується конкретним законам "виразистості"»* (Шкарабан, 2023, с. 51).

Також Микола Шкарабан вказав на головні віхи біографії Степана Бондарчука та розповів про резонанс тогочасної критики на *Мімограмоту*, розповів чому одна рецензія І. Туркельтауба була помірно позитивною, а Р. Кутепова – різко негативною. Головне ж, про що ми дізнаємося зі слів упорядника – Курбас залишив свій автограф на рукописі, який С. Бондарчук замислював як підручник для тогочасних театральних студій. Тут варто уточнити, що термінологічно сучасному митцеві може буде й важко, адже нинішній театральний лексикон суттєво відрізняється від тогочасного. Утім М. Шкарабан (2023) подбав про це

й у підрозділі «*Мімограмота*»: від теорії до практики» надав пояснення багатьом словам і висловам, розтлумачив їх значення та практичні сенси й наголосив на тому, що «сьогоднішнім практикам доведеться докласти зусиль, аби актуалізувати вправи Степана Бондарчука (сказати б, перенести їх з 2D в 3D, з тексту в життя) і перетворити їх на тренінг сучасного актора» (с. 68). Власне, це побажання упорядника й має стати головним меседжем до вивчення й осягнення теоретичних міркувань, схем та вправ, які виклав Степан Бондарчук на сторінках своєї *Мімограмоти*.

Головним сегментом навчального посібника є сам текст *Мімограмоти* зі збереженням стилю та орфографії автора. На цьому етапі не хотілося б пропонувати тут, у рецензії, власне тлумачення й бачення Бондарчукових доробків. Адже цей процес має залишитися певним кросвордом для всіх молодих і зрілих фахівців театру, аби різноманітно й креативно (із залученням власного творчого досвіду) опанувати рукопис. Тут можна лише спрогнозувати ті чи ті реакції: від нерозуміння й неприйняття до плідного застосування в педагогічній практиці, виструнчування власного алгоритму вправ, які націлені на тренування як розумових, так і тілесних м'язів актора, удосконалення його психофізичного апарату. Позаяк слушними й актуальними донині є перші речення вступу до *Мімограмоти*, де С. Бондарчук (2023) ремствує:

Акторське майстерство найменше досліджене. Ще менше обґрунтоване питання виховання актора. Власне, воно досі навіть не порушувалось в тій повноті, на яку воно заслуговує. В мистецькій літературі ми досі не маємо ні одної праці, щоби намічала принцип та метод виховання актора в практичній установці. Наша українська література в цім не може майже нічим похвалитися. (с. 72)

На сучасному етапі конче необхідно виправляти цю ситуацію й напрацьовувати авторські методи роботи над роллю та нові абетки конструювання образної лексики вистав. Тобто всього того, що й лежить в основі місткого Курбасового терміна «сценознавство». Не зайвим буде відмітити й те, що сам С. Бондарчук критично ставився до актуальних тоді методів Сладкопєвцева або Дельсарта чи інших, але, відштовхуючись від їхнього базису, напрацьовував власні вправи й тренінги. Так само й нині сучасні педагоги на основі Бондарчукових вправ і власного досвіду зможуть зробити щось подібне. Оскільки запити сучасної цифрової доби, що відкрила нечувані до того інформаційні горизонти, дедалі більше скеровують акторів до еkleктичного поєднання різних методів і підходів у процесі інтерпретації сценічних образів. У цьому контексті вітчизняні митці часто-густо демонструють таке поєднання в сучасних резонансних виставах. Оскільки театру психологічного реалізму в чистому вигляді, за «абеткою Станіславського», на українських театральних теренах уже давно не існує. Утім, роблячи вистави й створюючи сценічні образи, часом інтуїтивно митці не завжди можуть теоретично сформулювати свої принципи й орієнтири. І тут варто наголосити, що якраз у навчальному посібнику С. Бондарчука є багато думок про сутність акторської праці, які сьогодні можуть стати в пригоді для молодії

генерації в процесі розширення теоретичних знань акторської царини. Наприклад, у своїх міркуваннях Степан Бондарчук більше схиляється до усвідомленої раціональної акторської праці, ніж до спонтанного вияву емоційних хвиль. Зокрема, він пише:

Навчитись грамотно заграти гнів, заграти радість є стократно більше і культурніше, ніж уміть справді гніватись на сцені чи радіти. Ібо і бик на арені чистосердечно гнівається, але це не є мистецтво. Правда, з приємністю можемо оборонити наших робітників сцени: вони ніколи не бувають в стані биків. І ця «бичача» теорія переживательства є просто на просто знахарське шахрайство, здобуте нами як спадщина минулого, подібно до релігійних «істин» в системі природознавства. (Бондарчук, 2023, с. 75)

Інші його слушні зауваги й поради у великій кількості можна почерпнути з Мімограмоти.

