



*Міністерство культури України
Харківська державна академія культури
Театральний факультет
Кафедра режисури*



Матеріали

*Дев'ятих міжнародних
мистецтвознавчих читань*

«Драма, вистава, глядач...»,

*присвячених пам'яті професора
В. М. Айзенштадта*

2 листопада 2016 року

*Харків
«Почка»
2016*

*Міністерство культури України
Харківська державна академія культури
Театральний факультет
Кафедра режисури*

Матеріали

*Дев'ятих міжнародних
мистецтвознавчих читань
«Драма, вистава, глядач...»,
присвячених пам'яті професора
В. М. Айзенштадта*

2 листопада 2016 року

*Харків
«Почка»
2016*

ББК 85.33я431
УДК 792.01(043.2)

Д 72

Тези доповідей друкуються в авторській редакції. Автори особисто відповідають за належність і достовірність викладеного матеріалу, правильне цитування та посилання на джерела.

Д 72 **Драма, вистава, глядач...** : матеріали Дев'ятих міжнародних мистецтвознавчих читань, присвячених пам'яті професора В. М. Айзенштадта, 2 листопада 2016 р. – Харків : Видавництво «Точка», 2016. – 112 с.

ISBN 978-617-669-203-4

Збірник містить матеріали Дев'ятих міжнародних мистецтвознавчих читань «Драма, вистава, глядач...», проведених кафедрою режисури Харківської державної академії культури 2 листопада 2016 року. У науковому виданні опубліковані тези доповідей за напрямками: мистецький пошук театру в часопросторі культури: минуле та сучасність; сучасний театральний процес: культуротворчий потенціал; питання теорії та історії культурологічно-мистецтвознавчого дискурсу.

**ББК 85.33я431
УДК 792.01(043.2)**

ISBN 978-617-669-203-4

© Харківська державна академія культури, 2016



Валерій Миколайович Айзенштадт (1926–1999) – науковець, талановитий педагог, фахівець з естетичного виховання і справжній лицар театру, автор численних науково-методичних робіт з питань історії та теорії театрального мистецтва, який упродовж багатьох років завідував кафедрою режисури Харківської державної академії культури, віддавши педагогічній справі 45 років свого життя.

В. М. Айзенштадт був людиною талановитою і працелюбною, завжди поставав для своїх учнів наочним взірцем натхненної відданості ідеалам Його Величності Театру, сумлінного ставлення до своєї життєвої справи. Усім своїм життям Валерій Миколайович подав яскравий приклад справді творчих відносин з мистецтвом, у яке був щиро закоханий.

За його ініціативою в Харкові створено театральну-музичну бібліотеку, якій згодом було присвоєно ім'я реформатора театру К. С. Станіславського. Розмаїття обширних науково-мистецьких інтересів і знань В. М. Айзенштадта окреслило його успішні різнобічні напрацювання у суміжних творчих сферах, зокрема літературі, кіно, історії образотворчого мистецтва тощо.

Традиційно Дев'яті міжнародні мистецтвознавчі читання «Драма, вистава, глядач...», присвячені пам'яті видатного театрознавця, доктора мистецтвознавства, професора В. М. Айзенштадта, до наукової дискусії пропонують досить широкий спектр культурологічно-мистецтвознавчих актуальних питань.

Л. М. Андрушко
Львівський державний університет внутрішніх справ

СКУЛЬПТУРНІ ПОРТРЕТИ ДЗЕРКАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

У дзеркальній залі Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької встановлено скульптурні портрети видатних українських співаків першої половини ХХ ст.: Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Модеста Менцинського; видатного українського сценографа другої половини ХХ ст., народного художника України Євгена Лисика та диригента Ярослава Воцака.

Образам, створеним сучасним відомим скульптором Я. Скакуном для театру опери та балету, характерні глибокий психологізм, вони безпосередньо торкаються емоційної сфери свідомості глядача. Художник володіє інтенсивною емоційністю. Це одна з істотних сторін художнього таланту Я. Скакуна. Важливо відзначити, що Я. Скакун є «емоційно мислячим» творцем. І самий спосіб узагальнення, і характер творчого процесу, і шляхи впливу скульптурного портрету на людей роблять питання про емоційну сторону художнього способу освоєння світу вкрай важливим.

У 2002 році в дзеркальному залі Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької було встановлено пам'ятник патронесі Львівської Опери Соломії Крушельницькій до 130-річчя від дня її народження. Я. Скакун у образі С. Крушельницької зумів блискуче відобразити гідні подиви силу її волі, енергію, а також лагідну вдачу, мужність у душевних незгодах і фізичних стражданнях. Риси обличчя співачки змодельовані напрочуд м'яко: скульптор відтворює особливу красу обличчя, в якому строгість поєднується з вишуканою жіночністю та артистизмом. Автор у бронзі втілює складний характер особистості, яка в роботі над кожною партією завжди могла запропонувати щось своє, особисте, нове і оригінальне. Складний ракурс підкреслює її безмежний творчий інтелект та вогонь пристрасті, що мимоволі підкорював слухачів.

Олександр Мишуга – відомий український оперний співак, музичний педагог і меценат. Композиція його образу побудована на стрімких об'ємах і лініях, які справляють враження динамічності та невимушеної артистичності. Я. Скакун у портреті О. Мишуги доносить до глядача характер епохи, не зловживаючи зовнішніми прийомами. Він вдумливо і строго обирає лише ті деталі, які допомагають глядачеві «увійти в образ» його творів, вникнути в їх поетичність.

Скульптор втілює образ Модеста Менцинського як співака, який вирізнявся голосом великої сили, широким діапазоном, неабиякою темпераментністю. Привертає увагу скульптурне погруддя Євгена Лисика, ім'я якого відоме в Україні тільки вузькому колу художників, мистецтвознавців і шанувальників театрального мистецтва. Я. Скакун зображує Є. Лисика з

атрибутами професійної приналежності – пензлями та палітрою, які бережно пригорнуті до грудей як найвища цінність. Одяг потрактовано узагальнено, без зайвої деталізації, що дозволяє глядачу зосередити увагу на обличчі. Погляд напівприкритих очей демонструє самозаглиблення та глибоку філософію думок художника. Сильне вольове підборіддя, високе чоло видають природну доброту та наполегливість митця. Я. Скакун зумів художньою мовою скульптури підкреслити велич Є. Лисика, який підняв українську театральну культуру до таких духовних висот, яких до нього в Україні ще не було.

Привертає увагу бронзове погруддя Ярослава Вошака – українського, російського і білоруського диригента, музичного педагога, народного артиста СРСР. Я. Скакун зумів передати складний комплекс психологічних переживань, рух думки, філософську власну інтерпретацію музичного твору. Виразна динаміка рук Я. Вошака якнайкраще підкреслює творчі поривання та духовну наповненість диригента. У скульптурному портреті є очевидним, що самозаглиблений погляд вольового обличчя, злегка опущена голова, максимальна увага та концентрація здатні зібрати воєдино і підняти до небес максимальну гармонію звуку.

У техніці портретування Я. Скакун здебільшого акцентує увагу на незначних зовнішніх деталях, які бувають досить промовистими. Такий засіб допомагає через часткове побачити ціле, збагнути людську природу в різних виявах. Історичні портрети дають йому можливість відтворити глибинні психічні процеси, всі переливи душевного життя героїв у їх зовнішньому виявленні – міміці, жесті, виразі очей. Через портрет автор відтворює перебіг душевних станів героїв. В окремих портретах Я. Скакуна можна побачити колористичний портрет з домінантою семантики жесту, що увиразнює емоційні портрети героїв, показуючи процес імпульсивного сприймання навколишньої дійсності, активне реагування на стрімкий розвиток суспільних подій. У системі засобів видимої мови почуттів при розкритті психологічного стану персонажів Я. Скакун особливого значення надає живій «мові» очей. Цим засобом він відтворює різні відтінки переживань. Через арсенал портретних засобів Я. Скакун окреслює внутрішній зміст характеру, певну психомодель особистості. Власне, непсихологізованих портретів у Я. Скакуна немає: зовнішній образ героя завжди зіставляється з внутрішнім.

Отже, академізм, реалістичність, притаманні творчості Я. Скакуна співзвучні з ідеєю галереї пам'яті. Кожний образ, створений скульптором у бронзі, – динамічний, цікавий, вдало відтворює харизму творчої особистості.

Література

1. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом / О. Голубець. – Львів, 2001. – 175 с.
2. Протас М. О. Тенденції розвитку сучасної станкової скульптури (1970-1990 роки): автореф. канд. мистецтвознавства : 17.00.04 / М. О. Протас. – К. : АН України, 1994.
3. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття : ідеї, явища, персоналії : зб. статей / Р. Яців. – Львів : Інститут народознавства НАН України. – 2006. – 349 с.
4. Цісарик В. О. Львівська школа монументальної скульптури другої половини ХХ ст. / В. О. Цісарик // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2006. – № 9. – С. 98–99.

Т. С. Бінюков

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

МИСТЕЦЬКІ ТЕЧІЇ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ: РЕАЛІЗМ ТА СИМВОЛІЗМ

Як і нині, на зламі XX та XXI ст., кін. XIX – поч. XX ст. характеризується бурхливим спалахом розмаїття мистецьких позицій та естетичних відкриттів. За своїм значенням даний період у історії мистецтва можна порівняти хіба що з Ренесансом доби пізнього Середньовіччя. Світ бурхливо змінювався, що відобразилося й на мистецтві. Можна виділити три найголовніші фактори, що придали потужного імпульсу пошукам митців: технічний прогрес, економічна революція та старт процесу розпаду імперій. Реалізм та натуралізм – мистецькі течії, що мали певний зв'язок зі «старим світом», вони виникли як реакція на романтизм, а от тепер вже й самі поступово замінялися тенденціями модерну. Реалізм – напрям у мистецтві, що прагне до найдокладнішого опису спостережених явищ, без їхньої ідеалізації. Визначальними рисами реалізму являються: раціоналізм, психологізм (ототожнення психіки і свідомості, недооцінка позасвідомих процесів); конкретно-історичне, всебічне зображення типових подій і характерів у типових обставинах при правдивості деталей; конфліктність (драматизація) як сюжетно-композиційний спосіб формування художньої правди. Від натуралізму реалізм відрізняється наявністю моралізаторства і публіцизму.

Натуралізм – пізня стадія розвитку реалізму в літературі та загалом у мистецтві кін. XIX – поч. XX ст. Це художній метод, для якого характерне прагнення до зовнішнього правдоподібності деталей, до зображення поодиноких явищ – без узагальнень і типізації. Людина та її вчинки тлумачаться як обумовлені фізіологічною природою, спадковістю і середовищем – соціальними умовами, побутовим і матеріальним оточенням. Натуралізм виник під впливом бурхливого розвитку природничих наук. Детермінізм часто переходив в фаталізм і крайній песимізм. Натуралістична драма, що збирала неймовірні аншлаги на сценах усіх європейських театрів в др. пол. XIX ст., скоро, в 1890-х рр. переживає глибоку кризу. Під тиском історичних подій періоду зламу епох, людство розчаровується в можливості перетворити існуючий суспільний устрій, інтелігенцію охоплює жах життя, і вона готова піти від дійсності у світ ефемерної вигадки. Таким чином, виникають перші тенденції формування естетики відображення не побуту, а протилежних йому структур.

Модернізм – сукупність мистецьких напрямів, естетичний метод кін. XIX – поч. XX ст., що характеризується прагненням затвердити нові нетрадиційні начала в мистецтві. Заснований на концепції домінування форми на протигагу змісту, головною його метою є створення оригінальних творів, заснованих на внутрішній свободі та особливому баченні світу автором і нових виражальних засобах образотворчої мови. Модернізм є рішучим протестом і запереченням художніх принципів реалізму і натуралізму з їхнім зверненням до реальної дійсності, життєподібністю, деміфологізмом. Але модернізм не приймає

романтичної втечі від дійсності. На зміну реалістичній та натуралістичній об'єктивності приходить модерністська художня суб'єктивність. Процес модерністської творчості є процесом перетворення реальних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки – тобто абстрактні форми, що не відображають дійсності, а лише її символічно моделюють, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою.

Символізм – один з найзначніших напрямів в модернізмі, що виник у Франції в 1870-80-х рр. і досяг найбільшого розвитку на зламі XIX і XX ст. Символісти використовували недомовленість, натяки, таємничість, загадковість. «Уява, що створює аналогії або відповідності та передає їх образно – ось формула символізму». Символізм – перша художня естетика, що створила для пояснення своєї діяльності маніфест – в подальшому це стане звичним явищем для всіх модерністичних течій. З «Маніфесту символізму»: «Символічна поезія – ворог повчань, риторики... Картини природи, людські діяння, всі феномени нашого життя значущі для мистецтва символів не самі по собі, а лише як відчутні відображення першо-Ідей, що вказують на своє таємну спорідненість з ними... багатозначні повтори, таємничі замовчування, несподівана недомовленість – все зухвало і образно, мова древня і нова одночасно – соковита, багата і барвиста...».

Прагнучи до найбільш глибинного осягнення світу, мистецтво наближається до релігії, це творчий стан, екстаз. Символізм шукає спільного з містичним актом, ритуалом. Мистецтво в розумінні символістів – ключ до таємниці. Першоосновою творчості визнається ірраціональна інтуїція. Головною темою стає фатум, таємничий і невблаганний рок, подих смерті. Тема згубного року, що керує людьми, як ляльками, перетворювалася в сценічному мистецтві в заперечення особистості актора, знеособлення виконавця і трансформацію його на маріонетку. Багатогранному, психологічно об'ємному сценічному характерові символісти категорично протиставили опоетизовані образи-знаки. У своїй загальній концепції театр символізму мав багато спільного з середньовічним театром і його жанрами – містерією, міраклем, мораліте, і закономірно намагався реконструювати ці жанри. Твори символістів не мали підкорятися законам логіки, лише законам галюцинації та сюрреального, тому й були вільні від соціальної доцільності. Символісти дорікали реалістам, що мистецтво перетворилося на приховану критику дійсності, замість того, щоб бути одкровенням невидимого духовного світу. Вони вважали, що їхнє мистецтво – для всіх прошарків населення, адже для народу усе є символом, а інстинкти замінюють розум.

Пізніше відомий режисер Пітер Брук напише: «Завжди шукаю міф, іншими словами універсальних зрозумілих кожному тем без заглиблювання у дрібні психологічні деталі. Театр не має справи з реальністю, він має справу з істиною». Оскільки ми також живемо на зламі століть, у добу чи то пост-, чи то вже постпостмодернізму і відчуваємо неоднозначність в поглядах на те, яким повинно бути мистецтво та розмаїття напрямків, куди рухатися, дана тема вважається більш ніж актуальною та корисною для вивчення.

А. М. Бойко
Харківська державна академія культури

ПАРАД ДИТЯЧИХ КОЛЯСОК ЯК ПРОЯВ КУЛЬТУ ДИТИНСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Інститут дитинства є невід'ємною складовою українського суспільства. Також загальна тенденція на сьогоднішній день свідчить про популяризацію вагітності, народження, виховання як процесів, що потребують підготовки, уваги оточуючих, допомоги родини.

