

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Інститут культурологія НАМ України

Тези доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції
«Сучасні вектори і проблеми розвитку молоді театральної науки»

Сучасні вектори і проблеми розвитку молоді театрознавчої науки:
зб. тез доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 19
жовтня 2018 р. – К., 2018 – 25 с.

Збірник укладено за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні вектори і проблеми розвитку молоді театрознавчої науки», проведеної у межах акції НАМ України «Мистецтво молодих-2018», присвячений театральному мистецтву.

Редакційна колегія

Голова редакційної колегії

ЧЕБИКІН

Андрій Володимирович

президент НАМ України,
академік, професор

Члени редакційної колегії

ЯКОВЛЄВ

Микола Іванович

перший віце-президент НАМ
України, академік,
професор

БОГУЦЬКИЙ

Юрій Петрович

віце-президент НАМ України,
академік, професор

БІТАЄВ

Валерій Анатолійович

віце-президент НАМ України,
академік, професор

БЕЗГІН

Олексій Ігорович

академік НАМ України,
професор

ВЛАДИМИРОВА

Наталія Вікторівна

учений секретар відділення
театрального мистецтва,
член-кореспондент НАМ України,
професор

доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України

Інтегральні процеси театрознавства у системі мистецьких навчальних закладів

Сьогодні, коли минуло майже два десятиліття ХХІ століття, вже можливо зробити певні підсумки щодо інтегральних зв'язків молоді театральної науки у процесі співпраці трьох провідних мистецьких навчальних закладів України – КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, ЛНУ імені І. Франка та ХНУ мистецтв імені І. П. Котляревського. Тут, мабуть, варто нагадати, що такі процеси набули свого більш потужного вияву, коли до співпраці з кафедрою театрознавства КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого і кафедри театрознавства (створена у 1944 році) театрального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського доєдналася кафедра театрознавства, заснована у 1999 році на філологічному факультеті ЛНУ імені І. Франка (сьогодні кафедра театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв).

Протягом майже двох десятиліть триває плідна творчо-педагогічна співпраця київського та львівського навчальних закладів. З самого початку викладацький склад КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого (особливо науковці кафедри театрознавства) постійно здійснювали методичну підтримку в організації навчального процесу львів'ян та тих наукових заходів, що відбувалися у львівському університеті. Мається на увазі методичні рекомендації у процесі проведення підсумкових іспитів та ДЕКів, наукове рецензування дипломних робіт та театрознавчих видань, наукова підтримка у підготовці фахівців кафедри до захисту наукових ступенів. Згодом така сама плідна співпраця налагодилася і серед студентської молоді, коли проведення спільних наукових конференцій, «круглих столів», симпозіумів, що, часто-густо, виходили вже й на міжнародний рівень стало звичною практикою у навчальному процесі.

Особливо плідним є, на наш погляд, спілкування театрознавців трьох провідних мистецьких закладів країни під час проведення всеукраїнських та міжнародних фестивалів. Саме там, маючи вже певну теоретичну підготовку, студенти (під опікою наукового керівника) мають змогу виявити своє критичне мислення, висловити власну оригінальну думку з приводу експериментальних постановок, співставити творчі пріоритети і наукові вектори тих шкіл, до яких вони належать.

Цьогорічна наукова конференція «Сучасні вектори і проблеми розвитку молоді театральної науки», що відбувається у рамках акції «Мистецтво молодих», мала на меті, насамперед, презентувати ті напрями, що сьогодні є у центрі уваги не тільки випускників кафедр театрознавства, а й тих молодих

науковців, які ще тільки накреслюють, визначають свої власні пріоритети та напрями у майбутній професії. У цьому контексті, безсумнівно, вельми цікавим є порівняльний аналіз наукових пріоритетів минулих років з тими темами, що презентовані зараз. Насамперед, ми спостерігаємо таку багатовекторність, що свідчить про зацікавленість молодими науковцями як історико-теоретичними дисциплінами, так і тими непростими процесами, що наповнюють театральний простір сьогодення. Цікавим є й те, що менш виразно прослідковується регіональний чинник, який раніш обмежував наукові розвідки студентів того чи іншого навчального закладу. Молодь стала більш мобільною, її активних представників вже навіть не зупиняють ні кордони між країнами, ні мовний чинник. Саме такі фактори підживлюють надію на невтрачений потенціал наукової думки і критичного мислення у галузі театрознавства.

Д. Бабаєв

н.а. України
член-кореспондент НАМ України

Некоторые особенности подготовки молодого актера

Я уже много лет преподаю в таком учебном заведении, которое называется Академия эстрадного и циркового искусства. Раньше это было училище, затем – колледж, сегодня – Академия. К слову, я там учился и закончил это училище, а преподаю (с небольшими перерывами) с 1980-го года. В Академии существует цирковое отделение, на котором сосредоточено несколько кафедр. У нас кафедра разговорного жанра, которая имеет магистратуру и выпускает студентов с дипломом – «актер театра». Бакалавры получают специализацию – «артист разговорного жанра», а магистры – «актер театра». И экзамен у магистров – это спектакль. А бакалавров только по специализации – эстрадный номер. Когда все это начиналось (а я создатель нашей кафедры), мы занимались исключительно эстрадными номерами, мастерство актера вели другие педагоги. К нам поступали студенты, которых мы учили делать эстрадные номера, учили их, как вести себя на эстраде, вести диалог со зрителем. Затем, когда мы столкнулись с реальностью, что рухнула эстрада, когда потребность в ней отпала (не стало эстрадных концертов, сборных, отпала потребность в конференсье, которых мы тоже готовили), эстрадный разговорник стал не нужен сам по себе, вот тогда мы на магистратуре ввели специальность – актер театра. Но задолго до этого, создав кафедру разговорного жанра, я уже забрал к себе предмет –

мастерство актера. Каждый педагог набирает себе курс. Курсы небольшие – не более 10 человек – ведь с каждым надо индивидуально заниматься и каждый курс занимается специализацией, т.е. работой над номером. Но все же сейчас главный упор мы делаем на мастерство актера, которым на нашей кафедре занимаемся с первого курса. Как и в театральном институте мы сделали этот предмет профилирующим. Не специализацию – эстрадный номер, а именно – мастерство актера. Считаю это главным и всегда говорил – на сцену выходит не танцор, не фокусник, не певец. На сцену выходит, в первую очередь, – актер, и без предмета «мастерство актера» в любом жанре он ничего не сделает. Подчеркну один важный момент. На мой взгляд, ребята, которые учатся в театральном институте, находятся в каком-то замкнутом пространстве, они учатся профессии, как бы умозрительно. А придя в театр и попав в спектакль, выйдя на сцену и увидев зрителя, – им надо начинать все сначала. И, чтобы научиться использовать весь тот багаж, который они получили в институте, пока они научатся им пользоваться, преодолев страх перед зрителем, – на это уходит немало времени. Поэтому убежден, что актеров надо учить при театре.