Загалом, окрім вступу, текст Мімограмоти складається з XI частин, кожна з яких містить теоретичне обґрунтування та пояснення автора тих чи тих настанов, завдань або вправ. На сторінках посібника С. Бондарчук розтлумачує сутність понять «видовищне дійство», «реакція як акт діяння», «умовні та безумовні рефлексії», «стан», «ритм», «жест» як категорій акторського існування в ролі. У цьому контексті (у формі додаткових матеріалів) можуть стати в пригоді й статті театрознавиці Ірини Волицької, яка неодноразово міркувала про Курбасові категорії «тривання», «лінії», «ритму» тощо. Маючи за плечима чималий досвід дешифрування курбасівських наративів, дослідниця пропонує певну оптику, крізь яку, очевидно, можна роздивлятися й основні тези Мімограмоти:

У такому разі вартує поставитися до теоретичної спадщини Леся Курбаса як до тексту-провокації, покликаного розпалити дослідницький азарт, або як до тексту-пропозиції, що запрошує здійснити напружену, але захопливу мандрівку лабіринтами естетичної думки; чи як до тексту-бажання «поясни мені-мене-самого», врешті як до тексту-довіри, впевненому у майбутній дослідницькій спроможності вибудувати із хаосу суперечностей, неясностей, стилістичних вад космос мислення його носія. (Волицька-Зубко, 2012, с. 29)

Отже, скористатися цими порадами чи ні – вибір читачів Мімограмоти, яких, безперечно, буде багато як в Україні, так і за її межами. Побачити й проаналізувати практичну користь цього видання можна буде лише згодом, коли вітчизняне акторство остаточно позбавиться жупела радянського виховання творчих кадрів та впевнено стане на націєцентричні рейки. Адже сьогодні як ніколи актуально може звучати відомий вислів Леся Курбаса про те, що варто повернутися обличчям до Європи і до самих себе (Шкарабан, 2023, с. 71). А відтак хочеться вірити, що перевидана «Мімограмота. Майстерство актора» Степана Бондарчука стане одним із дзеркал, в осяйній глибині якого можна повернутися до самих себе.

І насамкінець варто подякувати всім поважним членам редакційної ради цього видання, зокрема О. І. Безгіну, О. Ю. Клековкіну, Б. В. Бенюку, Н. В. Владими-ровій, М. В. Захаревичу, В. В. Корнієнку, **Б. М. Козаку**, **М. М. Шкарабану**, за підтримку важливої ідеї теоретичного та практичного збагачення методології вітчизняного акторства.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бойко, Т. (2023). Актуальні смислотворчі конотації перевидання «Споминів» Йосипа Гірняка (2022). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 6(1), 6–18. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276705>
- Бондарчук, С. (2023). *Майстерство актора. Мімограмота* (М. Шкарабан, упоряд.). Євро-Волинь. <https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/691/mimogramota%20%d0%be%d1%81%d1%82-%d0%bd.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Веселовська, Г. (1997). Як народжувався Арлекін: (Лесь Курбас – Київ – «Молодий театр» – 1917–1919 рр.). *Український театр*, 1, 6–9.
- Волицька, І. (2007). Курбасова дефініція творчості актора і категорія «тривання». *Курбасівські читання*, 2, 82–93.
- Волицька-Зубко, І. (2012). Курбасівське поняття «лінії»: теоретичний аспект. *Курбасівські читання*, 7, 28–41. https://kurbas.org.ua/projects/almanah7/4_zubko.pdf
- Гірняк, Й. (2022). *Спомини* (Б. Бойчук, упоряд.). Видавець Олександр Савчук. (Оригінальна робота опублікована 1982).
- Ермакова, Н. (2008). Актор з погляду педагогіки: (із практики Мистецького об'єднання «Березіль»). *Український театр*, 2, 21–24.
- Заболотна, В. (1993). Повернутись до себе: спроба типологізації українського акторства. *Український театр*, 5, 5–18.
- Клековкін, О. Ю. (2017). *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. Фенікс.
- Клековкін, О. Ю. (2023). Український театр Rediscovering! В С. Бондарчук, *Майстерство актора. Мімограмота* (М. Шкарабан, упоряд., с. 7–34). Євро-Волинь. <https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/691/mimogramota%20%d0%be%d1%81%d1%82-%d0%bd.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Корнієнко, Н. (1997). Актор як метафізична проблема: Л. Курбас та Й. Гірняк. *Український театр*, 1, 30–31.
- Курбас, Л. (2001). *Філософія театру* (М. Лабінський, упоряд.). Основи.
- Шкарабан, М. М. (2023). Мімограмота як азбука актора. В С. Бондарчук, *Майстерство актора. Мімограмота* (М. Шкарабан, упоряд., с. 35–71). Євро-Волинь. <https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/691/mimogramota%20%d0%be%d1%81%d1%82-%d0%bd.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