Організація та проведення параду дитячих колясок, який вперше пройшов у Харкові в 2011 р., має перед собою проблему поєднання в одному заході розважального, дозвілєвого елемента й способу привернути увагу як до кризового стану існування сім'ї, так і до побутових проблем, що спіткають молодих батьків, коли вони виходять на вулицю з дитиною в колясці. Креативне декорування колясок, ретельно підібрані костюми для учасників параду здатні як привернути увагу до проблем народження та виховування дитини в українському суспільстві, так і розважити глядачів. Водночас візуально приваблива коляска з дитиною може стати нагадуванням, що матусі з колясками перед сходами багатоповерхівок або входом метро потрібна елементарна фізична допомога. Популяризація параду дитячих колясок робить цей захід привабливим не лише для глядачів та нових учасників, але для спонсорів, представників громадських об'єднань із проблем дитини, захисту прав дитини, а також навчальних програм та новітніх розвивальних методик, що робить цей захід соціальним проектом.

Участь в параді колясок в 2016 р. ще й дитячих велосипедів та самокатів свідчить про можливість експериментування із організацією та складом учасників і показує творчий потенціал заходу.

Організація та проведення параду колясок має підкреслити беззахисність дитини, нагадати про права та обов'язки батьків і показати явище батьківства з привабливого боку, але як таке, що потребує уваги із боку держави та небайдужості громадян.

В. А. Борбунюк
Харьковская государственная академия дизайна и искусств

«РОЯЛЬ ЧЕРНЕЕТ В ГОСТИНОЙ»: КОМЕДИЯ «ВИШНЕВЫЙ САД» В ХАРЬКОВСКОМ ТЕАТРЕ КУКОЛ (РЕЖИССЁР-ПОСТАНОВЩИК – О. ДМИТРИЕВА)

Афиша предстоящего спектакля, украшавшая фасад театра кукол, приглашала театралов к сотворчеству задолго до премьеры (см. фото). Учитывая, что такой предмет, как рояль, в «Вишнёвом саде» не упоминается, сад представляют метелки-веники без цветов и листьев, а чеховский фотопортрет сделан задолго до написания пьесы, задуматься было над чем. «Рояль в кустах» настораживал, вспоминались строки из «чеховского» стихотворения И. Бродского:

«Рояль чернеет в гостиной, прислушиваясь к овации жестких листьев боярышника».

Как окажется впоследствии, режиссерских находок и метафор в этом спектакле будет столько, что перечислить их все не представляется возможным. Конечно, театр кукол имеет собственный художественный «словарь», свои средства выразительности. Многие события, которые невозможно представить на традиционной сцене, с лёгкостью могут быть воплощены в кукольной версии. Например, прибытие поезда, на котором возвращается из Парижа Раневская: игрушечный поезд движется сверху над телеграфными столбами. Паровоз, находящийся позади вагонов, задаёт траекторию будущего развития событий: героиня приезжает на время, чтобы потом уехать навсегда. Поезд игрушечный, Раневская настоящая. Кстати, многие реалии спектакля вызывают театральные и культурные ассоциации. Благодаря игрушечному поезду в спектакле Дж. Стрелера «Вишнёвый сад» (Пикколо театро ди Милано, 1974), давно ставшем



хрестоматийным, возникала «ирреальная реальность подлинной жизни, и детской игры, и игры театральной» (Дж. Стрелер). Игрушечный образ кардинально смещал масштабы действия, намекая на оторванность героев от остального мира. В «Вишнёвом саде» Харьковского театра кукол все роли исполняют не куклы, а актёры, как в традиционном театре, в связи с чем множественные «игрушечные» бытовые образы, в том числе дом, сад, шкаф, энциклопедический словарь, не просто смещают масштабы действия, а возводят бытовые сцены и эпизоды из плоскости быта до уровня бытия, высвечивая в то же время сквозной мотив жизни как игры.

Постановщики, отказавшись от чеховских символов погибающего мира (заброшенной часовенки, могильных плит), сделали акцент на символах рождающегося будущего, воссоздав их практически в натуральную величину. Так, благодаря телеграфным столбам, знаменитый «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» – задача, над решением которой бились режиссеры всего мира, – был не только слышен, но и «виден»: лопнул один из телеграфных проводов. В реальной жизни это помешало бы прибытию телеграмм из Парижа. Однако после очередного закрытия-открытия ширмы все провода-«струны» оказались на месте, а значит, ничто не может изменить предопределённый свыше ход событий, работу жизненного механизма.

Ряд чеховских символов надвигающегося будущего, помимо фигурировавшего на афише велосипеда, был дополнен фотоаппаратом – также в

натуральную величину. На протяжении всей пьесы объектив фотоаппарата направлен на сцену. Возникает ощущение «скрытой» сплошной съемки, намёк на зарождающееся киноискусство, поначалу представляющее для театра такую же угрозу, как дачники для вишнёвого сада. Прощаясь с домом, Гаев и Раневская расставят семейные фотографии между деревьями, так что и впрямь будет казаться теперь уже не одной Раневской, но и зрителям, что кто-то по саду идёт. Вишнёвый сад превратится в сад воспоминаний, а значит, не будет уничтожен.

Постановщики всячески стремились оправдать комедийный жанр пьесы, и у них это получилось: зал смеялся, причем часто. Практически каждый персонаж включался в клоунаду, приобретал гротескные черты. Например, «многоуважаемый шкаф» оказался небольшим баром, в котором хранилась заветная рюмочка Гаева, в конце концов выпитая им с разрешения Фирса. Пафосная речь героя, обращенная к шкафу, окончательно профанируется, превращаясь в тост. Однако стремления создателей спектакля акцентировать комедийное начало пьесы всё-таки оказалось недостаточно для того, чтобы укрепить зрительский оптимизм.

Вероятно, к режиссёрским находкам следует отнести «арию» Епиходова. Затянув голосом Шаляпина «Эй, ухнем», он выхватил топор и «ухнул» им по роялю, чем очень расстроил Лопухина. Тот постарался спасти инструмент, в результате закружился с ним, роялем, в каком-то безнадежном танце. Прохожего не было, зато Лопухин не только советовал Варе-«Охмелии» идти в монастырь, но и декламировал гамлетовский монолог «Быть или не быть», делясь с Раневской впечатлениями об увиденном накануне спектакле. В это время на заднем плане куклы над ширмой играли «Гамлета». Шекспир в кукольном исполнении сменился Чеховым, то есть инсценировкой воспоминаний Лопухина. Образ Лопухина претерпел, пожалуй, самые серьезные изменения. Полностью нивелирована линия Пети и Лопухина, «потерялась» характеристика Лопухина «как артиста» с «тонкими, нежными пальцами» и «тонкой, нежной душой», а также Петин совет «не размахивать руками». Из пикантного, но явно не чеховского, можно назвать ещё сцену с Раневской верхом на Яше. Так по-гоголевски-булгаковски Любовь Андреевна вела себя в эпизоде после бала, доказывая Пете необходимость любить. О греховности Любовь Андреевны можно было сказать более тонко и деликатно (постановщики упразднили чеховский эпизод с чтением «Грешницы» А. К. Толстого, чья ситуация прототипична по отношению к Раневской). Эти и другие нюансы усиливали ощущение, что спектакль почти «по Бродскому».

В финале все актеры остаются на сцене, исполняя хором «В крови горит огонь желанья», затем «Ах, вы сени мои, сени» и «Садок вишневый коло хати». Гротесковое соединение несоединимого неожиданно производит ошеломляюще-сильное впечатление. Пение заглушает звук топоров, и зритель, невольно ощущающий желание подпевать, подключается к переживаниям героев. Спектакль, и это одно из главных его достоинств, утверждает чеховскую мысль о том, что с прошлым можно и нужно расставаться, смеясь, поскольку оно всё равно превратится в будущее, которое, в свою очередь, станет прошлым.

М. В. Волкова
Детская музыкальная школа г. Акколь (Казахстан)
Д. А. Ковалев
Казахский национальный университет искусств

ЛИЧНОСТЬ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Вопросы профессиональной деятельности педагога-музыканта в детской музыкальной школе (ДМШ) находятся в русле проблем, решаемых сегодня педагогической наукой. Каким будет современный педагог-музыкант, как он станет осуществлять свою дальнейшую деятельность, способен ли учитывать требования инновационных методик, от этого во многом зависит уровень образованности и духовной культуры юного музыканта.

Специфика работы связана с тем, что в профессии музыканта-педагога специальные знания, умения и навыки должны находиться в единстве с педагогическими знаниями. Все виды деятельности и формы работы в музыкальной школе требуют от преподавателя профессиональных знаний и умений не только музыканта, но прежде всего педагога. Таким образом, важная проблема сегодняшнего дня – это модель педагога начального дополнительного музыкального образования.

В современной науке под «образовательной моделью» понимается логически последовательная система соответствующих элементов, включающих цели и содержание образования, проектирование педагогической технологии и технологии управления образовательным процессом, учебных планов и программ.

Концептуальные положения модели педагога будущего дополнительного образования ориентированы на решение нескольких групп взаимосвязанных задач:

- профессиональная знаниевая составляющая – наличие у педагогов специальных музыкальных знаний, умений и навыков, позволяющих использовать на уроке полноценный и разнообразный педагогический показ на инструменте;

- общегуманитарная знаниевая составляющая – знания по возрастной психологии и межкультурным коммуникациям, обеспечивающие психологическую совместимость в работе с детьми, их родителями и коллегами; современные технологические знания, позволяющие свободно ориентироваться в мировом информационном пространстве, умение находить необходимую информацию и пользоваться ею;

- психологическая составляющая – способность педагога психологически переключаться на работу с разными учениками, «вживаться» в многочисленные роли, вставать на место ученика, а также умение уходить от инерции методического, педагогического и музыкально-художественного мышления, быстро схватывать и усваивать новое;

- обучающая составляющая, где важным является системный подход педагога к процессу развития ученика, умение применять вариативность программ и технологий в соответствии с образовательными потребностями учащихся;

- деятельная составляющая модели включает в себя наличие глубоко развитых интеллектуальных способностей преподавателя, культуры социальных отношений (готовность брать ответственность на себя, принимать решения, работать в коллективе), а также творческого, инициативного мышления и активного эмоционально-волевого характера;

- гражданская («воспитательная») составляющая реализуется в двух основных направлениях: социально-нравственном (формирование гражданско-патриотического и духовного сознания и усвоение общечеловеческих ценностей) и общекультурном.

Учитывая те требования, которым должны соответствовать педагоги ДМШ в настоящее время, мы можем обозначить те характеристики модели, которые необходимо формировать в ближайшее десятилетие:

- постоянный поиск и обновление (комфортное существование в информационном пространстве);

- обязательное участие в конкурсах различных уровней;

- результативность участия в конкурсах исполнительского мастерства;

- сбор информации о собственных достижениях, составление «портфолио» к предстоящим аттестациям, подтверждающим рейтинг преподавателя.

Пути и способы достижения обозначенной модели видятся в следующем:

- педагог, желающий совершенствоваться в работе и соответствовать новому времени, должен уметь различать, сравнивать, работать самостоятельно без постоянного руководства; брать на себя ответственность; видеть проблемы и искать пути их решения, принимать решения в условиях дефицита времени и информации; планировать и прогнозировать; работать в группе; быть готовым к переменам;

- администрация школ должна поощрять инновационную деятельность педагогов, стимулировать лучших педагогов, своевременно информировать и направлять желающих на курсы повышения квалификации, обеспечивать учебный процесс современной техникой.

Педагогическая профессия в объеме дополнительного образования ДМШ, будучи сложной и многогранной, предъявляет множество требований к педагогу любой специальности. Педагог выступает одновременно как методист, воспитатель и психолог. Совершенствование различных сторон единой по своей структуре педагогической деятельности требует от педагога овладения специальными знаниями, навыками, умениями, что, в свою очередь, ведет к развитию педагогических способностей и в итоге к овладению педагогическим мастерством.

Н. С. Волонцевич

Белорусская государственная академия искусств

ВОСПРИЯТИЕ УКРАИНСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ БЕЛОРУССКОЙ ПУБЛИКОЙ В КОНЦЕ XIX В.

Местные зрители познакомились с украинской драматургией уже в первой половине XIX в., но только с 1888 по 1900 гг. украинские коллективы под руководством М. Старицкого, М. Кропивницкого, М. Садовского, М. Заньковецкой, М. Матусина, А. Витвицкий, А. Василенко и Л. Сабинина и других начали выступать каждый летний сезон в городах Беларуси.

Их представления пользовались огромной популярностью у публики. Летом 1888 г. «даже виленцы, избалованные частыми гастролями артистов Московского и Петербургского театров, почти 2 месяца подряд с восторгом смотрели выступления труппы под руководством М. Старицкого» [3, с. 3]. На открытие гастролей в Минском городском театре собралось значительное количество публики: «Все места заняты, ложи битком набиты, многие не попали в театр, даже при размещении в зрительном зале 2-х рядов дополнительных кресел. Такой сбор зрителей – явление у нас редкое. Несомненно, это свидетельствует о том, что публика высоко оценила художественные достоинства игры артистов этой труппы» [7, с. 3]. С течением времени ситуация не менялась. Так, в 1899 г. в Минске спектакли украинских трупп по-прежнему «приводили большую часть зрителей в неописуемый восторг» [4, с. 3].

Руководители творческих коллективов ставили наиболее известные оперы, комедии и водевили, драмы и мелодрамы. Такое жанрово-тематическое предложение было неоднократно проверено на практике в Беларуси. Часть произведений была насыщена мелодраматическими эффектами, возвышенными чувствами. Во многих же спектаклях, по словам витебского критика, «очень ярко выводились типичные представители украинской деревни. Пьесы «Ночь на Ивана Купала», «Богдан Хмельницкий», «Тарас Бульба», «Жидовка-выхрестка», «Борцы за мечты» дышали жизненной правдой» [8, с. 3].

Всплеск особой популярности произведений украинской драматургии и сценический успех выступлений артистов из Украины в белорусских городах в конце XIX в. можно объяснить несколькими причинами. В Беларуси было чрезвычайно сложно ставить спектакли, в которых поднимались бы вопросы национального самоопределения, а также осмысливалось бы народное творческое наследие. Можно предположить, что тогдашнее белорусское общество очень интересовалось указанной проблематикой, которая коррелировала с идейно-тематической направленностью украинских спектаклей. Через сценические показы украинских трупп утолялся интерес к народному быту, фольклорным формам творчества у местной публики. По словам витебского критика, зрители видели «настоящую Украину с ее этнографическими особенностями и обычаями и украинцев, как отдельную народность» [2, с. 4].

В состав труппы под руководством М. Старицкого входили артисты, безупречно исполнявшие и трагические, и комические роли. Летом 1888 г. жители Минска имели возможность наблюдать разноплановую игру Л. Манько: «Каждый раз при создании сценических образов актер меняется до неузнаваемости» [7, с. 2]. Например, в роли Гордия, главного героя драмы «Пока солнце зайдет, роса глаза выест» М. Кропивницкого, он очень комично использовал речь, испорченную до бессмысленности причудливыми словечками, расшаркиваясь с крестьянскими «барышнями» и предлагая им «канахвехт» [7, с. 2]. Во многих эпизодах «Дай сердцу волю – заведет в неволю!» актер при создании образа сироты Ивана сумел блестяще передать тонкие переходы от комического к глубоко трагическому настроению [7, с. 3].