Я пришел в театр не имея актерского профессионального образования, только эстрадное, и мне пришлось в 30 лет сходу в театре осваивать профессию театрального артиста. И за все эти годы, что я ее осваивал, и, кстати, продолжаю осваивать, я выработал, очевидно, все-таки какой-то свой способ обучения актеров. Он отличается от того способа, которым обучают в театральном институте. Да, систему Станиславского никто не отменял, и я ярый приверженец ее – жизнь человеческого духу никто не отменил и вообще в драматическом театре никогда отменит. И сегодня, когда наблюдаешь в театре многочисленные постановки шоу, музыкальных ревью – это прекрасно!, но это – не драматический театр. Это какой-то другой вид искусства. Это театр – но не драматический. В драматическом театре главное – это даже не слово (которое, кстати, должно быть безупречно), а то, что за этим словом стоит – мысль, чем живет человек. Зрителю должно быть интересно не что говорит человек, а чем он живет в это настоящее время, что им движет. Зритель должен быть соучастником, должен сопереживать, сострадать с актером, с персонажем на сцене. И такое непереносимое соединение актера со зрителем дает тот результат, когда нам в театре не скучно. Что актеру для этого надо и чему мы их учим? Тут я вошел в абсолютное противодействие со Станиславским – я категорически не приемлю в драматическом театре существование «четвертой стены». Не может в драматическом театре существовать «четвертая стена». Если артист, находящийся на сцене, огражден «четвертой стеной» и отсекает от себя зрителя – он ничего на сцене сделать не сможет. Если он не слышит дыхание зрительного зала, его энергетику, то нарушается важный процесс. Тот

процесс, когда зритель берет от артиста энергетику, а артист не только от партнера, а и от зрителя также получает необходимые эмоции и подпитку. Вот тут у меня и вступает в работу тот способ, который я позаимствовал из эстрадного искусства. Ведь успех эстрадного актера невозможен без эмоционального постоянного общения со зрителем, эстрадный актер всегда стремится завладеть вниманием зрителя, наладить такой контакт. Если в системе Станиславского на сцене одна линия, которая соединит партнеров, то на эстраде – это треугольник: артист, партнер, зритель. Существует свят: ерез партнера – к зрителю, а через зрителя – к партнеру. Такая связь, считаю, обязательна. Ведь таким образом зритель вовлекается в процесс общения партнеров на сцене и находится между ними. Борьба в театре каждого актера за зрителя, конечно, выглядит не так гиперболизировано, не так укрупненно, как на эстраде, но все-таки она должна присутствовать. В Академии в процессе обучения остается, конечно же, этюдный метод, все вообще начинается с этюдов. Но параллельно, с первого курса, когда молодой человек выходит впервые один на зрителя (пусть это будут только его педагоги и сокурсники) и начинает читать небольшое произведение, он уже должен преодолеть страх перед сценой, а главное почувствовать, что у него партнер – зритель. Если в этюде, потом в отрывке у него партнер – это партнер на сцене, то тут, в этом первом показе его партнер – зритель. И он начинает включаться в этот процесс, привыкать к партнеру-зрителю. Ему в будущем надо будет охватить весь зрительный зал, зрительный зал должен стать его партнером. Когда мои студенты приучаются к зрительному залу, когда мы подходим к работе над драматическими отрывками, потом над дипломным спектаклем – они работают, конечно же, с партнерами на сцене, но они уже умеют работать с партнером- зрительным залом. Работа со студентами при постановке дипломного спектакля дала мне огромный режиссерский опыт. Когда меня спрашивают студенты почему я не ставлю спектакли в своем театре, я отвечаю: «Потому что там нет таких, как вы». Не потому что, мои студенты какие-то особенные, просто они выучены мною. Я их знаю, им ничего не надо объяснять...

В последнее время особенно остро ощущаю разницу между студентами сегодняшними и предыдущих наборов. Не на уровне профессиональной подготовки, а в отсутствии образованности, общей культуры, наконец – в отсутствии интереса к профессии. Да, они идут к нам, поступают, но, если честно, сейчас настало время, когда я иногда не понимаю зачем они идут. Я даже задаю им вопрос – «Зачем вы пришли?» Ведь есть профессии более выигрышные, более спокойные. К сожалению, – ответов не слышу. В большинстве своем студенты мало читают, не ходят в театры. У меня постулат в актерской профессии, выработанный на личном опыте, и этот постулат базируется на словах Михоэлса: «Научить нельзя, научиться –

можно». Нашей профессии нельзя научить, как впрочем, и профессии режиссера. Если человек обладает какими-то способностями, то он может научиться, а дальше – идти своим путем. Как я могу научить быть артистом? Еще одна проблема – просто не из кого выбирать. У меня сейчас девять человек, но я не знаю будут ли они все учиться. Самое главное для творческой личности даже не наличие высшего образование – а степень образованности и грамотности. По сей день считаю, что лучшее времяпровождение – с книгой. Без чтения, без познания человек в творческой профессии не состоится. Я пытаюсь объяснить свои студентам, что профессия наша – это такая профессия, что, когда ты молод – ты ничего не знаешь, нет опыта. А вот, когда ты можешь сыграть уже все, любую ситуацию (ты знаешь, что это, такая ситуация в твоей жизни уже была) – уже нельзя, физиология не позволяет. Это очень обидный момент в нашей профессии. Поэтому я не перестаю призывать – учитесь, набирайтесь знаний. Да, вы лично не прошли через это, но почитайте классическую литературу, там все это написано. Попробуйте понять это и прожить.

О. Смульська

V КМІ ЛНУ імені І. Франка

Художньо-естетична мова молодого постмодерного театру в Україні

Загальні риси постмодернізму, які сформувалися наприкінці ХХ ст., полягають в поєднанні класичних і модерних принципів. Для класичних теорій притаманні пошуки інваріантів, універсальних законів. На противагу цьому, модернізм приділяє увагу унікальності, одиничним явищам. Але постмодернізм, котрий прийшов на зміну модернізму, не прагне спростовувати одну теорію на користь іншій, а готовий розглядати різні підстави як рівнозначні.

Постмодернізм – продукт постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем – світоглядно-філософських, економічних і політичних. Постмодерністське сприйняття дійсності проявляється у прагненні до деконструкції, децентралізації, відмови від авторитетів будь-якого рангу, у запереченні норм і традицій раціоналізму.

Основні риси українського постмодернізму – це культ особистості, бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, використання ігрового стилю, суміш багатьох традиційних жанрів.

Постмодернізм у сучасній українській літературі виявляється в творчості Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша, О. Ульяненка, С. Процюка, В. Медведя, О. Забужко. У живописі серед представників цього напрямку можна назвати О. Клименка, В. Сидоренка.

Щодо театрального мистецтва, то риси постмодернізму ми можемо спостерігати в творчості режисерів Р. Віктюка, А. Жолдака, В. Кучинського, А. Приходько, І. Волицької, І. Уривського, С. Павлюка. Своєрідна образність їх вистав, інше прочитання класики та ігрова форма розраховані на новий процес сприйняття та механізм впливу на глядача.

Ще одним представником постмодерністської течії в українському театрі є Стас Жирков – директор та художній керівник театру «Золоті ворота». На сьогодні він є одним із найтитулованіших театральних режисерів Києва.

Театр «Золоті ворота» під керівництвом Жиркова став першовідкривачем нових, молодих талантів. Режисер зазначає: «Золоті ворота» – театр режисерів. Переважно ми віддаємо перевагу режисерам-початківцям. І в нас над завдання: якомога менше тиснути на режисера, щоб він сам зрозумів, який текст він хоче поставити». Система вибору режисерів така: частину театр запрошує сам, а інша частина приходить до театру за схемою заявок. Новоприбулим дається п'ять репетицій для того, щоб розкрити свій задум і зацікавити матеріалом. Якщо все вдається, то репетиції продовжуються і згодом виставу включають до репертуару театру.