REFERENCES

- Boiko, T. (2023). Aktualni smyslotvorchi konotatsii perevydannya "Spomyniv" Yosypa Hirniaka (2022) [Current Meaning-Creating Connotations of the Republication of "Memories" by Yosyp Hirniak (2022)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 6(1), 6–18. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276705> [in Ukrainian].

- Bondarchuk, S. (2023). *Maisterstvo aktora. Mimohramota* [Mastery of the actor. Mimogram] (M. Shkaraban, comp.). Yevro-Volyn. <https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/691/mimogramota%20%d0%be%d1%81%d1%82-%d0%bd.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (1997). Yak narodzhuvavsia Arlekin: (Les Kurbas - Kyiv - "Molodyi teatr" - 1917-1919 rr.) [How Harlequin was born: (Les Kurbas – Kyiv – "Young Theater" – 1917-1919)]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 6–9 [in Ukrainian].
- Volytska, I. (2007). Kurbasova definitsiia tvorchosti aktora i katehoriia "Tryvannia" [Kurbas's definition of actor's creativity and the category of "Duration"]. *Kurbas Reading*, 2, 82–93 [in Ukrainian].
- Volytska-Zubko, I. (2012). Kurbasivske poniattia "linii": teoretychnyi aspekt [Kurbas's concept of "line": theoretical aspect]. *Kurbas Reading*, 7, 28–41. https://kurbas.org.ua/projects/almanah7/4_zubko.pdf [in Ukrainian].
- Hirniak, Y. (2022). Spomyny [Memoirs] (B. Boichuk, comp.). Vydavets Oleksandr Savchuk. (Original work published 1982) [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2008). Aktor z pohliadu pedahohiky: (iz praktyky Mystetskoho obiednannia "Berezil") [The actor from the point of view of pedagogy: (from the practice of the Berezil Artistic Association)]. *Ukrainskyi teatr*, 2, 21–24 [in Ukrainian].
- Zabolotna, V. (1993). Povernutys do sebe: sprobna typolohizatsii ukrainskoho aktorstva [Return to yourself: an attempt to typologize Ukrainian acting]. *Ukrainskyi teatr*, 5, 5–18 [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. Yu. (2017). *Mise en scène: Idei. Kontseptsiii. Napriamy* [Mise en scène: Ideas. Concepts. Directions]. Feniks [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. Yu. (2023). Ukrainskyi teatr Rediscovering! [Ukrainian theater Rediscovering!] In S. Bondarchuk, *Maisterstvo aktora. Mimohramota* [The mastery of the actor. Mimogram] (M. Shkaraban, comp., pp. 7–34). Yevro-Volyn. <https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/691/mimogramota%20%d0%be%d1%81%d1%82-%d0%bd.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (1997). Aktor yak metafizychna problema: L. Kurbas ta Y. Hirniak [The actor as a metaphysical problem: L. Kurbas and Y. Hirnyak]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 30–31 [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofiia teatru* [Philosophy of theater] (M. Labinskyi, comp.). Osnovy [in Ukrainian].
- Shkaraban, M. M. (2023). Mimohramota yak azbuka aktora [Mimogram as an actor's alphabet]. In S. Bondarchuk, *Maisterstvo aktora. Mimohramota* [The mastery of the actor. Mimogram] (M. Shkaraban, comp., pp. 35–71). Yevro-Volyn. <https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/691/mimogramota%20%d0%be%d1%81%d1%82-%d0%bd.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].



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

2024 Том 7 № 2

2024 Volume 7 No 2

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K.

Літературний редактор
Богущ І.

Literary editor
Bogush I.

Редактор англomовних текстів
Сарновська Н.

English editor
Sarnovska N.

Бібліографічний редактор
Чернявська А.

Bibliographic editor
Cherniavska A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є.

Cover design
Doroshenko Ye.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О.

Technical editing
and computer layout
Berezhna O.

Менеджер журналу
Толочко С.

Journal Manager
Tolochko S.

Підписано до друку: 29.10.2024. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,13. Обл.-вид. арк. 7,82.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5308

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4016 від 09.10.2014