Украинские сценические произведения были очень близки белорусскому зрителю своей «эмоциональностью» и «теплотой», сочным языком, искрящимся юмором, реалистичностью в показе народных сцен. В украинских представлениях органично соотносились между собой сцены бытовой и обрядовой жизни, «волшебные картины вечерниц», вокальные и танцевальные эпизоды. В репертуаре украинских трупп, как и в музыкально-драматических представлениях популярной в Беларуси батлейки, проявлялись славянская ментальность, рациональное мировоззрение, неповторимый национальный колорит, фольклорное начало. Если учесть, что «пение являлось душой украинского театра, без песни украинская жизнь на сцене была бы полжизнью» [1, с. 2], а в театральном искусстве Беларуси к середине XIX в. уже сформировалась собственная модель синтетического театра с подчеркнутым народным колоритом (песни, музыка и танцы вводились в произведения на равных правах с драматическим текстом), становится очевидной роль, которую сыграла украинская театральная эстетика в развитии национального театра Беларуси. Ведь в существующей общественно-политической ситуации было запрещено обращаться к оригинальному белорусскому репертуару и формам.

По мнению одного из минских критиков, с помощью украинских сценических представлений «улучшается художественный вкус зрителей, который довольно-таки испортился легкомысленными оффенбаховскими опереттками» [6, с. 3]. В конце XIX в. отмечалась уже не только эстетическая, но и культурно-историческая роль украинских спектаклей: «Зрители переносились в какой-то необычный, незнакомый для них мир, где дышится свободнее» [5, с. 3]. Такие контакты с украинской театральной культурой – от эпизодических отношений к постоянному взаимодействию – явились весомым фактором при выработке национальных сценических форм Беларуси в XIX – начале XX в.

Список использованных источников:

1. К спектаклям малороссийской труппы // Минский листок. – 1888. – № 68. – С. 2.
2. Местная хроника // Витебские губернские ведомости. – 1899. – Ч. неоф. – № 72. – С. 4.
3. Местная хроника // Минский листок. – 1888. – № 52. – С. 3.
4. Спектакли итальянской оперы // Минские губернские ведомости. – 1899. – Ч. неоф. – № 152. – С. 3.

5. Театр // Минский листок. – 1898. – № 16. – С. 3.
6. Театр Городского сада. Гастроли русско-малорусской труппы под управлением М. П. Старицкого // Минский листок. – 1888. – № 62. – С. 3–4.
7. Театр Городского сада. Гастроли русско-малорусской труппы под управлением М. П. Старицкого // Минский листок. – 1888. – № 63. – С. 2–3.
8. Театр и музыка // Витебский листок. – 1898. – № 54. – С. 3.

О. І. Галонська

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

«ПРИГОДИ» У «ВЕСЕЛОМУ ПРОЛЕТАРІ»

Стрімке розповсюдження театрів малих форм у першій третині ХХ століття, стисла форма їх спектаклів вимагала іншого репертуару, більш яскравого, помітного втілення драматургії, іншої форми акторської гри, нового підходу до режисури й акторської майстерності. Нажаль, у чисельних кабаре, театрах мініатюр, в основі режисура носила аматорський характер і зводилася до організації та схематичного поєднання програм, орієнтації на «шлягерні» номери, новинки та виступи закордонних гастролерів. У якості режисерів виступали актори театру чи антрепренери, яких у більшості випадків цікавила не творча а матеріальна сторона справи. Репертуар таких театрів складався з п'єс, у переважній більшості випадків інтимного характеру – фарсів, опереток, водевілів, комедій, пародій, скетчів, естрадних номерів, імітацій; і був розрахований на багатого глядача.

Об'єднання гумору, сатири, іронії у невеликі п'єси, сценки, скетчі, оперети, естрадні номери (монологи, куплети, пародії, танці та ін.) на професійній сцені використовував Я. Бортник у керуючому ним харківському театрі «Веселий Пролетар». Працюючи разом із режлаборантом І. Маківським і помірежем Б. Берлянтом, митці задумали поставити виставу, з умовною назвою «Пригоди», котра могла б не тільки пробудити в глядача цікавість до сучасних тем, а й популяризувати кращих українських письменників на сцені театру малих форм. В організації вистави режисери за основу поклали принципи виготовлення певного стандарту для робітничих клубних гуртків, який став би для них прикладом у використанні та інсценізації драматичного літературного матеріалу не драматичної форми.

«Культробітник» подає детальну рецензію на постановку «Пригод» за авторством березільця Л. Болобана, який аналізуючи виставу «Веселого Пролетаря», говорить про труднощі драматизації новелок В. Стефаника, аргументуючи це складним стилем письма автора. Я. Бортник, вирішуючи цю проблему, у роботі використав метод затриманої дії, надавши цій частині вистави характер класичної трагедії. Глибокі інтонації, широке читання монологів, стриманий але масивний, монументальний жест – саме такими засобами театралізує режисер-Бортник в «Пригодах» уривки з новелок В. Стефаника [1; с. 17].

Декоративне, костюмне та звукове оформлення вистави було не складним й ще більше наближало її до знайомих клубному глядачеві театральних форм. Художник Д. Грипак окреслив хату легкими ширмами, без дверей з намальованим вікном. Розуміючи, що мистецтво малих форм тримається на майстерності одного артиста або невеликої групи – всю увагу та фантазію режисер Я. Бортник спрямовує на виявлення змісту вистави через майстерність артиста, а не тільки на постановочні можливості, які були здебільшого обмежені. Створюючи своє, акторське бачення майбутньої вистави, перед кожним виконавцем стояло завдання утворити суцільний образ з уривчастих речень В. Стефаніка, і разом з режисером знайти таку театральну форму, що відповідала б стилю того ж письменника. Саме в цей момент вступає у силу формула триєдинства актора-режисера і драматурга. Тільки дотримуючись умов цієї формули можна досягти успіху вистави. За оцінками глядачів та критиків розуміємо, що, здебільшого, акторам і режисерам це вдалося зробити. Так визначилася монументальна постать Марії у виконанні артистки К. Грай, постать Катрусиного батька, якого грав артист Селюк. З інших частин вистави найцікавішими глядачі відзначали «Ярмарок», й водевіль «Гапка-голова» [2; с. 22].

Аналізуючи «Пригоди» приходимо до висновку, що вистава добре сприймалася глядачем, і наглядно показує шукання колективом оригінальних форм розв'язання драматургії – через малі форми роботи. Театр і надалі постійно підвищує свій художній рівень, запрошує до співпраці Л. Курбаса та інших митців.

Список використаних джерел

1. Пригоди у «Веселому Пролетарі» // Культобітник. – 1928. – № 4. – С. 16-18.
2. «Пригоди» – нова вистава театру «Веселий Пролетар» // Нове мистецтво. – 1928. – № 7. – С. 22.

С. И. Гордеев

Харьковская государственная академия культуры

МЕТОДЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ: ОТ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ К УЧЕБНОМУ ИССЛЕДОВАНИЮ

Одним из весомых факторов формирования и общекультурного развития личности в театральных институтах, вузах культуры и искусств является сценическое искусство. Поиски современной личностно ориентированной системы профессионального образования будущих актеров и режиссеров театра направлены на выявление эффективных форм и методов модернизации учебно-воспитательного процесса. Поэтому актуальным является исследование отечественных и зарубежных историко-педагогических достижений в преподавании режиссуры и актерского мастерства в вузовской практике и решении проблем, с которыми сталкивается современный театр.

Наука о режиссуре и актерском искусстве, разработанная в XX в. К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, Л. Курбасом, М. Крушельницким, А. Поповым, М. Кнебель, Г. Товстоноговым, А. Гончаровым и развитая ведущими мастерами современного театра Л. Хейфицем, Л. Додиним, П. Фоменко, М. Захаровым, С. Женовачем, Р. Туминасом является прочной методологической и научно-теоретической базой для подготовки специалистов высшей квалификации.

В связи с возрастанием роли режиссера как творческого руководителя театрального коллектива особенно актуальными выглядят сегодня положения учеников К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова о том, что режиссерское искусство имеет свои законы; это профессия, которая требует наличия определенных данных, совершенной сценической подготовки, постоянного открытия новых путей в творчестве. Вот почему в поисках форм и методов модернизации театрального образования в художественных вузах рядом с системой К. С. Станиславского, теоретическим и практическим наследием его учеников, соратников и последователей, необходимо основательно изучать и другие педагогические системы, опыт воспитания творческой молодежи мастерами мирового театра П. Бруком, Е. Гротовским, А. Богард, Э. Барби, Ж. Роснером, А. Витезем и др.

Традиционными формами обмена педагогическим опытом, который очень важен для решения методических проблем и поиска эффективных путей развития современной театральной школы, есть методические семинары, научные конференции, на которых возникают дискуссии о путях развития театрального образования начала XXI века.

Одной из популярных форм педагогического общения, кроме семинаров и конференций, стали фестивали театральных школ, которые дают представление об уровне подготовки современной театральной молодежи. В Украине – это, прежде всего, международный фестиваль «Вдохновение», который с 2007 г. проводится на базе Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. В России – международный театральный фестиваль «Подиум», организатором которого является театральный институт им. Б. Щукина (Москва) и фестиваль «Будущее театральной России» Ярославского театрального института (Ярославль).

Данные студенческие форумы характерны особой творческой атмосферой и неповторимым стилем, стремлением к пониманию различных культур, народов, мировоззрений. Они также являются «площадкой» для новаторских тенденций, местом проведения мастер-классов выдающимися мастерами театра, ярких дебютов студентов, молодых актеров и режиссеров. Педагогам театральных учебных заведений фестивали дают возможность познакомиться с различными театральными школами и методиками преподавания сценического искусства, студентам же – обогатиться новыми творческими идеями, испытать первый успех и признание.

Если же вернуться к педагогическим проблемам, которые рассматриваются в рамках подобных фестивалей, семинаров и конференций, то

можно увидеть, что одним из самых острых является вопрос, связанный с понятием «театральная школа». Разница в подготовке выпускников столичных театральных школ и выпускников провинциальных вузов очень заметна, и, что интересно: это далеко не всегда разница дарований. Практика показывает, что существует разный уровень театральной педагогики. Талантливых студентов можно увидеть почти во всех учебных спектаклях. Но в них можно увидеть и недостаточную подготовленность к профессии. При том, что многое изменилось в профессиональном театре. Он стал жестче, технологичнее. К сожалению, современная школа «деперсонифицируется». И, все таки, огромное значение в творческом становлении студента имеет Учитель, человек, давший образцы настоящей принципиальности, разъяснивший ему важность самых простых истин в театре. В театре актер, режиссер всегда на виду, а театральный педагог всегда в тени. Он живет только в творчестве своих учеников. Педагогика в условиях театрального вуза является более искусством, чем наукой. Воспитательный процесс и процесс профессионального обучения здесь более, чем-либо, неразрывны, это по своей сути – процесс двухсторонний. Мастер воспитывает и обучает ученика. Ученик воспитывает и обучает мастера.

В заключение, хотелось бы отметить, что с каждым новым набором к нам приходит жизнь – в лице нового поколения. Надо уметь слышать и различать эту вечно обновленную жизнь. Также, необходимо понимать и то, что уроки мастерства не заканчиваются в институте. Последние фестивали творческой молодежи Украины и России показали панораму того, что мы имеем в качестве нашего театрального будущего, выявили множество проблем, в том числе, связанных с поиском инновационных методик воспитания актера и режиссера, и получением студентами крепкой театральной школы, которая будет способствовать подготовке творцов современного театра.

В. І. Грищенко

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ПЕРФОРМАНС

Історики мистецтва перформансу вважають його формою естетичного виховання, сучасний різновид педагогіки Шиллера. В Сполучених Штатах перформанс розвивався в сфері освіти, а не в шоу-бізнесі, оскільки професіонали театру не були готові до таких ризикованих експериментів, як А. Антуан і Люнье (Lugné-Poe). В Європі перформанс теж розвивався повільно, як підтвердження цього – провал «Тангейзера Вагнера». Пізніше В. Гропіусу вдалося, принаймні, частково реалізувати свій проект театральної архітектури, і за завданням відомого режисера Ервіна Піскатора, він створив проект універсального театру, а також своїми ідеями трансформації зробив помітний вплив на подальше проектування масових театрів нового типу. Побудова повинна була підходити для будь-якого типу театрального уявлення, для будь-

якої форми відносин між видовищем і глядачами. Такий театр не був побудований, але ідея залишила глибокий слід в розвитку принципів раціоналістичної архітектури.

Перш ніж з'явитися в театрі, мистецтво перформансу розвивалось у сфері освіти, наприклад, Йозеф і Ганна Альберс почали проводити перформанси в 1933 році, коли стали викладачами коледжу Black Mountain в США. З естетичного прагматизму Джона Дьюї виникли методи навчання, що перетворили вчителів на арт-критиків, і які відкрили студентам дорогу до естетичного виховання. Традиція американської ліберальної освіти тісно пов'язана з мистецтвом риторики, означала, що демократія заснована на здатності громадян виражати свої думки, направляючи інших в повний ентузіазму, грайливий «маятник». Це перетворило американські коледжі і університети в «інкубатори» мистецтва перформанса. Разом з ще одним колишнім діячем Баухауса, Роджером Шавінські, Альберс провів легендарний літній семінар в 1948 році, який і став початком сучасного перформанса. Серед учасників курсу були: художник Вілем де Куніг, архітектор Бакмінстер Фуллер, режисер Артур Пені, танцюрист Мерс Каннінгем. Серед студентів був і Джон Кейдж, майбутній друг Бойса і обдарований учень старого товариша Кандінського, Арнольда Шонберга.

З концертів, що проходили вечорами, і виросло те, що пізніше стали називати «мистецтвом перформансу». Це була повна свобода самовираження. Наприклад, Каннінгем міг представити свою версію індійської хореографії. Кейдж грав на піаніно, заваленому сміттям, супроводжуючи свою гру лекцією про Еріке Саті, робота якого «Пастка Медуза», пізніше оживала на ще одному концерті – перформансі. В коледжі Black Mountain (Блек Маунтін) мистецтво Саті і М. Дюшана з'являлося в новому контексті. В Європі Кейдж і його друзі також додали східного колориту та внесли в «казан» перформансу ідеологію дзен-буддизму.

В 1956 році настала черга Кейджа вести курс в тій же Новій школі Нью-Йорка, де під час війни, рятуючись від нацизму разом з іншими біженцями, читав лекції Піскатор. Серед студентів Кейджа були майбутні художники флюксуса Джордж Брехт, Дік Хіггінс і Ел Хансен, а також людина, якій було призначено зробити мистецтво перформанса популярним під назвою «хепенінг» – Аллан Капров. Також тут були Роберт Раушенберг, Клаус Ольденбург, Джим Дайн і Джексон Поллок. Вони створювали колажі, проводили акції і театралізовані дійства для здивованих відвідувачів галерей. Механічні балети, які в 20-х роках створювали Фернан Леже, швед Отто Карлсунд і Оскар Шліммер, були машинами, що перетворювали об'єкти в «маятники», а галереї – в театри. Художники влаштовували епатажні та незрозумілі акції, де все перетворювалося на процес, а результат більше годився для сміттевої корзини, а не для колекціонерів. Метою цих акцій було миттєве і ефемерне мистецтво, виразне, і в той же час непідвладне ніяким умовностям комерційного мистецтва.

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА «ЕДИГЕ-БАТЫР»

Согласно данным исследователей, со времен написания эпоса «Едиге батыр» из уст народа прошло около двух столетий. Эпос публикуется как в полном, так и в сокращенном варианте на казахском, ногайском, татарском, башкирском, каракалпакском языках уже в течение века. Имеется множество специальных исследований и статей о поэзии и художественном содержании эпоса.