Стас Жирков акцентує на незалежності театру «Золоті ворота». Адже вважає, що театр – це не просто будівля, а місце, де виховують глядача. Театр має виконувати не тільки розважальну, але й навчальну функцію. Але для цього треба відшукати теми, які дійсно будуть мотивувати глядача почати думати та аналізувати. «На мою думку, незалежним можна вважати той театр, який займається важливими соціальними функціями. Соціальна функція – це не тільки підняття важливих тем, табуйованих тем, це також запрошення молодого режисера і робота з ним, робота з молодими акторами, їх постійне запрошення, робота з сучасною драматургією і перша постановка якоїсь п'єси – це теж соціальна функція», – зазначає режисер. Таким чином, театр «Золоті ворота» дає дорогу новим, талановитим акторам, режисерам і п'єсам. Він відкриває світові сучасні українські таланти.

На питання «Що таке сучасний театр?» Жирков без вагань відповідає, що в, будь-якому разі, не нудний. На думку режисера, в сучасному театрі не може окремо існувати актор і режисер, вони мають бути одним цілим. Це театр, який працює з класикою, і вміє переосмислити її, а не просто перевдягти акторів у джинси і додати до авторського тексту декілька матюків. І обов'язково такий театр має працювати з сучасною драматургією.

Стас Жирков не збирається зупинитись на досягнутому. Режисер активно продовжує піднімати «Золоті ворота» на міжнародний рівень, планує розширити його приміщення. Не цурається театральних проектів за кордоном. Не відмовився б й від можливості зняти фільм або взяти участь в цікавому проекті на телебаченні. Молодий і амбітний митець відкритий до нового і не боїться експериментувати.

Не дивлячись на те, що вистави режисера не завжди отримують схвальну критику, Стас Жирков не припиняє утримувати свою лінію. Лінію, котру він обрав ще під час навчання і створення незалежного театру «Відкритий

погляд». Лінію правдивості, котру неозброєним оком можна побачити в кожній виставі режисера.

С. Жирков не боїться експериментувати, дивувати, шукати нові форми, говорити про те, що для інших табу. В його виставах відкрито підіймається проблеми батьків та дітей, національної свідомості, дискримінації за гендером та сексуальними вподобаннями. Говорячи зі сцени щиро і відверто, Стас Жирков змушує глядача подивитись на своє життя зі сторони. Висвітлюючи наболіле, дає можливість зрозуміти і переосмислити все те, що відбувається навколо. Режисер відкритий до нового і, не дивлячись ні на що, продовжує втілювати власне образне бачення найактуальніших проблем, що забезпечує повні зали на його виставах.

В. Іванишин

аспірант КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого

Принципи моделювання процесу підготовки вистав. Генезис та сучасність

Моделлю називається представлення системі об'єктів чи понять в абстрактній формі, сприятливій для наукового дослідження, що дозволяє вирішити проблему відносно оригінала.

Моделювання – це опосередкований метод дослідження будь яких явищ (об'єктів пізнання) безпосереднє вивчення яких ускладнене чи неможливе шляхом побудови та аналізу їх моделей.

На сучасному етапі розвитку науки дослідження моделей чи моделювання є одним з найефективніших засобів вивчення різноманітних складних систем. Тривалий час людство застосовує моделювання як спосіб пізнання. Моделі і методи моделювання збагачені інформаційними технологіями останніх десятиліть, надихають на створення, вдосконалення та оптимізацію систем прийняття рішень, автоматизованого планування керування і впровадження систем штучного інтелекту, зокрема в театрі.

Поряд із поняттям «модель» в практиці дослідження об'єкта застосовується поняття система. Серед багатьох визначень домінуючим вважається таке: це цілеспрямований комплекс пов'язаних елементів.

Вивчення закономірностей функціонування, взаємодії та розвитку складних систем у ХХ ст.. призвело до створення «Загальної теорії систем», системно оформленої Карлом Людвігом фон Берталанфі. Теорія систем є загальнотеоретичним підходом, заснованим на методах діалектики, використанні знань із філософії, прикладної математики, теорії пізнання та інших наукових дисциплін.

В рамках теорії систем введені поняття «системного підходу» - методології дослідження об'єкту, як цілісного множини елементів із сутнісними зв'язками, «системного аналізу» - сукупності методів і

алгоритмів вирішення проблем. Основною процедурою системного аналізу є вивчення систем за допомогою моделювання. Тут модель системи є засобом відтворення, розуміння і збереження знань про систему.

Основою моделювання як методу дослідження процесів є теорія подібності, провідним поняттям якої є аналогія. Аналогія встановлюється на підставі кількісних чи якісних ознак.

Моделі використовуються для вирішення конкретних ситуацій випередження та евристичного прогнозування. Певною мірою кожна модель являє абстракцію, в якій виділені суттєві, з точки зору мети і зв'язків, її властивості.

Моделювання містить такі етапи: а) постановка проблеми; б) створення моделі; в) вивчення моделі; г) екстраполяція результатів на оригінал.

Принципи моделювання алгоритмів управління процесом підготовки вистав ґрунтуються на таких етапах: а) формація об'єкта; б) дослідження властивостей об'єкта за його моделлю; в) синтез оптимальних алгоритмів управління.

Відповідність об'єкта і моделі індивідуальна бо встановлюється певним вектором (громадою, людиною чи спільнотою), що, у свою чергу, є суб'єктом. Між вектором і моделлю з певною метою існує як пряма, так і зворотна залежність з огляду на відтворення в моделі деяких властивостей вектора.

При вивченні генезису проблеми моделювання можна констатувати еволюцію акцентів у відповідності з етапами розвитку науки. Зміна загальнонаукових картин світу супроводжується суттєвими змінами нормативних структур дослідження та філософських основ науки. Три етапи розвитку науки можна охарактеризувати у зв'язку із домінантою одного із трьох типів наукової раціональності. Це класична, некласична та постнекласична раціональність. Кожному типу наукової раціональності притаманні властиві відмінності, що дозволяють виокремити та дослідити типи системних об'єктів (прості, складні, само розвинені)ю

Для класичного типу наукової раціональності базовою суб'єктною парадигмою якої є відношення «Суб'єкт-Об'єкт», об'єктом дослідження є складні системи. Основним підходом – моно дисциплінарний. А базовим видом керування суб'єктами є класичне кібернетичне управління, побудоване на механізмах зворотних зв'язків.

Для некласичного типу, базовою парадигмою якого є відношення «Суб'єкт-Суб'єкт», об'єктом виступає вже активна система. Основним науковим підходом є міждисциплінарний. А базові види управління ґрунтуються на рефлексії управлінських процесів та інформаційному управлінні.

Для постнекласичного типу наукової раціональності, парадигмою якого є відношення «Суб'єкт-Саморозвинуте середовище», об'єктом є багатосуб'єктне середовище. Основним науковим підходом є транс дисциплінарний. Базовими видами керування є середовищне чи мережеве

управління, що характеризується опосередкованою дією через культуру, цінності, загальнолюдські інформаційні спільноти.

Роглядаючи театр як окремих випадок складної системи, практиками і науковцями театрального управління робилися спроби оптимізувати процес підготовки вистав, впроваджуючи новаторські методи управління.

Маючи вікову історію, наука про театр здебільшого надавала перевагу творчим аспектам діяльності. Спроби дослідити театральний процес під організаційно-управлінським кутом можна простежити в роботах І. Безгіна, В. Жидкова, Б.Кільпіо, О. Семашка, Л. Сундстрема, Ю. Когана, А. Юфіта та ін.