Материал проанализирован, сделаны соответствующие выводы по поводу возникновения эпоса «Едиге батыр», принадлежности его к истории, относительно жанрового своеобразия и средств художественного описания. Изученные исследования показывают, что эпос был основан на исторических событиях, а также дополнен различными легендарными и сказочными эпическими спорами, что демонстрирует в нем смесь правды и вымысла [1].

Касательно данных фольклора С. Каскабасов говорил следующее: «Циклизация героев направлена на популяризацию его поколения. Значит, циклизация в фольклоре дает основание полагать, что это часть художественных средств, иными словами поэтики» [2].

В своем фундаментальном труде «Явление циклизации казахского фольклора» данный ученый определил, что существует шесть видов циклизации казахского фольклора: сюжетная, биографическая, родословная, историческая, централизованная, географическая [3, с. 25].

По мнению ученого, сюжетная циклизация состоит из двух фаз. Первая – появление фольклорного сюжета и его циклизации, вторая – формирование устоявшегося персонажа сюжета, классификация. Сначала необходимо сформировать постоянный сюжет одного события, потом сюжет расширяется и с охватом нескольких сюжетов должен превратиться в сочинение и эпическое произведение.

На примере эпоса «Едиге батыр» главное событие – борьба Едиге против Токтамыса, что является историческим фактом. И эта правдивая часть эпоса обрамлена множеством дополнительных сюжетов и мотивов, иначе бы жизнь Едыге не стала бы эпической. Таким образом, «биография Едиге начинается с его чудесного рождения» [3, с. 25].

К сожалению, по причине того, что эпос «Едиге батыр» и ряд других подобных эпосов противоречили советской идеологии, за последние полвека их исследования не проводились. Называть имя Едыге было преступлением. Нельзя было обсуждать личности, являющиеся по родословной потомками Едиге (Орак-Мамай, Карасай-Кази и др.). Из источников известно, что в 1944 г. Постановлением ЦК ВКП(б) «О массово-политической и идеологической партийной работе организации партии Татарстана, а также о состоянии и мерах ее улучшения» эпос «Едыге» подвергся сильной критике. Таким образом, был

сделан вывод, что в нем присутствует восхваление прошлого, а также оправдывается агрессия [4].

Как известно, до 1944 г. были проведены небольшие исследования, сделаны научные выводы касательно вариантов эпоса, о его исторических основах, а также о сюжетных линиях. Но, поскольку образцы эпоса готовились к публикации, большинство из них дошли до нас лишь в виде небольших предисловий.

В последующие годы ряд из них начали выходить в свет в качестве наследия. К примеру, можно высоко оценить монографию «Тюркский героический эпос» В. Жирмунского [5].

Данный автор был одним из тех, кто основательно заговорил на закрытую годами тему эпоса «Едиге батыр». «Несомненно, еще при жизни Идиге вокруг его имени стала складываться легенда. Его личное мужество, военные успехи, авторитет как правителя, поддерживавшего единство и порядок в стране, снискали ему широкую популярность и сохранили его имя в памяти потомства» [5, с. 337].

Ученый в своем труде не только приводил сведения об Едыге, он также описал исторические обоснования казахско-ногайскому эпосу. В ходе исследования Жирмунский вновь раскрыл все достоинства эпоса, изучил его природу, взаимосвязь с другими эпосами.

На какие же конкретные сведения опирались при возрождении сказания? Как говорил академик В. Жирмунский, имеется 30 вариантов сказания «Ер Едіге», переведенных на русский язык (его 15 в виде рукописи). В Центральной научной библиотеке Казахстана сохранены его 6 вариантов. Сказание «Ер Едіге» начали публиковать XIX в. Первый раз на русском языке краткое содержание сказания было опубликовано прозой в 1820 г. в газете «Сибирский вестник» [5, с. 337].

Среди отличий сказания «Едіге батыр» от других эпосов: эхо исторических событий и смешивание с воображением, в героическом эпосе встречаются образы исторического описания и легенд и эпоса.

Литература

1. «Едіге батыр» туралы зерттеулердің тарихнамасы // Қазақ фольклорлығының тарихылығы. Алматы, 1993, 26-61 б.
2. Қаскабасов С. Қазақ фольклорындағы тұтастану құбылысы // Жұлдыз, №11. 1992.
3. АСАНОВ Ж.А. «ЕДІГЕ» ЖЫРЫ – ТАРИХИ-ҚАҒАРМАНДЫҚ ЭПОС. Филология ғыл. док. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның Авторефераты. 6ӨОЖ 398.2/574/ Алматы: 2010 ж.
4. Ислам в татарском мире : история и современность : материалы междунар. симпозиума, Казань, 29 апреля – 1 мая 1996 // «Панорама-форум», 1997, № 12.
5. Жирмунский В. Тюркский героический эпос / В. Жирмунский. – Л. : Наука, 1974. – 728 с.
6. «Едіге батыр» жыры / Оқулыққа қосымша. – Алматы, 1999 ж. 336 б. Н.О. Әмірәліқызы
7. Половецкая луна. Черкесск, 1992. – С. 19.

О. Ю. Дорофєєва
*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
 ім. І. К. Карпенка-Карого*

РЕЖИСУРА ЛЕСЯ ДУБОВИКА В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ БЕРЕЗІЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ В ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Сучасні театрознавці, зокрема відомий дослідник творчості Леся Курбаса Наталя Єрмакова, зазначають, що чи не найвагомішим вкладом режисера у вітчизняне театральне мистецтво стало створення першої в Україні режисерської школи. В режисерській лабораторії театру «Березолі» було підготовлено загартованих у творчих пошуках митців нової генерації, які здійснювали постановки під керівництвом Л. Курбаса та були здатними зреалізовувати накреслений ним курс, скеровувати власну практичну діяльність до подальшого реформування українського театру. Чи змогли виховані Курбасом митці зберегти засадничі ідеї «Березоля» прослідкувати складно через те, що з середини 1930-х рр. в соціально-політичному житті України відбуваються різкі зміни, що продиктували появу жорсткого ідеологічного контролю в театральному мистецтві.

Леся Дубовик – режисер, більше 25 років творчої діяльності якого пов'язано з театром «Березіль» (пізніше – Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка), постать, безумовно, визначна для театральної культури нашого міста. Вихованець режлабу Леся Курбаса, після 1933 р. він став провідним режисером театру, соратником М. Крушельницького, який прийняв художнє керівництво колективом в дуже складний період.

Однак, режисерська діяльність Л. Дубовика досі не здобула належної уваги та гідної оцінки з боку театрознавців, чи то через те, що майже все життя режисер працював в «нестоличному» Харкові, чи тому, що залишався в тіні видатних постатей, які, прийнято вважати, визначали обличчя театру. Через те, що інформація про життя режисера, його діяльність не широко відома, а окремі факти залишаються не з'ясованими, та враховуючи деякі особисті риси характеру Л. Дубовика, як замкненість, скритність, його постать набуває ознак певної загадковості.

Серед вистав, створених Л. Дубовиком – «97» М. Куліша (1930), «Васса Желєзнова» М. Горького (1936), «Загибель ескадри» О. Корнійчука (1937, 1951), «Дружина Клода» О. Дюма-сина (1938), «Назар Стодоля» Т. Шевченка (1939), «Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом (1940), «Талан» М. Старицького (1941), «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка (1947) – ці постановки здобули високе визнання та увійшли в «золотий фонд» українського сценічного мистецтва ХХ століття. Роботам Л. Дубовика притаманні глибина ідейного задуму, яскрава образність, романтична піднесеність, режисер завжди приділяв увагу сценічним деталям та формуванню цілісного образу вистави, йому властивий надзвичайно високий рівень професійної вимогливості. Його роботи зіграли суттєву роль у формуванні творчого обличчя Харківського театру

ім. Т. Г. Шевченка 1930-40-х рр. та його героїко-романтичного стилю. Однак, при зовнішній відмові від принципів «Березоля» не можна не помітити, що і в роботі з акторами, і в режисерській лексиці, Л. Дубовик продовжує закладені Лесем Курбасом ідеї.

Важливою гранню діяльності Л. Дубовика була педагогічна справа. Ще в 1925 р. тільки закінчивши Київський музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка, він стає співорганізатором режисерського відділення та викладачем. В 1930 р. викладає в драматичній студії, відкритій при «Березолі». Багато енергії віддав Л. Ф. Дубовик організації вищої режисерської освіти в Харкові. Він завідував кафедрою режисури в 1951-52 рр. та був директором Харківського театрального інституту в 1950-51 рр. Тим важливішою постає педагогічна робота Л. Дубовика в контексті дослідження поняття «режисерської школи» та вивчення питання спадкоємності березільських традицій.

Е. Д. Досжан, Н. Д. Щерботаева
Казахский национальный университет искусств

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОГРАММ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Приобщение подрастающего поколения к национальной культуре становится актуальным педагогическим вопросом современности, так как каждый народ не просто хранит исторически сложившиеся воспитательные традиции и особенности, но и стремится перенести их в будущее, чтобы не утратить исторического национального лица и самобытности.

Вследствие технического прогресса и бурного развития науки в современном обществе изменились взгляды, мышление, восприятие, пропадает интерес к истокам народной культуры, к музыкальному наследию казахского народа. Для приобщения подрастающего поколения к национальной культуре на уроках музыки требуются новые подходы и технологии. Большие дидактические возможности в этом предоставляют современные мультимедийные программы для создания анимационных мультфильмов. Такие программы являются средством познания, развития ученика на всех видах деятельности урока музыки, в том числе и в процессе восприятия музыки. У детей улучшаются и повышаются творческие способности, они получают новые навыки, в том числе и навыки восприятия казахских народных песен и кюев, накапливают музыкально-теоретические и практические знания о народной музыке.

Наиболее интересной формой работы является создание учителем вместе с учащимися анимационных мультфильмов на основе содержания казахских кюев-легенд, ведь в них музыка есть средство изложения событий и чувств. Как показывает практика, такое творческое задание способствует восприятию детьми различных средств музыкальной выразительности, нацеливает детей на

внимательное изучение текстового материала, неоднократное прослушивание и разбор произведения в процессе группового обсуждения.

Анимацию можно создавать в компьютерной программе Pivot. Программа легка в использовании и будет понятна даже учащимся младших классов. Позволяет разместить изображения, регулировать движения персонажей, добавлять фоновый рисунок. Для использования стандартных фигур и знаков в программе есть встроенный редактор.

Для звукового оформления мультфильма широки возможности программы Movie Maker, которая позволяет не только наложить запись готового кюя на мультфильм, но и делать запись голоса. Например: запись содержания легенды либо диалога персонажей. Данная программа также проста в использовании.

Таким образом, в процессе приобщения учащихся к народной музыке большое значение имеет применение мультимедийных технологий, что способствует:

- повышению интереса учащихся к казахскому фольклору и казахскому музыкальному наследию;
- росту познавательной активности учащихся в процессе обучения;
- повышению интереса к творческой деятельности;
- воспитанию активности и самостоятельности;
- формированию у учащихся эстетического, эмоционально-целостного отношения к казахскому музыкальному искусству;
- формированию и развитию этнокультуры учащихся;
- развитию способности самообразования, саморазвития и самореализации.

Д. В. Дроботова

***Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека
ім. К. С. Станіславського***

ТЕАТР-СТУДІЯ «АНФАС» – ДОСВІД СТАЦІОНАРНОЇ ТА ГАСТРОЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (1990-1991 РР.)

В театральному житті Харкова роки перебудови стали часом появи численних недержавних театрів-студій. За формою існування вони були доволі різними, тож відрізнялися й за естетичними уподобаннями. Характерними рисами недержавних театрів стала творча свобода, навіть, певна опозиція усталеним формам мистецтва. Одна з форм недержавного театру – театр-лабораторія. Для таких головною задачею стало відкриття та опанування нових театральних систем, експерименти з театральним простором, введення до драматичного спектаклю елементів інших мистецтв. Вони показували нові шляхи розвитку передусім акторам, які відкривали для себе нові способи існування на сцені та взаємодії з залом та партнерами по сцені, більш глибоке розуміння можливостей театру.

Театр-студія «Анфас» став фактично театром однієї вистави, але його сміливо можна вважати експериментальним колективом, ця його риса встигла яскраво проявитися за недовгий час існування театру. Вистава була створена Ігорем Юрійовичем Факторовським – випускником інституту мистецтв, режисером-лялькарем. Режисер прагнув створити театр соціальний, провокуючий, сьогодишній, той, в якому зруйновано 4 стіну між глядацькою залом та сценою. За формою існування «Анфас» був госпрозрахунковим театром. До складу увійшли студенти-випускники інституту мистецтв. Єдиною виставою, яка була показана театром, стала «Нехорошая квартира». В ній в повній мірі виразилася прагнення режисера відійти від психологічного театру. В основу покладено твори М. Булгакова: 12 глава з «Мастера и Маргариты», в якій йдеться про вар'єте, та п'єса «Зойкина квартира».

У виставі було створено атмосферу 30-х років за допомогою музики. В інших компонентах вистави простежується використання елементів епічного театру (звертання до зали), ексцентричних прийомів, ляльки-тантамарески. Таке поєднання дає змогу нам відносити театр до експериментальних.

Театр став першим колективом, що представив місто та взагалі Радянський Союз на міжнародному театральному фестивалі в Португалії. Перед поїздкою на фестиваль оновився акторський склад. Участь брали й студенти Академії культури, в приміщенні якої проходили репетиції. Фестиваль орієнтувався на площадні форми театру, тож і вистава харків'ян йшла на відкритому майданчику. Це було незвично для театру. Тим не менше, вистава виглядала на достойному рівні, і «Анфас» став одним з трьох лауреатів.

Після повернення з Альмади театр був юридично зареєстрований (на домашню адресу режисера). Здавалося, в нього були всі шанси стати успішним, сучасним експериментальним театром. Режисера цікавили драматургія-абсурдисти, на яких не заробиш. Тож в планах були й пошуки спонсора. Але особисті обставини, політичні зміни в країні, що стали наслідком розпаду СРСР і реформ 1991 р., призвели до закриття театру. «Анфас» став яскравим явищем, що з'явилося та зникло так само раптово.

А. П. Ембергена, А. Б. Кулбаев

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова

ФИЗИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ИСТОКИ, КОНЦЕПЦИЯ, ОСОБЕННОСТИ

Искусство, как и все другие сферы не стоит на месте, активно и инновационно развивается. В частности, это касается и театрального искусства. Последнее столетие на мировых сценах проводятся различные эксперименты и исследования, создаются новые методы театральной педагогики и перформанса, открываются школы, театральные лаборатории, рождаются новые имена театральных деятелей. Мы всё чаще слышим современные термины, словосочетания, определения. Одним из таких часто используемых в последнее время определений является «физический театр».

В работе предпринята попытка определить феномен физического театра и рассмотреть следующие вопросы:

- физический театр и его истоки;
- концепция физического театра;
- основные отличия физического театра от других театральных направлений.

В пособии «Начала современного естествознания: тезаурус» слову *физический* дается следующее определение: *природный, телесный, в противоположность психическому – духовному*. Само же слово происходит от греческого *physis*, что означает природа. Стоит обратить внимание на ключевые слова, а именно *телесный* и *противоположный духовному*. То есть это – искусство, построенное на теле, на физическом действии. Однако мы знаем и другие направления искусства, основанные на действии, такие, как хореография, в частности балет, цирковое искусство – акробатика, воздушная гимнастика, клоунада. В чем же отличие искусства физического театра от упомянутых выше?