Вагомим внеском в організаційну науку про театр можна вважати результати досліджень галузевих науково-дослідних відділів та установ, які у 70-х – 80-х рр. ХХ століття застосовували актуальний інструментарій системного підходу, кібернетичні методи із використанням обчислювальних машин.

На підставі проведених досліджень, система підготовки вистав була суттєво оптимізована, а деякі напрацювання (напрацювання планування, мережеві схеми та ін.) застосовуються і зараз.

Стагнація вітчизняної науки у ХХІ століття не збагатила театральну сферу ґрунтовними системними дослідженнями організаційного аспекту роботи театру. Необхідно констатувати, що сучасна діяльність театрів здебільшого заснована на доробках минулого століття і є однією з гальмуючих перепон для розвитку. Підходи до аналізу організаційного аспекту постанов чого процесу не відповідають наявному типу наукової раціональності. З огляду на недостатню теоретичну дослідженість, ствердимо необхідність всебічного розгляду процесу підготовки вистав шляхом дослідження його моделей із застосуванням інструментарію системного підходу.

Д. Гугнин

У КМІ ЛНУ імені І. Франка

Образно-стилістична мова вистав сценографа Давида Боровського та режисера Михайла Резніковича

Створення образно-стилістичного простору – одне із найвідповідальніших і найскладніших завдань у роботі театрального художника. Саме сценограф у тандемі з режисером працюють над художнім образом вистави. Візуальне втілення ідеї мпектаклю через прості засоби виразності (композиція, форма, колір, фактура, світло) – це те середовище, в якому існують герої і в якому реалізується дія. Виходячи з задекларованих позицій, ми розглядали образно-стилістичну мову вистав сценографа Давида Боровського та режисера Михайла Резніковича, зосередившись на двох постановках Київського національного академічного театру російської драми

ім. Лесі Українки: «Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгина та «Дон Кіхот. 1938 рік» (сценічна композиція М. Резніковича п'єси М. Булгакова «Дон Кіхот» за М. де Сервантесом за М. Сервантесом).

Сценічне середовище вистави «Насмішкувате моє щастя», організоване концептуальним баченням Д. Боровського – це музичний інструмент – орган, труби якого виглядають як березові стовбури. Берези – символ Батьківщини сценографа, край, за яким він сумував, коли перебував на чужбині. Орган – символ духовності головного героя – Антона Чехова (Вячеслав Єзепов), того особистого, внутрішнього світу, що допомагав йому у боротьбі з хворобою фізичною. Важливу роль у спектаклі відіграє його світло-кольорове рішення. Воно ділить простір сцени на три частини. Орган обрамлює сценічний простір: насамперед – найвищий план, що у кінці вистави розкриє чорну глибину сцени – вічність, і куди відійде герой вистави. Далі йде другий, трохи нижчий план, де від самого початку, ледь помітно виникає червона пляма: погіршуватиметься здоров'я Чехова – збільшуватиметься й ця пляма. Червоні троянди – метафора стосунків героя з жінками, його любов й біль, його кров, що символізує початок та кінець життя, надію і відчай. Кольорова пляма в загальному чорно-білому двоколірному просторі містить у собі смисловий розвій взаємин дійових осіб так само, як і зміна білого кольору костюмів юної Ліки Мізінової (Наталя Доля) на чорну сукню. Жалоба об'єднує двох жінок, яких любив Чехов – Ольгу Кніппер (Лариса Кадочнікова) та Ліку Мізінову. Промені білого світла вихоплюють то ліву, то праву частину третього, найнижчого плану простору сцени. Вони підкреслюють роз'єднаність і самотність, що завдавали страждань великому митцеві. Цілісність художнього вирішення, органічний взаємозв'язок декорацій і костюмів допомагали режисеру визначити й правильність мізансцен, виразно презентуючи їх як «мову режисера». Простір Д. Боровського у розглянутій виставі виступає тими обставинами, в яких режисер М. Резнікович висловив головну ідею постановки – самотність генія. На майданчику – тільки стіл, чотири віденських стільця і крісло. Ще одна побутова річ з'являється у другій дії – медичне ліжко на колесах, ритмічний рух якого щоразу прискорюється й прискорюється. З його появою виникає асоціативне поле – хвороба Антона Чехова. У цьому філософський сенс існування буття – життя швидкоплинне. Одяг, що залишається на ліжку, на столику – пенсне, газета, яку Чехов читав, – метафори відходу письменника з життя. На Землі залишається матерія, а душу, яка відходить у вічність, символізує органна музика, що звучить у цій сцені. Вічність набуває сенсу незнищенності існування творів митця.

Сценічний час завжди пов'язаний із сценічним простором і концентрується навколо сенсу, що візуалізується і набирає вигляду символу. Тобто, час стає ілюзорним. Аналіз вистави «Насмішкувате моє щастя» як і наступної спільної роботи митців – «Дон Кіхот. 1938 рік» засвідчує, що мізансцени М. Резніковича, якими наповнений простір Д. Боровського утворюють сценічний хронотоп.

Так, у виставі «Дон Кіхот. 1938 рік» режисер розширив просторово-часові координати. Створивши сценарій-драму за п'єсою М. Булгакова, він додає ще один хронотоп – 1938 рік, рік великого терору, масових репресій у тодішньому СРСР. Таким чином, у цій постановці в межах однієї сюжетної ситуації існують три хронотопи (світ М. де Сервантеса, світ М. Булгакова та світ 1938-го року). Таке режисерське рішення, що «об'єднало» стиль соціокультурного буття різних епох – кінця XVI ст. (Іспанія) і початку XX ст. (Москва), напрочуд образно втілено у сценографічній концепції Д. Боровського.

Отже, простір сцени – це велика кімната, яку за допомогою світла, залежно від дії, режисер і художник умовно поділяють на декілька майданчиків – зони дії. Двері, вікна, накритий скатертиною великий круглий стіл, з-під якого з'являється Дон Кіхот (н. а. України Ю. Гребельник, який також виконує роль Автора) і Санчо Пансо (н. а. України Д. Бабаєв) – центральна зона, що смислово об'єднує епохи. Люстра, що висить над столом, починає кружляти в просторі, нагадуючи вітряки. Два стільці, що стоять біля столу, раптом перетворюються в Россінанта та ослика. Упродовж вистави герої М. Сервантеса (а їх близько сорока) з'являтимуться з усіх вікон та дверей. На задньому плані – рояль, на передньому, ліворуч – невеликий стіл, на якому стоїть лампа з плафоном зеленого кольору і телефон, крісло. Це – зона Булгакова та його дружини (з. а. України А. Наталушко); праворуч – кушетка, столик з радіоприймачем. На нашу думку, останню локацію можна визначити як зону «репресій». Адже саме тут вмиратиме герой, саме тут радіо «сповістить» про черговий процес над правотроцькистським блоком і його ватажками. Так починається вистава. Перехід з одного виміру часу в інший протягом дії відбувається за допомоги телефонного дзвінка (тривалого або короткого). Для створення та втілення головного узагальненого художнього образу режисерської думки – «людина і влада» розроблена метафора у сцені «губернаторства», коли наділяють владою ті, кому вигідно мати на цьому місці людину з народу, якою можна було б маніпулювати як завгодно, використовуючи її брак освіти. Серп і крісло на наших очах «перетворюються» у символи влади – жезл і трон. Митці цілеспрямовано скеровують сприйняття глядача на смислового значенні вистави, намагаючись за допомоги художніх прийомів пережити та усвідомлювати її сенс, філософію. У чому цей сенс? У добрі, чи у злі? Любові, чи жорстокості? Боротьбі, чи пристосуванні? І взагалі, чи є сенс боротися з «вітряками» та «йти проти вітру»? Адже людство не робить жодних висновків. Невже тільки смерть приносить спокій? А, може, у вічній боротьбі і є той сенс, що дарує знання і мудрість, віру і спокій?... Проблеми, що постають у спектаклі, одвічні, вони були актуальними і у Середньовіччі, і в епоху Відродження, залишаються такими і у наші дні.