Всякий театр берет начало от традиционного театра и повинуетя всем его канонам и традициям. Например, наличие сцены – само обозначение сцены, независимо от ее высоты, ширины и прочих параметров; зрительская аудитория, материал представляемый зрителю с завязкой, развитием, кульминацией и развязкой; техническое оснащение и сценография – свет, музыка, костюмы, одежда сцены, декорации. Причем последнее может быть в минимальном количестве, но, тем не менее, будет присутствовать, и продумывается предварительно. Все это идет еще со времен античного театра. Рассматривая физический театр, необходимо определить структуру постановки, связь с традиционным театром и найти отличительные особенности.

В спектакле физического театра можно встретить элементы искусства современных мимов, акробатики, клоунады, маски Дель'Арте, контактную импровизацию, что также является элементом современной хореографии.

Физический театр также называют театром без пьесы. Однако это не говорит об отсутствии драматургии и сценария. Драматургическим материалом является проблема, тема актуальная для режиссера-постановщика, актера. Спектакль больше является откровенным разговором со зрителем. Здесь имеет место глубокий анализ, точная техника исполнения, импровизация. Задача в том, что зритель не знает заранее всего сюжета, как это может быть в драматическом театре. И важно, что унесет с собой зритель. Физический театр активно развивается и не является чем-то новым и неизведанным на западной арт-площадке. Однако для нас это все еще остается поисками и пробами новых средств выражения.

Таким образом, следует отметить, что в основе физического театра лежат традиции театрального искусства, но методы и средства выразительности являются результатом тщательного и глубокого поиска, экспериментов и проб.

А. Т. Жансеитова, Л. К. Маймакова
Казахский национальный университет искусств

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Современное музыкальное образование республики Казахстан выдвигает обновленные требования к личности педагога-музыканта в общеобразовательной школе. Прежде всего, вопрос педагогического мастерства специалистов – определение его содержательных аспектов и особенностей. Для подготовки специалиста новой эпохи требуются изменения сложившейся структуры обучения, системы взаимоотношений, проектирования содержания образования, принципов оценивания учебных достижений. На сегодняшний день в нашем государстве произошли значительные изменения, которые привели к появлению новых идей в образовательной системе. Новый их уровень направлен на воспитание конкурентоспособных и успешных специалистов во всех сферах педагогической деятельности.

Проблеме профессиональной подготовки педагога-музыканта в вузе посвящены труды известных ученых. Среди них есть ряд работ, раскрывающих педагогическую направленность процесса обучения в музыкальном образовании: Э. Б. Абдуллина, О. А. Апраксиной, А. Г. Арчажниковой, Г. М. Цыпина, М. Х. Балтабаева, С. А. Узакбаевой, Р. Р. Джердималиевой, Ш. Кульмановой и др.

Деятельность педагога-музыканта – одно из значимых направлений человеческого труда, которое предъявляет высокие требования к личностным и профессиональным качествам педагога. Педагог-музыкант должен быть мастером своего дела и творцом. Педагогическое мастерство правомерно рассматривать как важнейшее качество личности педагога, которое обуславливается высоким уровнем его психолого-педагогической подготовленности, высоким показателем результативности.

Творчество по природе своей основано на осуществлении чего-то нового, по-своему и сделать это нужно – мастерски. Творческое начало в человеке — это стремление всегда идти вперед, к креативному, к прогрессу, к совершенству и обязательно к художественному началу. Педагогическое творчество – это важный аспект развития и становления личности профессионально-творческой, способной находить новое: создание новых оригинальных подходов, отдельных приемов, перестраивающих известный педагогический опыт (А. К. Маркова). Педагогическое творчество учителя является актуальной проблемой исследователей в области общей и музыкальной педагогики (М. С. Каган, О. А. Апраксина, А. К. Маркова, Г. Л. Арчажникова).

Основными составляющими педагогического творчества можно считать следующие:

- педагогическая культура;
- знание своего предмета;
- владение современными технологиями обучения;

- артистизм и эмоциональность;
- режиссура;
- импровизация;
- толерантность.

Педагогу-музыканту необхідно совершенствовать свои творческие навыки, которые позволили бы ему самостоятельно подойти к решению вопросов преподавания музыки. Творческий подход педагога-музыканта к своей работе дает возможность свободно конструировать свои схемы организации педагогической деятельности, совершенствовать свое педагогическое мастерство.

О. О. Жатко

Харківська державна академія культури

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ П'ЄСИ Г. ІБСЕНА «ПРИМАРИ» РЕЖИСЕРОМ В. ОГЛОБЛІНИМ

Творча спадщина українського режисера В. Оглобліна налічує понад 200 вистав. Митець працював у багатьох українських театрах: Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, Миколаївському російському драматичному театрі, Київському молодіжному театрі, Київському драматичному театрі ім. І. Франка, а в період 1994–2004 рр. – здійснював постановки в Центрі сучасного мистецтва «ДАХ».

В. Оглоблін поставив ряд п'єс українських радянських авторів; часто це були перші прочитання творів. Окреме місце у режисерському портфелі В. Оглобліна мала й якісна радянська драматургія В. Розова, С. Альошина, О. Вампілова, Е. Володарського, Л. Розумовської та визнана світова класика, серед якої особлива роль належала норвезькому драматургу, автору «нової європейської драми» Г. Ібсену. Незважаючи на те, що В. Оглоблін втілював лише одну п'єсу драматурга – «Примари», його режисерське вирішення цього твору заслуговує окремої уваги.

Вперше він звернувся до драми «Примари» у 1955 р. у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Режисер зізнався в інтерв'ю Л. Грабенко, що ставив цю п'єсу спеціально для актриси В. Чистякової: «...Чистякова – це трагедія... Я поставив для неї «Примари» Г. Ібсена. І в Києві на гастролях, які проходили в приміщенні Театру російської драми, їй влаштували такі овації! А потім М. Бажан піднявся на сцену та встав перед нею на коліна. Це була велика актриса...»

Глибокий трагізм, що сповнює образ, створений В. Чистяковою, підкреслює рецензент В. Суходольський на сторінках видання «Літературна газета»: «На напружених паузах і настороженому півтоні провадить В. Чистякова фінальну сцену з Освальдом, досягаючи високого трагізму». При цьому автор статті говорить про певну простоту, з якою актриса досягає вершин трагічного змалювання ібсенівського персонажу: «Без нарочитого підкреслення, зовнішньої афектації В. Чистякова глибоко розкриває збентежену

душу фру Алвінг... Поблажливо-іронічна посмішка В. Чистякової, з якою вона спостерігає за Мандерсом, говорить краще за всі слова про моральну перемогу фру Алвінг і про поразку її духовного наставника».

Інший герой п'єси – Освальд, син фру Алвінг, традиційно зображується акторами в підкреслено-патологічній манері, аби точніше відтворити фізіологічне протікання хвороби. Але виконавець цієї ролі в постановці В. Оглобліна – І. Жилін, зовсім інший Освальд: цілісна, сильна людина, що здатна на опір. І. Жилін створює досить своєрідний образ, розкриваючи Освальда як морально здорову, але пригнічену неминучістю своєї загибелі, людину. Це говорить про те, що режисера цікавить, перш за все, не натуралістичне зображення патології, а людина-митець зі своїми переживаннями та почуттями.

Ідейним супротивником фру Алвінг виступає пастор Мандерс, образ якого втілює актор Ф. Радчук. Провідна ідея твору знайшла у Ф. Радчука точне і виразне тлумачення. Пастор із його проповіданням смирення і відмови від особистого щастя, з його сліпою вірою в те, що він є провісником божественної сили і розуму, зрештою ставав жертвою тих «законів і порядків», вірним охоронцем яких він себе вважав. Якщо акторські роботи виконавців фру Алвінг, Освальда та Мандерса, як правило, мали позитивну оцінку у тогочасних рецензентів, то зовсім іншу реакцію викликала гра актриси О. Валуєвої, яка втілила на сцені образ Регіни. Виконавицю звинувачували у односторонності, надмірному підкресленні негативних якостей свого персонажу. Це може бути пояснено намаганнями режисера все дійство звернути у бік переживань фру Алвінг та Освальда, свідомо знизивши акцент на інших героях.

Сценічне дійство вистави розгортається у просторі, збудованому художником В. Меллером. Відтворення атмосфери холодної Норвегії з її похмурими пейзажами досягається через зображення густого туману, сиротливих верхівок високих дерев, шуму дощу за вікном. Ідейно-філософський зміст спектаклю В. Оглобліна полягав не в трагічній долі молодого художника Освальда, як жертви хворобливої спадковості, а в нищівному розкритті фальшивої моралі буржуазного суспільства.

Наступну постановку п'єси режисер здійснив у 2000 р. на сцені Київського експериментального театру НаУКМА. Театрознавець А. Підлужна в рецензії на цю виставу підкреслює її експериментальний характер, який проявляється у поверненні до традицій реалістичного театру. Тобто певна парадоксальність вбачається у цьому: на сцені театру, який в самій назві стверджує напрямок до експерименту, з'являється традиційна постановка.

«У виставі не існує не те щоб четвертої стіни, відсутнє саме поняття сцена і глядацька зала. Глядач одразу опиняється у затишній вітальні фру Алвінг. Затемнення, загадкова тиша, і лише за вікном в глибині сцени шумить дощ...», – такий опис сценічного вирішення вистави свідчить про домашню, теплу атмосферу, що намагається відтворити режисер. Дощ за вікном, а у вітальні тепло від вогню в каміні. І в таку спокійну, захищену атмосферу увірвуться примари з минулого, що зруйнують та скалічать долі всіх героїв.

Художник вистави І. Лещенко та художник по костюмах Н. Руденко відштовхуються від колористичних засад при оформленні загального малюнку спектаклю. Порівняно з оточуючими, з матір'ю, яка незмінно кутається в темні плетива хусток, з пастором Мандерсом, закутим до підборіддя в чорне, зі столяром Енгстрандом у цупкій брезентовій робі, немов витесаним з дерева, – Освальд бродить немов єдина біла пляма, як легка хмарка на тлі грізного неба. Стіни кімнат, оббиті темним оксамитом, тільки посилюють це враження.

Режисер В. Оглоблін у двох постановках драми Г. Ібсена «Примари» продовжував ствердження засад реалістично-психологічного театру, але одночасно з цим, наблизив їх до більш загостреної умовно-символічної форми, що збагатило сценічну історію драми норвезького автора глибокими, психологічно тонкими та ідейно точними виставами на українській театральній сцені.

Д. В. Жорник

Харьковская государственная академия культуры

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТРАДНОГО И КОНЦЕРТНОГО НОМЕРОВ

Развиваясь как искусство праздничного досуга, эстрада всегда стремилась к необычности и разнообразию. Основой эстрадного искусства являются номера, последовательность которых составляет суть концерта и обеспечивает быструю смену впечатлений.

Номер – отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Различают два вида номеров – концертные и эстрадные. Характерной особенностью концертного номера является соблюдение чистоты жанра, не вступление в дополнительные соединения со смежными искусствами.

Эстрадный номер отличается от концертного использованием в нём специфических выразительных средств эстрадного жанра, или их комплекса. Его обязательными компонентами являются: трюк, остроумие, яркость и комическое начало.

Первый признак эстрадного номера заключается в наличии временных рамок. Результат исследования опыта многих поколений показал, что идеальным временем продолжительности номера является 6 минут, так как оно позволяет сконцентрировать внимание зала.

Номер представляет собой самостоятельное и законченное произведение искусства со своей завязкой, развязкой, развитием, кульминацией, финалом, с раскрытием темы и использованием выразительных средств, присущих данному жанру.

Еще один характерный признак – это мобильность, которая выражается в способности номера к передвижению и показу на любых площадках, а также в возможности в определённых пределах трансформироваться в зависимости от размера, состояния и типа эстрадной площадки, состава и численности той публики, перед которой выступает артист. Данный признак напрямую связан с

необходимостью импровизации в соответствии с условиями. На эстраде импровизационность обусловлена, главным образом, поведением публики и её составом.

Лаконичность – один из определяющих признаков эстрадного номера. Заключается в ограничении участников номера, реквизита, а также в потребности особого отбора выразительных средств, специальном сужении темы, концентрации внимания публики на деталях.

Номер, не обладающий ярко выраженными признаками указанными выше, считается концертным.

Так как номер является ведущим компонентом эстрадного искусства, именно его художественное достоинство определяет вектор развития эстрады в целом.

А. Е. Закариянова, Д. А. Ковалев
Казахский национальный университет искусств

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

К главным задачам образования и воспитания личности относят воспитание базовой культуры, всемерное развитие личностных потенциалов. Одной из составляющих личностного потенциала является творческий потенциал. При его развитии повышается познавательный интерес к предмету, уровень интеллектуального развития, степень самостоятельного мышления, заинтересованность в выполнении заданий поискового характера, формируются такие качества, как любознательность, вера в себя, убеждённость. Цель технологии обучения творческой личности состоит в содействии проявлению природных качеств каждого ученика, а не в доведении творческих способностей до задуманного. Творческая личность – это личность, которая проходит определенный путь, и может эффективно реализоваться в рамках урока музыки.

Показателем творческого развития является креативность. Под креативностью надо понимать комплекс интеллектуальных и личностных особенностей, способствующих самостоятельному выдвижению проблем, генерированию большого количества оригинальных идей и нешаблонному их решению. Необходимо рассматривать креативность как процесс и комплекс интеллектуальных и личностных особенностей индивида, присущих многим личностям.

Выделяют следующие творческие способности личности:

- способность видеть проблему там, где её не видят другие;
- способность сворачивать мыслительные операции, заменяя несколько понятий одним и используя всё более ёмкие в информационном отношении символы;
- способность применить навыки, приобретённые при решении одной задачи к решению другой;
- способность воспринимать действительность целиком, не дробя её на

части;

- способность легко ассоциировать отдалённые понятия;
- способность памяти выдавать нужную информацию в нужную минуту;
- гибкость мышления;
- способность выбирать одну из альтернатив решения проблемы до её

проверки;

– способность включать вновь воспринятые сведения в уже имеющиеся системы знаний;

– способность видеть вещи такими, какие они есть, выделить наблюдаемое и того, что привносится интерпретацией;

– лёгкость генерирования идей;

– творческое воображение.

Процесс развития творчества личности есть процесс переживания и создания смысла, процесс же восприятия есть сопереживание и понимание этого смысла.

Урок музыки является творческой лабораторией, где развивается творческая личность, где воспитываются способности. Урок музыки, по своей удивительной способности, призван вызывать в человеке творческую фантазию, он занимает, безусловно, первое место среди всех многообразных элементов, составляющих сложную систему воспитания ученика. А без творческой фантазии не сдвинуться с места ни в одной области человеческой деятельности. Музыкально-эстетическое воспитание учащихся происходит через вовлечение их в процесс собственного художественного созидания, социально-значимого по сущности и направленного на познание и освоение окружающего мира.

Целью таких уроков является:

– всестороннее развитие личностно-творческого потенциала учащегося и на этой основе формирование его эстетической культуры;

– оптимизация эвристического мышления и познавательной деятельности;

– раскрытие преобразующей силы музыки и ее влияние на внутреннюю сферу человека, на его отношение к окружающей действительности, на идейные, нравственные и эстетические идеалы, на формирование жизненной позиции;

– овладение образным языком музыкального искусства посредством усвоения знаний, формирования умений и навыков с целью постижения сущности музыки;

– постижение сущности музыкальной интонации, ее драматургии через различные формы вокального (сольного, ансамблевого, хорового) и инструментального музицирования.

Развитию творческих способностей свойственны определенные этапы: накопление впечатлений; спонтанное выражение творческого начала в зрительных, сенсорно-моторных, речевых направлениях; импровизации двигательные, речевые, музыкальные, иллюстративность в рисовании; создание

собственных композиций, являющихся отражением какого-нибудь художественного впечатления: литературного, музыкального, изобразительного, пластического.

Процесс творчества есть процесс переживания и создания смысла, процесс же восприятия есть сопереживание и понимание этого смысла. Эстетическое сопереживание и связанный с ним процесс сотворческого восприятия искусства становятся основой для самостоятельной созидательной деятельности учащихся. Поэтому воспитание эмоциональной культуры – важнейшее условие для оптимизации художественно развитой творческой личности.

Т. Б. Каблова, І. Т. Попович

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

СУЧАСНІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ-ЛАБОРАТОРІЇ «ВНЕ СТЕН»

Театральна культура сьогодення постає як важлива складова суспільно-історичного становлення світосприйняття молоді, її поглядів в національно свідомому розвитку країни. Саме театральне мистецтво як складний системний соціокультурний феномен, використання елементів якого дозволяє впливати на формування особистості, є проявом ігрової природи людини в біосоціальному контексті. Єдність гри та ролі, акторської гри та задуму режисера є основою соціальної взаємодії. Саме в такому контексті відбувається становлення актуальних на сьогодні театрів-лабораторій, які виходять за межі традиційних театрів як в буквальному, так і в ментальному сенсі. Йдеться про той процес, де значення набуває не питання «ДЕ» відбувається постановка, а питання «ЯК та ЩО» вона покликана винести на соціокультурний розсуд. Тобто, перш за все розглядається безпосередньо творчий акт, який за своєю суттю є віддзеркаленням широкого кола суспільно-історичних та загальнолюдських питань та логічно входить до процесу культуротворення.

Як відомо, феномен театального мистецтва пов'язаний з осмисленням художньої спадщини минулого, традиціями та з творчими новаціями, пошуками сучасних театральних діячів, що філософськи осмислюють світ і намагаються розкрити морально-психологічний стан особистості.

Одне з головних завдань сучасного театру – бути на вістрі часу, стати його відображенням. Тому актуальним є питання напрацювання нового еталону сценічного дійства, донесення його ідей. І якщо в традиційному театральному просторі суттєвих змін щодо акторської та режисерської майстерності не відбувається, то нові театральні течії демонструють абсолютно інші, можливо, навіть дещо незрозумілі форми. Можна з впевненістю говорити про те, що такий театр розвивається в напрямку пошуку підкреслено видовищної форми, незвичної сценографії і навіть епатажності.

Саме до таких нових сценічних течій можна віднести і театр-лабораторію «ВНЕ СТЕН». Проект було започатковано в Луганську у 2011 р. випускниками

Луганського обласного коледжу культури і мистецтв. Назву театру зумовило те, що ні репетиційної бази, ні сцени як такої не було. Але саме в цьому і була неабияка перевага проекту, адже, на думку його засновників, гра у відкритому просторі може розширити межі свідомості. Власне, сама назва «ВНЕ СТЕН» отримала своє філософське навантаження, бо передбачає перебування поза стінами людських відносин, соціальних умов і навіть власного «я».

Першою виставою «ВНЕ СТЕН» стало інсценування авторської п'єси Дениса Дикого «Рентген», який практично від заснування театру є його художнім керівником та режисером. На сьогодні в репертуарі театру-лабораторії як п'єси власного авторства, так і постановки драматургів-сучасників та відомих усім класиків. Зокрема, мюзикл «Одна ніч» за М. Гоголем, «Лісова пісня» за Лесею Українкою, пластична вистава «ромБАЛджу» за п'єсою В. Шекспіра «Ромео і Джульєта», «В-день» за І. Вирипаєвим, «Золота Богиня» за Л. Петрушевською. Змінюється репертуар і місцеперебування театру, адже сьогодні «ВНЕ СТЕН» здійснює свою діяльність вже у Києві. Та незмінними лишаються його творчі принципи: ставити речі небанальні ні за формою, ні за змістом, доносити до глядача суть проблеми, можливо навіть дещо шокуючи його.

«ВНЕ СТЕН» позиціонує себе як постдраматичний театр, де головним є не слово, а дійство, яке часто не підпорядковується жодній логіці. І замість цілісного героя, що має психологічну мотивацію, виникають окремі фрагменти чи дії. На думку Д. Дикого, саме постдраматичний театр з головним навантаженням на пластику дає можливість зануритися і водночас розкритися. На зміну традиційному використанню слова актори «ВНЕ СТЕН» зосереджуються на роботі з тілом. Тут практикують техніку Буто, що передбачає той варіант, коли тіло є не інструментом для створення образу, а народжує сам образ. Саме пластика, за переконанням художнього керівника театру-лабораторії, несе особливе навантаження, оскільки глядач сприймає те, що бачить на сцені, а вже потім те, що чує. Органічне злиття мови, руху і емоцій актора при втіленні в персонажа стає неусвідомленим. Саме з цього і починається справжня акторська майстерність.

Цікавим є той момент, що значна частина акторів театру-лабораторії є аматорами, хоча сьогодні вже стоїть питання про потребу переходу на професійні основи, як запоруку його подальшого розвитку.

Серед улюблених прийомів, що використовують «ВНЕ СТЕН» – елементи дель-арте, комедії масок та принципи театру-імпровізації, це той спосіб театральної гри, коли твір народжується «тут і зараз», стаючи автентичним і неповторним.

«ВНЕ СТЕН» розвивається і як театр абсурду, що заперечує реалістичні персонажі, ситуації й всі інші відповідні театральні прийоми. На думку Д. Дикого, головне донести засобом театрального дійства основну ідею, передати сенс буття та зберегти в собі людину. У цьому філософська суть театру абсурду і саме цим вона привертає увагу глядача.

За час свого існування «ВНЕ СТЕН» довів свою спроможність розвиватися, доносити до глядача свою особливу думку, а отже довів право на існування. Театр-лабораторія напрацював та демонстрував чимало відкритих показів, майстер-класів, вистав, тренінгів, брав участь у різноманітних фестивалях. Головна ж ідея проекту – бути особливим і бути почутим.

Отже, творчі пошуки театрів-студій, зокрема і «ВНЕ СТЕН», стали важливою складовою сучасного театрального руху. Безумовно, відсутність звичної театральної побудови простору і співвідношення «Актор/Глядач» викликає нове смислове навантаження театру, де глядач стає співучасником видовища, а не лише спостерігачем. Театральний експеримент, який надав широких можливостей для прояву ініціативи, самостійності і творчого пошуку призвів до структурних змін, у тому числі і у відносинах театру з публікою, формуванні репертуару. Сучасна театральна ситуація відрізняється виразністю і сміливістю пошуків, театральне життя стає різноманітнішим. Тому можна впевнено говорити про те, що українське драматичне мистецтво дедалі активніше інтегрується в європейський культурний простір.

О. Ю. Касьяненко, М. М. Бровко

Київський національний університет культури і мистецтв

МАСОВЕ СВЯТО ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ДІЙСТВО В УКРАЇНІ

З давніх-давен в Україні люди завжди намагалися відзначити ту чи іншу подію в святковій атмосфері, яка піднімала їх настрій, згуртовувала їх. Збираючись до гурту після нелегкої праці, вони намагались зняти психологічне та фізичне навантаження, беручи участь як в церковних, так і в світських святах, в яких брали учать співаки, танцюристи, музиканти. Щоб прогодувати свої родини, дати належну освіту своїм дітям, люди мусять багато і тяжко працювати. Таким чином робочий день стає довшим, а обсяг вільного часу зменшується. Дозвілля для них стає необхідною частиною їхнього життя. Воно мало відновити їх витрачені сили, давало можливість розважитись в колі близьких людей, або, говорячи іншими словами, дозволяло відволіктися від буденності. У вітчизняній науці проведено багато досліджень, присвячених дозвіллю. Серед сучасних дослідників, які займалися проблемою культурно-дозвілльової діяльності, можна назвати таких авторів, як: Н. М. Цимбалюк, В. Й. Бочелюк, І. В. Петрова.

Мета роботи полягає в тім, щоб прослідкувати еволюційний розвиток культурно-мистецьких заходів на протязі всього часу їх формування, порівняти язичницькі та християнські святкування, а також розглянути вплив радянської ідеології на формування народних свят, проаналізувати відгук минулого в сучасних масових народних заходів українців.

Свято охоплює широкий діапазон культурних явищ. Кожна людина, як і загалом суспільство, потребує свята. Його цінність та значення не обмежуються лише культурними, соціальними чи психологічними функціями. У святі людина шукає відновлення сил, а також чогось більшого, нового, незвіданого, тому що

святковість – одна із перших і важливих форм людської культури. Вона має суттєвий і глибокий світоглядний зміст. На святі створюється інший світ, інший аспект життя людини і людських відносин. Відпочинок людини набуває ознак свята лише тоді, коли виникають відносини взаємозалежності між повсякденною та духовно-ідеальною сферами буття. Масове свято відокремлює глядачів від повсякденного життя, від виробничої діяльності. Пробуджує інтерес до іншої людини, дає можливість поспілкуватися у неформальній обстановці, в цьому міститься ще одна специфіка його форми. Святкове дійство має бути не лише пасивно-видовищною формою, а більше активною формою масового дозвілля. Керівництво будь-якої розвиненої країни добре розуміло місце і роль подібних культурних заходів і тому підлаштовувало їх під свій лад, подаючи їх у ролі державної ідеології. Не став винятком і СРСР, в складі якого до початку 90-х рр. була Україна. Керівництво країни бачило гарну перспективу в нашій державі для розвитку масових свят як одного з провідних видів культурно-дозвілєвого відпочинку, який несе в собі не лише розваги та веселощі, а й розвиток населення. Одним з провідних завдань масових свят є їх розважально-рекреаційна діяльність, саме тому важливо дослідити, яким чином нова соціокультурна ситуація, яка склалася після виходу України з СРСР, вплинула на розвиток масових свят, їхнього змісту, на свідомість мас.

Література

1. Цимбалюк Н. М. Організація та методика культурно-дозвілєвої діяльності : ч. 1. Теоретичні основи культурно-дозвілєвої діяльності / Н. М. Цимбалюк. – К. : ДАКККіМ, 2000. – 145 с.
2. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах : підручник для студ. вузів / І. В. Петрова. – К. : Кондор, 2005. – 406 с.
3. Жарков А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. – М. : МГУК, 1998. – 344 с.

А. А. Князь

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

НЕЗЕМНАЯ ПРИРОДА ГЕРОИНИ В ТРАГЕДИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «АРИАДНА»

В духе античної трагедії М. Цветаєва в п'єсе «Ариадна» вистрайває опозицію двох миров, неба и земли, которая прослеживается в создании главных образов, Ариадны и Тезея. Действие драмы построено на движении и духовном поиске Тезея, но сопутствующие записи в рабочих тетрадах М. Цветаевой свидетельствуют о не меньшем интересе поэта к главной героине.

Неземная природа героини связана с тем, что она, находясь под покровительством Афродиты, является неким воплощением самой богини. В первом монологе Ариадны просвечивают слова самой Афродиты, что еще более усиливает связь между ними. Двойственная природа Ариадны как героини земли и неба роднит ее с двойственной природой Афродиты. Неземная сущность героини предопределена заступничеством «небесной» Афродиты в

противовес «всемирной» из платоновского «Пира», где речь Павсания посвящена Эроту, происходящему от двух Афродит, земной и небесной.

В тексте трагедии появляются эпитеты, которые непосредственно номинируют божественную сущность героини. Ее появление перед Тезеем во второй картине с клубком нитей и мячом вызывает у героя недоумение, он принимает ее за «богиню». Далее в третьей картине пьесы Тезей снова указывает на божественность Ариадны, называя ее «богоравной». В четвертой картине трагедии уже сам Вакх говорит о божественной природе Ариадны. В дальнейшем Федра в одноименной трагедии также назовет свою сестру «богоравной».

Ариадна обнаруживает ряд схожих черт с Психеей, которые в трагедии выражены эксплицитно (непосредственное название Ариадны «душой», указание внешних атрибутов) и имплицитно (в тексте зашифрованы сюжетные линии, указывающие на близость образов). В тексте трагедии главная героиня сравнивается с «душой», названа «мотыльком», что служит аллюзией к образу Психеи. Психея, в свою очередь, представлялась в виде бабочки на памятниках изобразительного искусства. Среди незначительных ремарок М. Цветаева предваряет появление Ариадны перед Тезеем как «явление», что семантически близко вкрадчивости Психеи, которая тайно хотела посмотреть на Амура из сказки Апулея. Но функция цветаевской героини несколько перевернута по отношению к оригинальному сюжету из «Метаморфоз». В пьесе Ариадна выступает для героя загадочной героиней, таинственным божеством, скрывающим свою личность.

Еще одним аргументом, подтверждающим то, что Ариадна – героиня духовной формации, может служить мифологическое представление о ней как о «критской лунной богине». М. Цветаева была знакома с книгой В. В. Розанова «Люди лунного мира», в которой все явления природы и культуры были поделены на две категории: «солнечную» и «лунную». Вторая была связана с душой. Таким образом, образ Ариадны четко вписывается в парадигму: Ариадна – Психея – луна – душа, что в последующем углубляет полярность главных героев, так как Тезей принадлежит к солярной символике.

Т. В. Коваль

Харьковская государственная академия культуры

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ УЛИЧНОГО ТЕАТРА В УКРАИНЕ

Уличный театр – театр, спектакли которого происходят на открытом пространстве – улице, площади, в парке без использования стационарной сценической площадки. Он является прямым потомком карнавала, поэтому в нем используются яркие краски, пиротехнические и световые эффекты.

Родоначальником уличного театра стали древнегреческие празднества, народные игры, средневековые религиозные мистерии, ярмарочные представления скоморохов, карнавальные шествия.

Большинство особенностей уличного театра предопределяет открытое пространство. Необходима особая стилистика актерской игры. Для актера уличного театра необходимы навыки в профессиональных актерских средствах выражения. Ввиду отсутствия сцены, и, чаще всего, искусственного освещения, для уличного театра необходимо привлекать внимание зрителя другими средствами, отличными от применяемых в классическом театре. Требуется большая энергетическая и эмоциональная концентрация.

Первая особенность представлений уличного театра – отсутствие четкого разделения на актеров-исполнителей и зрителей. Он не ограничивается стенами. Люди, попадая на перформанс, становятся непосредственным его участником. В этом весь интерес, потому что не каждый человек придет в театр. А на улице человек неосознанно попадает в эту творческую атмосферу.

Второй немаловажной особенностью уличного театра является интерактив. Большая доля успеха зависит от того, сможет ли актер установить связь со зрителем, поддерживая прямой контакт. Зрители включены в действие не только эмоционально, как в классических видах театрального искусства, но и непосредственно участвуют в спектакле, неизбежно внося в него те или иные коррективы. Из этого можно определить и третью особенность уличного театра – момент импровизации. Эта особенность имеется и в манере игры уличных артистов. Помимо заранее намеченных режиссером мизансцен активно используется импровизация. Любой резкий звук, погодное явление, человек, животное, оказавшиеся в центре постановки, – это возможность сделать спектакль уникальным.