Ще раз підкреслимо – образно-стилістичне вирішення вистави є одним із прийомів відтворення образів дійсності. Воно, безсумнівно, впливає на сприйняття глядачів та допомагає більш чітко усвідомити і зрозуміти тему та ідею вистави. Так, наприклад, у фіналі вистави «Насмішкуйте моє щастя»

розсовується орган, відкриваючи простір вічності. В цю нескінченність йде А. Чехов. Або, наприклад, згадаймо відхід з життя Дон Кіхота-Булгакова – головний герой помирає в «зоні репресій». Вважаємо, що пластичний образ наведених вистав сприймається кожним по-своєму саме завдяки поєднанню філософської пластики, що точно втілена режисером в мізансценах з тією образно-стилістичною мовою, яку запропонував сценограф.

На нашу думку, у кожній виставі М. Резнікович та Д. Боровський в органічному тандемі (з невеликими перервами він існував доволі довгий час, аж до відходу сценографа з життя 6 квітня 2006 року) презентували не просто образно-стилістичне вирішення, а формулу філософського узагальнення головної ідеї, головного сенсу драматичного твору.

А. Саянова

II ТЗН КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Проблеми комунікації театру з молодим поколінням глядачів

1. Театр як вихователь, педагог.
2. Театр і школа.
3. Конфлікт порозуміння між молоддю та театром.
4. Популяризація театру серед молоді - неодмінна!

Зараз, на жаль, театр не дуже популярне місце серед молоді та юнацтва. Але, на щастя, деякі батьки змалечку продовжують привчати своїх дітей до мистецтва театру, навчають розуміти вистави. Хоча, (і це не можна не визнавати), – такі родини складають дуже маленький відсоток від загалу. Часто школи беруть відповідальність надолужувати втрачене. Вчителі, виконуючи план культурно-освітніх програм, водять школярів до театру, примушуючи йти клас у повному складі (навіть оцінками можуть шантажувати). Така тактика, як на мене, вже від початку дуже погана ідея – адже, якщо примушувати людину, а особливо дитину, щось робити проти її волі – це логічно закінчиться супротивом, агресією.

Конфлікт непорозуміння між молоддю та театром полягає в тому що:

- молодь часто просто не має бажання, не заохочена ходити до театру;
- школи перед виставою не знайомлять дітей з матеріалом п'єси, її сюжетом, а ніби просто ведуть дітей «на вигул», як сліпих кошенят;
- театр, у свою чергу, не розрахований на непідготовленого глядача і, часто-густо, театр не знає як, чим зацікавити юного глядача, що для нього ставити, тобто – яким чином, якими засобами виховувати. Театр – це також вихователь, тому як і кожен педагог, він має вміти розуміти свого глядача, йти йому назустріч.

Здавалося б, рішення цієї проблеми комунікації театру та молоді давно вже зосереджено в окремій інституції. Це –ТЮГ – Театр юного глядача.

Однак, якщо завітати до нього й проаналізувати репертуар, то ми побачимо, що театр скоріше орієнтований на молодих режисерів, які намагаються проявити там свою майстерність та певний художній смак. А про свого глядача – дітей різного віку і підлітків ТЮГ ніби забуває.

Так, наприклад, на сцені київського ТЮГу йдуть вистави: «Перевтілення» (за Кафкою), «Чайка» (Чехова), «Шинель» (Гоголя), «Без вини винні» (Островський). Вважаю, що такий матеріал потрібно сприймати свідомо! Не кожен дорослий розуміє ідею цих творів, що вже про дітей казати. Вистави часто тривають 2-3 години, а зосередженість уваги дітлахів на такий довгий період не розрахована. Дорослі засинають від таких вистав, а тут малеча, якій би побігати, позагравати один з одним. А їм три години показують виставу, зміст якої вони не розуміють.

До речі, приводити підлітків 12-16 років на вистави зі сценами еротики (а дітям достатньо лише натяку) погана ідея. Їхній безперервний регіт з глядацької зали – неповага до акторів. І, якщо б вчителі пояснювали дітям, що театр це не кіно і не можна до глядацької зали приходити з пачкою чіпсів і шарудіти нею протягом вистави – також було б непогано.

Тоді, що з цим робити? Як вирішити проблему? Як зробити театр цікавим для дітей?

Театр потрібно популяризувати серед молоді – це безперечно! По-перше, презентувати, рекламувати театр на тих платформах, де «сидить» молоде покоління глядачів, заохочувати тим, що сьогодні цікаво молоді. По-друге, не треба вести дитину в театр на повідку – так він юному глядачеві точно не сподобається. По-третє, вчителі повинні хоч трішки готувати дітей до вистави, знайомити їх з першоджерелом. Потрібно знайти спільну мову для цих двох конфліктуючих сторін, аби досягти єдиного конекту. А театр ще й не повинен боятися нового покоління, його уподобань та експериментів. Новий час, новий глядач, а отже – й нова гра.

Д. Брюханов

IV ТЗН ХНУМ імені
П. І. Котляревського

Роль польсько-українських контактів у розвитку театральної культури Харкова

Творчі контакти харківських та польських митців сягають корінням ще у XVIII століття. Але перші кроки такої взаємодії на новому етапі історичного розвитку активізувалися наприкінці 1980-х рр., у період перебудови. Постановки за п'єсами польських авторів відбулись у 1988 р.: «Театрик “Зелений гусак”» за циклом мікроп'єс К. Галчинського на сцені ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва та «Контракт» С. Мрожека у ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка. В

репертуарі з різних причин вони протримались недовго, але заклали фундамент взаємодії між різними школами.

З часом репертуар не тільки державних, а й приватних професійних театрів поступово став поповнюватися виставами за творами польських драматургів. Зокрема, варто згадати «Емігрантів» С. Мрожека, якими відкрився популярний в Україні «Театр 19» та постановку «Бляха-муха» за п'єсою С.-І. Віткевича в театрі «Арабески».

Від початку 2010-х зв'язки з польськими митцями суттєво поживляються. Наступний етап співпраці з державними колективами – режисерські роботи А. Щитка «Прощай, Юдо!» за І. Ірєдиньським, «Антігона у Нью-Йорку» за Я. Гловацьким, «Картотека» Т. Ружеви́ча на сцені ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка. Практика майстер-класів, започаткована «Театром на Жуках», дала поштовх до утворення нової течії обміну театральним досвідом. Сьогодні сумісні проекти виникають все частіше.