Уличный театр приносит в любое место, где бы ни появился, дух праздника, игры. Он раскрепощает зрителя, заставляет выйти за рамки рутинного поведения, получить яркие эмоции, которых не хватает в повседневной жизни.

Д. Кожебаев, П. Сагат, Г. А. Хусаинова
Казахский национальный университет искусств

АУТЕНТИЧНЫЕ КИТАЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

История изготовления музыкальных инструментов в Китае имеет древние корни. 7000–8000 лет до н.э. там впервые были созданы музыкальные инструменты, доказательством чему являются археологические раскопки в области «Жыжиян», в местности «Хымуду», где было найдено 160 костяных дудочек (рис. 1). Первые попытки музыкального просвещения в Китае появились еще во времена каменного века, точнее, в родовом обществе. Имеются свидетельства о том, что в эпоху нового каменного века первобытные люди Китая делали музыкальные и ударные инструменты из фарфора и глины. Когда они собирали хороший урожай или же возвращались с охоты с добычей, то старались данное действо сопровождать музыкальными звуками, в основном игрой на барабанах. Этим они выражали свои чувства радости и скорби. Во время обряда жертвоприношения (например, для того, чтобы

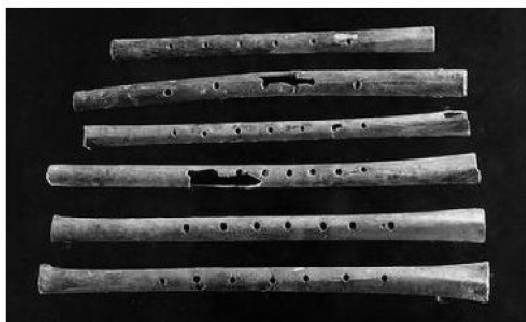


Рис.1. Костяные дудочки



Рис. 2. Первые нотные записи «Гучина»

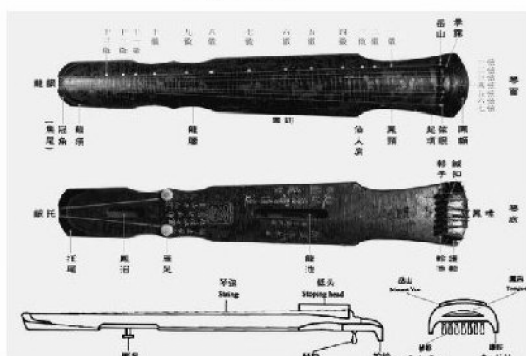


Рис.3. Струнно-шипковый инструмент «Гучин»



Рис.4. Струнный инструмент «Пипа» (эпоха Династии Тань)

вызвать дождь) тоже звучала музыка. Таковы первые основы зарождения музыкального искусства в древнем Китае. В археологических раскопках древних погребений китайским учёным удалось найти музыкальные инструменты, которые специально клали в процессе похоронного обряда в могилу покойного и они принадлежали его хозяину. Необычный вид инструмента, как правило, свидетельствовал или был своеобразной характеристикой её хозяина. И этот факт можно расценивать как первичные основы музыкального воспитания или элементы приобщения к музыкальному искусству древнего Китая.

Китайская периодизация музыкального инструментария также имеет большую историю и культурную ценность. Её можно разделить на следующие исторические периоды.

1. Древняя эпоха (примерно 6000–1711 гг. до н.э.). Найденные при археологических раскопках данные показывают, что духовые инструменты являются первичными среди всех китайских инструментов. В краю Хынан был найден духовой инструмент в виде костяной дудочки. В это же время появляются первые духовые и струнные инструменты, но археологических находок не обнаружено. Эти инструменты использовались в основном во время охоты и праздников, в их сопровождении исполнялись песни и танцы.

2. В эпоху Династии Шунь музыкальные инструменты делали из металла, глины, фарфора и бамбука, струны изготавливались из шёлка. Музыкальные инструменты делились по звучанию и по смыслу.

3. Начало Эпохи Династии Чин (71–256 гг. до н.э.) Эта эпоха считается

Ренессансом китайских музыкальных инструментов. В это время впервые появляются восьмизвуковые нотные правила (рис. 2). «Гучин», который похож на

арфу, являлся инструментом данной эпохи (рис. 3). Он считается основным инструментом среди китайских инструментов, также в это историческое время широко употреблялись духовые инструменты.

Среди исторических китайских эпох Династии Чин, Хань, Суй, эпоха Тань (221 г. до н.э. – 960 г. н.э.) считается эпохой расцвета истории музыкальных инструментов Китая. В связи с расширением дипломатических связей и подписанием различных политических договоров в музыкальной культурной практике Китая появились новые музыкальные инструменты из-за рубежа. В это время в Китае широко использовались струнные инструменты. Например, струнный инструмент «Пипа» (рис. 4).

В эпоху Тань появилась необходимость нотописания, о чьм свидетельствует нотная запись «Гучин» и самая древняя нотная книга «Юлан» (494–590 гг.), которая сохранилась до нашего времени.

4. В эпохах Династии Сунь, Юань, Минь, Чин (960–1840 гг.) происходило развитие смычковых инструментов. Открылись китайские народные музыкально-танцевательные театры (шичуй), музыкальные театры (шочан). Появились многие виды гучина. Широко в народе распространялись духовые и ударные инструменты.

В. Й. Козлін

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

МЕТАФІЗИКА МИСТЕЦТВА

Жильбер де Піксерекур (1773-1844) створив «французький стиль» мізансцени і розробив сюжет мелодрами, котра до сих пір залишається стандартом для голлівудських фільмів, телевізійних «мильних опер», і навіть «шоу» Джозефа Пайна в стилі Діснея. Один критик, сучасник Піксерекура, жалкував про ту «гірку істину, що література» сходить зі сцени, і «яка все більше шукає допомоги у живопису у стилі «Леонідаса» Давида».

«Мізансцена» перетворювала образи в рух задовго до того, як новатори кіноекрану, такі як Альфред Хічкок, Жан Таті або Давид Ліні, стали використовувати живопис як джерело натхнення. На «бульварі злочинів» парижани потрапляли в тематичний парк Піксерекура. Його шоу в театрі Ambigu та Gaite були присвячені історіям, що взяті з книжок, автори яких були просто поставщиками, що отримували винагороду у відповідності до правил Спільки письменників та драматургів, створеної по ініціативі того ж Піксерекура у 1805 р. Він був архітектором і театральним художником, що розробив складний технічний метод фарбування костюмів та декорацій, а також техніку спеціальних ефектів, музичних інтерлюдій та освітлення. До того, як зайнятися мізансценами, він заробляв тим, що розмальовував віяла.

Суть французької мізансцени була у «оживленні» образів, а її естетичний антипод, німецька драматургія, концентрувалася на перетворенні текстів в музику. Засновником німецької драматургії був поет Готфрід Лессінг (1729-1781). Для нього будь-який музичний інструмент був незграбним у порівнянні з

тренуванням голосом актора, з цією «природною музикою, перед якою завжди відкриваються наші серця, оскільки миттєво відчують, що слова, які стали мистецтвом, витікають із природи серця...».

Щоб «грати текст», мало його просто читати. Для декламації потрібні музичні вміння (у чому на власному гіркому досвіді переконався Шиллер, коли його не взяли в театр, із-за його сильного швабського акценту).

Лессінг – поет, що став «внутрішнім» критиком театру Гамбурга – назвав драматургією свої письмові ремарки. З їх допомогою він пропонував захистити твір від інтерпретації; зберегти його поетичну музичність; зберегти театр від поганих перекладів та віршів, а саме головне – подолати догматизм французької літературної традиції, котрий, за думкою Лессінга, не приймав до уваги поетичну музичність текстів.

Піксерекур та Лессінг ніколи не зверталися до третьої площини, що лежала між двома полюсами. Навпаки, вони доводили свої методи до такої грані, де мистецтво перетворювалося в банальність або тоталітаризм.

А. С. Коновалов

Харьковская государственная академия культуры

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ЛОГЛАЙНА В СОВРЕМЕННОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ

Говорят, на заре Голливуда логлайны записувалися на корешках папок со сценаріями. Поетому продюсери, стоявши перед проблемою вибору матеріала, перед тем як взяти сценарій з полки, облегчали себе роботу, прочитав краткое описание сюжета на корешке. Папки с интригующим сюжетом на стол, а всё остальное, что не вызывало интереса, летело в корзину. Сейчас логлайны на корешках уже не пишут. Однако подход не изменился. Логлайн – это то, на что «ключают» продюсеры, редакторы и режиссёры. Это «крючок», вопрос, который должен вызвать желание узнать ответ.

Как утверждает Б. Снайдер в своей книге «Спасите котика!» понятие «логлайна» следует трактовать таким образом:

Логлайн – суть истории, сжатая максимум в двадцать пять слов. Это позволяет автору удалить все лишнее и выделить самую суть истории, все самое важное и интересное сконцентрировать в пару предложений. В логлайне должно быть четыре обязательных компонента: ирония, яркий образ, целевая аудитория и затраты на производство, убойное название.

В свою очередь, К. Келлис в одной из статей приводит следующее описание «логлайна» и его структуры:

Логлайн должен состоять из двадцати пяти и менее слов, способных передать суть истории без лишних подробностей.

Существуют три основные формулы для записи логлайнов:

1. Главный герой (у которого есть проблема) должен достичь некой цели, чтобы решить эту проблему.

2. Главный герой преследует некую цель, но на его пути возникает серьёзное препятствие.

3. Некое событие вынуждает главного героя столкнуться с серьёзным препятствием, в результате чего происходит непредвиденное.

Лучшие логлайны отображают одновременно внешнюю и внутреннюю стороны истории, сюжет и моральные ценности, внешние действия героя и его внутреннюю, эмоциональную жизнь. Основной недостаток, изъян героя, – это то, что мешает ему достойно ответить на вызов судьбы. Этот вызов должен заставить героя выбирать между изъянами его характера и новыми возможностями, которые предоставляет жизнь.

Пример: «Инопланетянин». Послушный, неуверенный в себе (недостаток) мальчик (герой), встретив представителя внеземной цивилизации (вызов судьбы/судьбоносное событие + друг), находит мужество (битва) бросить вызов властям (противник), чтобы помочь инопланетянину вернуться на родную планету.

Важность логлайна трудно переоценить. Это и часть творческого процесса, помогающая сформулировать идею фильма, и инструмент маркетинга, чья задача – пробудить интерес к сценарию. В логлайне главное – передать суть происходящего действия наиболее точным, лаконичным и увлекательным образом. Если этого сделать не получается, то глубоко проработанные персонажи, неожиданные сюжетные ходы и непредсказуемый финал продюсера уже не заинтересует.

Тем не менее, логлайн необходим, прежде всего, самим авторам. Профессиональный сценарист всегда составляет логлайн до написания сценария. Это не только помогает фокусировать мысль на главном и не отклоняться в «дебри», но и обыгрывать различные варианты сюжета. Кроме того, определять профессию, характер, достоинства и недостатки главного героя. Сам по себе логлайн часто отображает проблемы, связанные со сценарием. Как правило, чем длиннее и сумбурнее логлайн, тем зануднее и невнятнее сценарий. Если автор не смог вычленить основную идею сначала в логлайне, а потом в сценарии, экран это всегда покажет. Без фокусировки на главном фильм будет обо всём понемножку и ни о чём конкретно.

Н. К. Корпешева, Д. А. Ковалев

Казахский национальный университет искусств

ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ПРОЦЕССЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Различные виды искусства обладают специфическими средствами воздействия на общее развитие детей дошкольного возраста: формируется эмоциональная сфера, совершенствуется мышление, воспитывается чуткость к красоте в искусстве и жизни. Современные научные исследования свидетельствуют о том, что развитие музыкальных способностей, формирование

основ музыкальной культуры, музыкальное воспитание нужно начинать в дошкольном возрасте. Если в процессе музыкальной деятельности будет сформировано музыкально-эстетическое сознание, это не пройдет бесследно для последующего развития человека, его общего духовного становления.

В процессе любой деятельности ребенок осваивает определенные действия, которые ведут к определенному внешнему результату, и внутренние, психические действия, которые составляют основу содержания психического развития (восприятие, мышление, воображение, память). Так же и музыкальная деятельность состоит из многочисленных действий. При усвоении песни ребенок внимательно слушает вступление, старается вовремя начать ее, улавливает заданный темп, при ее исполнении отражает несложные оттенки, одновременно со своими сверстниками заканчивает исполнение. Таким образом, действия могут быть внешними, предметными: ребенок поет, двигается, дирижирует, играет на инструменте, а так же внутренними: воспринимая музыку, он проникается ее эмоциональной настроенностью, сравнивает сольное и хоровое звучание, прислушивается к собственному пению. Если действие повторяется многократно, оно постепенно усваивается и переходит в навык. Совокупность этих навыков позволяет справиться затем с новыми, более сложными действиями.

В музыкальном воспитании выделяются следующие виды музыкальной деятельности: восприятие, исполнительство, творчество, музыкально-образовательная деятельность, которые имеют свои разновидности. Восприятие музыки может существовать как самостоятельный вид деятельности, а может предшествовать и сопутствовать остальным видам. Исполнительство и творчество осуществляется в пении, музыкально-ритмических движениях, игре на музыкальных инструментах. Музыкально-образовательная деятельность включает в себя сведения общего характера в музыке как виде искусства, музыкальных жанрах, композиторах, музыкальных инструментах и т.д., а также специальные знания о способах исполнительства.

Каждый вид музыкальной деятельности, имея свои особенности, предполагает овладение теми способами деятельности, без которых она не осуществима, и оказывает специфическое влияние на музыкальное развитие творческой личности.

Дошкольный возраст отличается многими характерными чертами:

- дети этого возраста не способны надолго сосредоточиться на какой-либо одной проблеме;
- огромная восприимчивость к чувственным впечатлениям окружающего мира не должна откладывать ответы на возникающие у детей вопросы;
- необходимо постоянно возвращаться к пройденному, расширяя проблему;
- новые знания, новая деятельность требуют времени, чтобы поместиться в ограниченную емкость детской памяти;
- на занятии надо сначала показывать тот или иной предмет или указывать на то или иное явление, и лишь потом вводить их словесное обозначение или соответствующий знак.

Учитывая возрастные особенности развития музыкальных способностей и индивидуальные характеристики музыкальности, педагог-музыкант в полной мере должен использовать возможности дошкольного периода, который является сензитивным, т.е. наиболее благоприятным для музыкального развития.

Таким образом, у ученика сформируются многие качества, необходимые для дальнейшего развития – не только музыкального, но и интеллектуального, нравственного, общекультурного. Однако главным все-таки будет вклад музыки в формирование эмоциональной сферы ребенка, связанный прежде всего с обогащением этой сферы. Очень важно, чтобы музыка, предлагаемая в этот период, была не только высокохудожественной, но и ярко выражающей доступные детям эмоции. Тогда она станет уникальным фактором развития их эмоциональной сферы – ведущей сферы психического развития. Все ученые, которые когда-либо анализировали структуру музыкальности, сходились в одном: эмоциональная отзывчивость на музыку является ее главным показателем.