The development of creative contacts of the Kharkiv theatre community with Polish artists since the end of 1980s until today

Creative contacts between Kharkiv and Polish artists have had roots since the XVIII century. But the first steps of such interaction at a new stage of the historical development occurred in the end of 1980s, during “perestroika”. Play stagings by Polish authors were held in 1988: "The theatre "Green goose"" due to the cycle of mini-plays by K. Gatchinsky on the stage of Kharkiv state puppet theatre named after V. Afanasyev and "Contract" by S. Mroczek in Kharkiv state academic drama theatre named after T. Shevchenko. Because of different reasons they did not stay for a long, time in the theatre repertoire but laid the Foundation for the interactions between different schools.

The repertoire not only of the state but also of the private professional theatres eventually step by step began to grow up with performances with the works of Polish playwrights. In particular, it is worth to remember "The emigrants" by S. Mroczek, which opened the great "Theatre 19" and the play "Blyaha-Mukha" by S. I. Witkiewicz in the theatre "Arabeski".

From the beginning of the 2010s the connections with the Polish artists are significantly livened up. The next step of a cowork with the state collectives are directing works of A.Schitok "farewell, Judas" by Radinski, "Anton in New York" by Glowacki, "A card file" by T. Rózewicz on the stage of academic drama theatre named after T. Shevchenko. The practice of master classes, founded by "Theatre at Beetles", gave an impetus to the formation of a new stream of the exchange with the theatrical experiences. Today, co-projects occur so much more often.

Кітч, кемп і гек в контексті формотворення сучасного українського театру

«Кітч», або «кіч» сьогодні є доволі поширеним визначенням в лексиконі багатьох арт-критиків. Майже жодний відгук на виставу чи перформанс не обходиться без використання цього модного слова. Переважно ним акцентується несмак і дешевість тієї чи іншої акції. Але, чи можемо ми пояснити, що точно означає слово «кітч» та, чи справді він обов'язково символізує негативне явище?

Нагадаємо, дослідженням явища «кітч» займалися такі соціологи та культурологи, як Клемент Грінберг, Герман Брох, Теодор Адорно, Жан Бодріяр, Умберто Еко, Тамара Гундорова.

Варто також підкреслити, що термінологія «кітчу» доволі гнучка, а остаточного визначення цей термін й досі немає. Приміром, в німецькій мові є щонайменше три слова, з якими пов'язують походження слова «кітч»: 1) kitsch – претензійний хлам; 2) kitschen – бруднити; 3) verkitschen – здешевлювати.

Якщо вірити американському арт-критику Клементу Грінбергу, поняття «кітч» з'являється в жаргоні мюнхенських арт-дилерів десь у 1860-70-х роках і спочатку асоціюється з предметами, зокрема, естетично недосконалыми, дешевими мистецькими речами. Часто це були різного роду імітації відомих картин, музичних творів, художніх текстів. З часом розширюється сфера побутування кічу і змінюється його розуміння. Стає очевидним, що кіч твориться не самими лише об'єктами, але людьми, які мають попит до такого типу речей.

«Кітч – розраховані на маси комерційні мистецтво і література, із властивими їм колористикою, журнальними обкладинками, коміксами», – наголошує Клемент Грінберг. Отож, кітч обирає нескладні образи, зведені до конкретного змісту, що стають штампами. Розрахунок йде на масовий успіх.

Теодор Адорно вважає, що кітч, як складова масової культури грає на примітивних людських інстинктах: «Хоча кітч, неначе чортеня, уникає будь-якої дефініції, навіть історичної, його примітивними рисами є вигадкування почуттів, яких нема, а водночас і нейтралізація цих почуттів. Кіч пародіює катарсис».

На подібну подробицю почуттів у своїх праці «Суспільство споживання» вказує і французький мислитель Жан Бодріяр. «Кітч» – це хлам, непотріб, створені кліше. Це псевдооб'єкти, копії, стереотипи, які несуть мало значень й експлуатують готові знаки, прагнучи набути певних соціальних статусів. Кітч – подробиця цінного».

Як різновид масової культури кітч розглядає і Мілан Кундера. Він вважає, що кітч в мистецтві не має на меті пробудження естетичних почуттів, а працює в системі «купівлі-проджу», виключаючи історичну та культурну цінності. Відтак, це мистецтво, що втілює підроблені емоції і підносить фальшиві цінності сучасного життя. Це вдавана доступність до чогось рідкісного.

Уся кітч-культура базується на ідеї залучення людини до мистецтва (псевдомистецтва). Це омана. Потреба бути знаменитим і «творити» не заради мистецтва, а заради визнання. Така позиція штовхає митців шукати щось неординарне. Але не завжди воно є насправді оригінальним, бо все ж орієнтується на потреби масової культури.

Втім, сьогодні важко знайти таку сферу, яка була б поза впливом масової культури, і кітч стає все більш помітним і все більш поширеним у ній.

Цікаво, що, наприклад, італійський письменник і культуролог Умберто Еко не стає на принцип надання кітчу негативної характеристики і прагне розглянути це явище об'єктивно. Митець погоджується, що кітч є ознакою масової культури, але він не є чимось сталим і змінюється разом з суспільством. В «Парадоксах інтерпретації» Умберто Еко порушує запитання про несмак: «Що таке несмак? Відповісти складно. Чи пасує зелена краватка до коричневого костюму? Все залежить від моди, доби, культури. Але це теж не стало явище. Тому варто зберігати відчуття міри, пропорційності».

Тож кітч може виникати й внаслідок недоречності уживання чогось, або поєднання несумісного. Якщо говорити про використання кітчу в театрі, варто зважати на його функціональність у виставі. Кітч може бути неумисним через прорахунок смаку автора. Умисний кітч може містити безліч причин в залежності від тих задач, яких режиссер намагається досягти виставою.

Одна з них – розтиражованість, розважальність, затребуваність, однак і тут кітч також зазвичай не представляє художньої цінності – з причин «копіювання», «наслідування» високого мистецтва. Крім того, умисний кітч може бути стилізацією і представляти художню цінність, оскільки в контексті нового твору дистанціюється як від позитивної, так і від негативної оцінки глядача. Адже серед прикметних особливостей кітчу є стильова різнорідність, нагромадження деталей і знаків, нефункціональність зображень орнаментів, переплетення екзотичного і буденного, традиційного і модерного. Кітч також може бути символом однозначно трактованої якості образу з позитивним або негативним відтінком. Приміром, вульгарна кітчева тема є символом зла.

Відтак, кітч перетворюється на акт комунікації, що потребує певної реакції. Якщо авангард – це відкриття нового, то кітч – неодмінно

наслідування ефекту з властивим йому очікуванням розваги. Використовуючи винаходи авангарду, він наповнює ними зрозумілі для масового споживача ситуації, ніби запевняючи нас, що це і є справжня культура.

..... І. Ложенко
V ТЗН КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Прийоми візуального театру в сучасному театральному просторі – проблеми і перспективи

Поняття «візуальний театр» не можна назвати молодим чи експериментальним, оскільки точка відліку його народження та формування знаходиться ще на початку 1960-х років минулого століття. Втім є підстави для утвердження статусу візуального театру як явища недослідженого та незнайомого для українського театрознавства. На теренах українського театру у практиці режисерів подеколи вже з'являлися елементи візуальності, а до ототожнення вистави із цілком візуальним продуктом прагнуть чимало колективів, іноді такий процес спостерігається й в окремих постановках. Але, вочевидь, для наукового аналізу таких намагань та спроб замало. Ось чому для більш глибокого розуміння сутності візуального театру та способів реалізації його прийомів слід все-таки звертатися до досвіду зарубіжних режисерів.

Варто зазначити, що у світовій театральній практиці візуальний театр доволі швидко став популярним та цікавим для аудиторії, і нині існує чимало колективів-послідовників, котрі сповідують його основним ідеям. А характеристика «візуальний» до театрального явища в зарубіжній культурі виглядає вже досить органічно і зовсім не дивує публіку.

Явище візуального театру бере початок ще з творчих методів авангардистів. Тривалий час воно перебувало у стані розвитку, запозичуючи риси та ознаки інших видів театру та остаточно виокремлюється як тип у 1960-х роках минулого століття. Серед дослідників, котрі займалися вивченням візуального театру побутувало чимало варіацій назв, котрі ґрунтувалися на різних опорних, на їхню думку, аспектах. Однак найсуттєвішим досі вважають внесок режисера Роберта Вілсона, котрий утвердив візуальний театр як напрям та визначив методи, якими оперує й на сьогодні.

Відмова від словесності, цілком чи частково, а також акцент на візуальній партитурі став основоположним для візуального театру з моменту його означення Робертом Вілсоном. Серед режисерів, у чиїх виставах реалізувалися принципи візуального театру є, зокрема, Філіп Жанті, Кеті Мітчелл, Йозеф Бойс. Редукція нарративу та потужна образна і світлова частини обумовили у їхній практиці вражаючі постановки абсолютно не

схожі ні на що інше. Візуальний театр, за твердженням дослідниці Юлії Азарової, «відмовляється від слова як носія раціонального змісту» і апелює до невербальних форм вираження. Візуальний театр шукає стан мови, що передує слову, коли його ще не відкрито, а дискурс і мова ще не витісняють жест, безмовність, пластику тіла».

«До початку 2000-х поняття візуального театру закріплюється на вітчизняній сцені – переважно завдяки театральним фестивалям, що представляють закордонні роботи <...> Візуальний театр (або театр художника, як його ще називають), здається, максимально виражає суть постдрами: відмову від літературної основи вистави і часто – в ідмову від наративу взагалі. Такого роду спектаклі діють за принципом музики – їх неможливо переказати, навіть якщо захотіти», – стверджує театрознавець Віктор Берьозкін. А критик Діна Годер так писала про візуальний театр: «У певному сенсі візуальний театр виявився спробою відходу від психологічного театру та конкретних меседжів. У постмодерністську епоху з її любов'ю до змішання жанрів і мов мистецтв <...> – автор вистави захотів транслювати свої фантазії і тривоги безпосередньо глядачеві, відмовляючись від адаптації у вигляді зв'язної історії і свавільних акторських трактувань, які, якщо продовжувати медійну метафору, "спотворюють сигнал"».

.....О. Зеленська

Ш ТЗН КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

До проблеми популяризації театрознавчої науки у межах навчального закладу

Ми навмисно не торкотимося теми актуальності професії театрознавця си то театрального критика. На наш погляд, це тема дискусійна, принаймні останні років двадцять. Про неї можна говорити нескінченно. Спробуємо довести, що наша майбутня професія відкриває широкі перспективи в різних сферах. А виникла така потреба тому, що, на відміну від ситуації кінця ХХ – початку новітнього століття, – до університету, на кафедру театрознавства перестали йти абітурієнти. І це при тому, що необхідність мати хоч якусь «корочку» в нашому суспільстві не зникла. Втім, на жаль, молода людина краще піде на психолога або філолога, навіть якщо надалі ніколи не буде причетною до отриманої професії, але до театрального навіть не спробує подати документи. Чому? Я б хотіла поміркувати над цим питанням, зосередившись на окремих проблемах в межах нашого університету.

1. Переваги. Самореклама. Що ми можемо дати.

На мій погляд, у першу чергу, необхідно вміти чітко сформулювати складові та переваги нашої професії і вміти їх доносити. Вчорашній школяр, який прийде до нас, повинен зрозуміти, що він не обов'язково повинен опанувати блискучий стиль критика і не буде приречений провести найкращі

роки, ковтаючи архівну пилюку і вибудовуючи наукову кар'єру. Непідготовлену людину років 16-17-ти і перше, і друге лякає в рівній мірі. Адже школяр не має жодного поняття як писати рецензію, йому здається що нічого сюди й суватися. А про наукову кар'єру діти взагалі не мріють. Звичайно, є поодинокі виключення – зазвичай, з театрального середовища, яке, зрозуміло, не безкінечне і не може задовольнити тривале і постійне наповнення процесу.

Потрібно сформулювати і продемонструвати прикладами, що наші випускники – успішні в різних сферах. Що кафедра театрознавства – це, наприклад, допуск за лаштунки. Золотий квиток в сферу культури і шоу-бізнесу. І зробити акцент на журналістику. У нас є такий предмет як основи журналістики, який викладається не один семестр. Науковий аспект нікуди не дінеться, натомість в процесі навчання когось він зацікавить. Але презентувати його як основний абітурієнтам вважаю помилкою. Час не той, в умовах шаленої конкуренції соціум стрімко змінюється і, якщо ми хочемо зберегти професію, вважаю, що потрібно мімікрувати під середовище.

2. Шляхи донесення інформації до майбутніх абітурієнтів.

У соцмережах у всіх великих навчальних закладів є окремі майданчики. Наприклад, «територія абітурієнтів ВНЗ такого-то», для абітурієнтів та їх батьків. Там є загальна інформація, що розміщена й на сайті закладу. Звичайно, все це важливо, а от, якщо б було ще й багато красивих яскравих малюночків, що показують – «у нас круто!».

Є такі майданчики й у від нашого університету, але кафедру театрознавства на тлі акторів майже не видно і не чути. Тому – в рамках діяльності кафедри спробуємо поміркувати – що там може бути?

Отже:

- кожен фестиваль в країні, незалежно від того, чи є там наші студенти;
- кожен успішний проект нашого випускника. УТ перейшло в режим сайту? Добре. Ми йдемо в ногу з часом, дивіться що зробили наші випускники. Вже без допомоги кафедри, це неважливо;
- Яся Кравченко стала телеведучою? У Лади Лузіної вийшла нова книжка? І про це можна тут прочитати;
- студентка сама домовилася про якомусь грант, з'їздила на дачу до Патріс Паві? Добре. Публікуємо. Все публікуємо;
- У Сергія Геннадійовича Васильєва вийшло нове відео серіального понеділка. Це не про театр? Неважливо. Це наш викладач;
- В Академії мистецтв виставка сценографії? Публікуємо. Адже це представники професії, яка безпосередньо пов'язана з театральним мистецтвом і з нашою професією.

А до цього – більше яскравих картинок. Так, ми не тягнемо фінансово свій сайт. Але на сайті університету нехай будуть розміщені в розділі інформації посилання на нас в соцмережах. Причому контакти потрібно подавати в шапці, зверху. До текстового історичного масиву. Вважаю, що реклама в соцмережах сьогодні популяризує більше будь-якої реклами по телевізору або радіо. А обійдеться набагато дешевше.

Наступне питання – як до такої інформації залучити користувачів. З власного досвіду: мій товариш в студентські роки вирішив це доволі просто. Орієнтуючись на вибірку за віком та місцем проживання, додавався у друзі. При цьому його сторінка була наповнена різноманітною цікавою інформацією про організацію, в якій він перебував (зустрічі, подорожі, конкурси і т. ін.). Нам для цього не потрібно жертвувати своїми особистими сторінками. Досить завести профіль від імені кафедри і діяти за тією ж схемою. Діти цікавляться і підуть за посиланнями. (До речі, до пабліку можна прикрутити магазин і продавати книги та журнали).

3. Співпраця зі школами.

У нас існує студентський театр. А в школах існує обов'язкове навантаження у вигляді культпоходів. Давайте домовлятися зі школами. Це буде і глядач нашим молодим акторам, і рекрутинг нам. Тому що з квитками ми будемо давати листівки з інформацією про нашу кафедру. Розумію, що брошури з кольоровими картинками це знову ж таки питання фінансування, але хоча б на листочках А4.

Досить пасивно і непомітно у нас проходить день театру. Хоча це можливість влаштувати презентацію кафедри і майбутньої професії. Потрібно інформувати школу, причому – конкретними дзвінками. Не «раптом ви прийдете ...», а – «у нас серйозний захід, давайте ви підготуєте списки старшокласників, які прийдуть, вони підготують свої питання і т.д. Ми обов'язково зателефонуємо вам пізніше».

Відомо, що в деяких країнах є практика конкурсу театральних рецензій серед школярів. Це також своєрідна реклама. Особливо, якщо пообіцяти публікацію і якісь ще «родзиночки-подарунки». І, звичайно, бонуси при вступі.

Ми можемо собі дозволити майстер-класи та семінари для школярів? Чому ні? Я розумію, що, можливо, це бюрократичні нетрі. Але все ж. Наші викладачі, змушені іноді читати лекцію одному студенту, то, хіба вони відмовляться провести благодійну лекцію для двадцяти школярів? Подібні зустрічі також можна організувати. Це був би прицільний захід від кафедри для школярів.

М. Ковальчук

У ТЗН КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Сучасний імерсивний театр в українському контексті

Феномен імерсивності (від англ. *immersive* – «який створює ефект присутності, занурення») – один з основних трендів сучасного театру у світі. Імерсивність – особливий спосіб сприйняття мистецького твору, пов'язаний із ефектом присутності у штучно створеній реальності. Термін походить від англійського дієслова «*immerse*», що у буквальному перекладі означає

«занурювати». Імерсивна вистава створює ефект повного занурення у події, а глядач із пасивного спостерігача перетворюється на повноправного учасника дії. Поява імерсивного театру наприкінці ХХ століття є закономірною в контексті розвитку високих технологій, наслідком тренду доповненої та віртуальної реальності. Крім того, явище стає популярним на тлі висунення Жаном Бодріаром ідей про симулякр і втрату реальності, яку замінила гіперреальність.

Термін «імерсивний театр» закріпився в західноєвропейській театральній лексиці наприкінці ХХ століття, однак, явище «театру занурення» виникло значно раніше. Театр на площах і майданах, мейерхольдівські експерименти з простором, висловлювання Антонена Арто про необхідність усіма доступними засобами занурювати публіку в атмосферу вистави та виносити дію в зал; ідея Бертольда Брехта щодо безпосереднього спілкування актора з глядачем, руйнації «четвертої стіни»; концепція Леся Курбаса про «театр акцентованого впливу» – не розглядалися сучасниками в контексті імерсивності, але водночас закладали підвалини майбутнього самостійного явища.

Головна родова ознака імерсивного театру – трансформація позиції публіки. Зміна статусу диктує потребу ввести нове поняття на позначення глядача імерсивної вистави – імерсант. Протягом дії він приміряє на себе різноманітні соціальні ролі. Тому термін відповідає формулі «глядач + “хтось іще”» (залежно від обставин дії та покладених на нього обов’язків).

Основними характеристиками імерсивних вистав є партиципація (участь глядача) та власне імерсія (занурення глядача). Спорідненою особливістю тут виступає інтерактивність – як вербальна і фізична взаємодія між суб’єктами та об’єктами.

Імерсивні вистави можна класифікувати за способами занурення.

1. Вистава з зануренням у штучно змодельовану реальність-середовище, творену акторами живого плану; передбачається переміщення глядача різними локаціями;
2. Аудіовистава (аудіотур) – занурення у аудіообраз, який забезпечується трансляцією спеціально підготовленого тексту у вуха імерсанта. Як і в першому форматі, протягом дії відбувається зміна місця дії;
3. Вистава-променад (театр-мандрівка) – як фізичний метод здійснення вистав першого та другого видів; відбувається у вигляді прогулянки попередньо обраними маршрутами міста або спеціально сконструйованими локаціями;
4. VR-театр – занурення у виставу за допомогою пристроїв віртуальної реальності (навушники, шолом або окуляри, трекери тощо).

Перераховані формати вистав не є виключно самостійними і часто взаємоінтегруються, перебираючи ознаки іншого. Наявність чи відсутність виконавців залежить від задуму авторів. Феномен імерсивного театру починає виявляти себе в Європі з кінця 1990-х рр. Піонерами «театру занурення» були дві експериментальні театральні компанії з Лондона – «Shunt» (створена у 1998 році Девідом Розенбергом, Луїзою Марі, Мішею

Твічин та ін., вистави «Балада про Боббі Франсуа», «Тропікана», «Амато Салтоне») і «Punchdrunk» (заснована у 2000 році Феліксом Барретом, вистава «Sleep No More»). Одна з найвідоміших театральних компаній світу, яка займається імерсивним театром, – німецько-швейцарська **Rimini Protokoll**, створена у 2002 році («Кімнати без людей», «Оперативні пункти», «Remote X»). Бельгійська творча група «**CREW**», заснована Еріком Йорісом у 1991 році, створює перформативні проекти на межі театру, кіно та нових технологій («**Hands-on Hamlet**»), працює із зануренням глядача за допомогою технологій віртуальної реальності. Часові рамки виникнення імерсивного театру в Україні досить розмиті. Експерименти з глядачем і простором прослідковувалися у творчості Андрія Жолдака у виставі «Ідіот» 2000 року, де глядачів виводили з приміщення в приміщення: з театральної зали в церкву, з церкви – у зруйнований будинок; і в роботі харківського періоду «Один день Івана Денисовича» 2003 року, де дія починалася одночасно з заходженням у театр: глядачів вели напівтемними підвалами під гавкіт псів, а згодом ще й кидали в них ящики. У Чернігівському Молодіжному театрі експерименти з формою вистави проводив режисер Геннадій Касьянов. У 1994 році він реалізував ідею Театру вдома: глядач купував квиток на виставу, а актори приходили до нього додому і розігрували дію в одній з кімнат, внаслідок чого виникав ефект співтворчості.

На сьогоднішній день в Україні імерсивний театр представлений у діяльності компанії Ріс Ріс («Справа Менделя Бейліса», «Майдан. Прогулянка», «Прогулянка з батьком»), театру «Мізантроп» («Сліпота»), Дикого театру («ZOO»), Театральної лабораторії Мистецького Арсеналу «Другий поверх» («Листи незнайомому другу з Нью-Йорка»). Явище набуває чітких культуротворчих форм і викристалізовується як самостійний напрям національного театру. Завдяки діяльності вищезгаданих колективів мистецький простір Києва збагачується втіленнями театральних трендів: форматами променаду і аудіотуру, запозиченими з європейського досвіду. Імерсивний театр в Україні працює здебільшого з соціальними темами. Нечисленні приклади «театру занурення» свідчать про його перебування на початковому етапі становлення і перспективність саме з позицій оновлення форм українського театру.