С. П. Кость

Львівський державний університет внутрішніх справ

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ТВОРЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «ТЕАТР У КОШИКУ» В РЕФЛЕКСІІ Б. ПРИСЯЖНОЇ

Книга Богдани Присяжної «Профілі часу» присвячена її улюбленому виду мистецтва – театру. Це збірник публіцистичних виступів, літературно-критичних, театрознавчих, культурологічних досліджень. Найчастіше свою увагу автор зосереджує на проблемах «лесезнавства», адже пані Богдана мріяла про інтелектуальний «Театр Лесі Українки або Лесю Українку в театрі» (за Юрієм Шерехом).

Проблема постановки творів Лесі Українки і сьогодні залишається актуальною через те, що немає налагодженого алгоритму, як саме ставити поетичні твори на сцені. Культурна традиція таких постановок була започаткована у 1943 році, коли львів'яни побачили у театрі такі твори Лесі Українки: «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «Одержима». Через багато десятиліть у постановці талановитого режисера творчого об'єднання «Театр у кошику» Ірини Волицької на сцені Львівського академічного театру імені Леся Курбаса глядачі знову побачили драму «На полі крові». Як зазначає Б. Присяжна, «кожен, хто хоч раз побачив або уважно прочитав Лесину драму «На полі крові», збагнув багато для себе. Надто філософський тут Юда. Зі своєю психологією зрадництва, зі своєю діалектикою. Цей образ ширший за образ конкретної людини, що занастала свою душу» [1, с. 14]. Далі автор дає високу оцінку акторської гри Лідії Данильчук, яка вічний діалог Юди і прочанина вела жваво і за посередництва внутрішньої сповіді, що сприяє осмисленню глядачем самого себе і лабіринтів власної душі.

У рецензії на «Одержиму», яка теж є роботою творчого об'єднання «Театр у кошику», Б. Присяжна пише, що «тільки Леся Українка могла

поставити перед собою таку тему – безмірної, великої і трагічної любові». Ця драма є дещо одноманітною через численні монологи і діалоги без «драматичної дії», яка відбувається лише в останній сцені за участю юрби. Автор виокремлює цікавий режисерський прийом – постукування теслі у паузах між сценами, яке промовисто лунає до наших сердець. «Якби не Леся Українка, – вважає Б. Присяжна, – то релігійний сюжет, пов'язаний із Євангельською легендою про Месію (Христа) і Міріам (Марію Магдалину), залишився б хіба що на сторінках Біблії» [1, с. 19]. Згадаймо, що до появи «Одержимої» Іван Франко не вважав Лесю Українку драматургом, він вбачав у ній тільки ліричний талант. А після прочитання твору назвав його першим драматичним шедевром.

Талант Лесі Українки великий і багатолитий, він набагато випереджував свій час. Ні колись, за часів її життя, ні сьогодні вона не була належно прочитана і відповідно осмислена. На те були різні причини: і суспільні і особисті. Б. Присяжна вдало зауважує, що «український театр був запрограмований на провінційність. І аж ніяк не готовий сценічно відтворити» [1, с. 28]. Лесині твори. Сподіваємось, що геніальна драматургія Лесі Українки стане незмінною у репертуарі українських театрів і глядачі матимуть можливість духовно зростати і переосмислювати самих себе.

Література

1. Присяжна Б. Профілі часу [Текст] / Богдана Присяжна. – Л. : ПАІС, 2010. – 258 с. : іл.

Г. Ж. Кузбакова

Казахский национальный университет искусств

ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА КАЗАХСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ «АБАЙ»)

В музыкальном театре Казахстана особое место занимает оперный спектакль «Абай» как первый национальный классический образец жанра. Абай Кунанбаев (1845-1904) – родоначальник казахской письменной литературы, великий поэт и просветитель. Чрезвычайно широк был круг знаний и интересов Абая. Он хорошо был знаком с сочинениями древних философов – Сократа, Платона, Аристотеля, с произведениями Белинского, Салтыкова-Щедрина, переводил поэзию Пушкина и Лермонтова на казахский. Стихи Абая заучивались наизусть, передавались из уст в уста. Многие из них поэт положил на музыку, они бытуют до сих пор. Поэтическое и музыкальное наследие Абая вошло в сокровищницу многонациональной культуры Казахстана.

Сюжет, в котором нашла своё необычайно масштабное художественное отражение жизнь казахского общества второй половины XIX в. со всеми её противоречиями, феодально-родовой и классовой борьбой, повествует о страстной любви ученика Абая молодого поэта Айдара к девушке Ажар.

Драматическая фабула приводит к его трагической смерти от яда, подсыпанного врагами Абая.

Ярким примером современной интерпретации спектакля «Абай» (музыка А. Жубанова и Л. Л. Хамиди, либретто М. Ауэзова) явилась, несомненно, постановка на сцене Государственного театра в Майнингене (Германия, Южная Тюрингия) в 2012 г. Инициаторы постановки – дирижер Алан Бурибаев и директор Государственного академического театра оперы и балета им. Абая Габит Несипбаев.

Театральный сезон 2012 г. в Майнингене, известного своими глубокими традициями, был открыт премьерой спектакля «Абай». Вопрос адекватности немецкой постановки первоисточнику вызывает необычайный интерес. Сценарий был существенно трансформирован немецким режиссером Ансгаром Хаагом в целях восприятия европейского зрителя. «Действие перенесено в послесталинскую эпоху, события разворачиваются в 1956 г., любимый ученик Абая поэт Айдар – русский по национальности, отсюда – иная трактовка конфликта Абая и его противников, любовной линии Айдара и Ажар. Декорации к спектаклю выполнены в стиле соцреализма, на сцене установлен барельеф В. И. Ленина и т.д.».

Подобная шокирующая театральная постановка обусловлена законами режиссерского театра, характерного для современного творческого процесса в мировом театре. Деформация сюжета, перенос его в другую эпоху, современная трактовка образов, новое сценическое решение – типичное явление современного театра. Можно привести примеры современной трактовки классических театральных произведений в ведущих европейских театрах. Так, Лондонский оперный театр EnglishNationalOpera, известен великолепными классическими постановками. Однако руководством одновременно поддерживается имидж современного театра-новатора. Это обнаруживается, прежде всего, в модернизации классических образцов, оперных шедевров, осовременивании известных оперных спектаклей. Например, романтический сюжет В. Гюго в опере «Риголетто» Дж. Верди трактуется как эпизод из жизни мафии, события «Тоски» Дж. Пуччини разворачиваются в фашистской Италии, а действие в опере Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» переносится из провинциальной России XIX в. (в соответствии Н. Лесковым), в 30-е гг. XX в., в период сталинских репрессий.

Многие зрители отвергают подобные метаморфозы. Однако стремление режиссера обусловлено как раз таки приближением классических спектаклей к реалиям сегодняшнего дня, преодолением и расширением границ условности жанра, в котором априори принята «безусловная условность» (термин Л. Толстого).

Важным представляется тот факт, что режиссер немецкой постановки спектакля «Абай» сохранил основную идею, связанную с утверждением вечных человеческих ценностей, трактовку образа Абая как великого творца, выразителя прогрессивных идей своего времени.

Дирижер Алан Бурибаев подчеркнул включение в постановку подлинного поэтического текста Гете: *Über allen Gipfeln Ist Ruh, In allen Wipfeln Spürest du. Kaum einen Hauch. Die Vögleinschwiegen im Walde Wartenur, balde Ruhest du auch.* Гете жил в 60 км от Майнингена, его стихи были переведены с немецкого на русский

Лермонтовым, а затем, уже с русского на казахский, – Абаем Кунанбаевым. Произведения Абая легли в основу либретто, а в финале оперы звучит ария на стихи Гете в оригинале, и поют ее немецкие артисты в казахской национальной одежде.

Таким образом, Майнингемская постановка служит ярким примером выдвинутой Гете в свое время идеи межкультурного взаимодействия единого культурного пространства, мировой поэзии и музыки.

А. В. Куринная

Харьковская государственная академия культуры

ДРАМАТУРГИЯ ФЕСТИВАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Сегодня в театральном процессе «фестиваль» как форма зрелища, на наш взгляд, является одной из самых популярных. Фестиваль полифункционален. Он позволяет выявить современные тенденции развития театрального искусства. А главное, он позволяет проследить развитие идейно-тематической и конструктивной составляющей современной театральной драматургии.

Современный театр находится в активном поиске новых идей и форм. Фестиваль помогает увидеть это, являясь своеобразным «лакмусом» современного искусства. Именно такие особенности фестивальной театральной формы послужили темой нашего доклада и обуславливают его актуальность.

Общетеоретическому осмыслению проблемы доклада как научного могут способствовать культурологические, искусствоведческие и даже литературоведческие труды М. М. Бахтина, В. Г. Белинского, М. А. Бердяева, Д. С. Лихачева, А. М. Лука, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, В. Я. Проппа, Й. Хейзинги и т.д. Однако фестиваль демонстрирует, прежде всего, культурологический концепт «игры». Фестиваль – это игра, которая развивается согласно правилам.

В результате анализа многих театральных фестивалей становится очевидным, что драматургически такие зрелища имеют следующие блоки: конкурсный, образовательный (серию мастер-классов и творческих встреч для участников фестиваля), блок окончания соревнования – награждения победителей в демонстрации достижений. При этом данная структура, конечно же, может быть вариативна.

Особенную значимость театральной формы можно выделить при анализе детских театральных фестивалей, где участниками конкурса становятся дети.

В создании доклада используется личный опыт автора как главы жюри Всеукраинского фестиваля детских, молодежных театральных коллективов имени Марка Энтина «ЛИМОНАД» (Харьков, Украина) и неоднократного участника международных театральных фестивалей.

А. В. Куринная
Харьковская государственная академия культуры

**ПОСТРОЕНИЕ ИСТОРИИ В КИНОДРАМАТУРГИИ
КАК СРЕДСТВО МАНИПУЛЯЦИИ СОЗНАНИЕМ ЗРИТЕЛЯ
(НА ПРИМЕРЕ ТРУДА У. ИНДИКА
«ПСИХОЛОГИЯ ДЛЯ СЦЕНАРИСТОВ»)**

Основой экранного повествования в кинодраматургии является история. История (в переводе с греч. – рассказ о происшедшем, об узнанном) – это своего рода действительность в процессе развития. Правдивая история заставляет зрителя сопереживать и участвовать, оживленно и с интересом наблюдать за развитием действия. Правда – это 1) то, что соответствует действительности, истина; 2) правдивость, правильность, правота; 3) порядок, основанный для справедливости. Такой порядок, в свою очередь, возможен не только при соблюдении законов кинодраматургии, но и в том случае, если сценарист хорошо знает психологию человека и жизнь в самых ярких ее проявлениях. Жизненность истории – вот что сегодня наиболее важно и ценно для целостного экранного произведения.

Проблемами кинодраматургии и, в частности, спецификой драматургии киносценария, в разные годы занимались Джордж Коган, Скипп Пресс, Уэлс Ротт, Линда Сегер, В. К. Туркин, А. М. Червинский, В. С. Юнаковский и т.д. Однако, на наш взгляд, современных исследований на эту тему недостаточно, что является одной из многих проблем в развитии современной отечественной кинодраматургии.

Не так давно в теории кинодраматургии появился достаточно интересный труд профессора У. Индик «Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете» («Psycholigi for screenwriters. Building Conflict in Your Script», 2016). Эта работа затрагивает различные теории психоанализа – З. Фрейда, Э. Эриксона, К. Юнга, Д. Кэмпбелла, А. Адлера, М. Мердока, Р. Мэя. Автор рассматривает мотивы, желания, комплексы, движущие героями, ведь зритель сопереживает герою, идентифицирует себя с ним, проходит вместе с ним путь трансформации и достигает катарсиса.

Согласно У. Индик «кино создает исполинскую, преувеличенную картину мира, воспринимаемую сразу на зрительном и звуковом уровне, превращаясь тем самым в очень сильный инструмент психологического воздействия. Фильм буквально захватывает зрителей. Между ними и героями устанавливается эмоциональная и психологическая связь, настолько тесная, что иллюзия на экране внедряется в сознание зрителя. Бессознательный процесс «идентификации» будто превращает зрителя в героев фильма: они переживают те же психологические трансформации и катарсис, что и герои на экране...».

В докладе анализируется вклад У. Индик в современную теорию кинодраматургии.

С. В. Линник

Харьковская государственная академия культуры

ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ НАРОДНОГО ПРАЗДНИКА

Развитие народной художественной культуры – важнейший элемент в воспитании духовности народа. Культура народного праздника – неотъемлемая часть взращивания личности. Его характерные особенности: оптимизм, концентрация творческой энергии, выражение коллективных эмоций. Народные традиции и фольклор – основа празднично-обрядовых действий. Проблема сохранения традиций народных праздников остро стоит на сегодняшний день.

В исследованиях выявлена художественная специфика фольклорного театра: коллективность творческого процесса; принцип комбинации блоков; монтажа эпизодов празднично-обрядового действия. Использование фольклорно-этнической образности при построении театрализованного действия прослеживается в двух взаимосвязанных аспектах: трансформация существующих традиционно-народных форм; обогащение заимствованных форм и жанров театрализованного действия специфичными для конкретного региона народными традициями художественной культуры, фольклором.

Сущность режиссёрской деятельности заключается в процессах отбора и в разработке специфических эмоционально-выразительных средств и приёмов воздействия на зрителей:

- создание эпизодов и их художественная организация в комплексную форму целостной программы;
- использование режиссерских методов «театрализации», «иллюстрирования»;
- сочетание различных видов деятельности: творческой, исследовательской, педагогической, драматургической, исполнительской в условиях подготовки праздника;
- организационная работа с различными категориями людей;
- использование в постановках разнообразных эмоционально-выразительных средств;
- использование отдельных компонентов и структурных элементов композиции разнообразных приёмов монтажа, типов связок.

Вспомогательными структурными элементами театрализованного фольклорного действия являются: костюмирование участников, стимулирующее их активность; коллективная импровизация; трудовое, художественно-творческое, спортивное состязание; ритуальное действие.

Не менее важным в театрализованном фольклорном действе является музыкальное наполнение: фольклорная музыка, музыка в современной обработке, музыка живая, музыка по фонограмме. В фольклорной музыке выделяются календарные обрядовые, свадебные, эпические, танцевальные и лирические песни.

При разработке литературного сценария народного праздника учитываются традиции и обряды выбранного праздника, а также характерные черты региона, в котором будет проходить данное действо.

М. В. Мандрыка

Харьковская государственная академия культуры

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ И СЦЕНОГРАФИИ

В ситуации, когда театр ежегодно получает тысячи новых пьес, возникает проблема современной драматургии: излишек материалов есть, а выбрать не из чего. Почему же нет современных актуальных, интересных пьес?

Ответ, на наш взгляд, содержится в следующем: не изучена в достаточной степени сама суть театра, не соблюдаются правила написания и целесообразность постановки пьесы, нет тенденций полноценного раскрытия образа современного героя, не выполняется правило триединства темы, которая будет интересна *одновременно* режиссеру, актерам и зрителю.

В каждой пьесе драматург должен поставить вопрос: *«Что с нами происходит? Откуда это исходит, от добра или зла?»* и попытаться найти ответ. По нашему мнению, необходимо расширить существующее представление о возможностях сценографии, ее место и роль в сегодняшнем спектакле предстают неоднозначными и не всегда бесспорными. Не все режиссеры придерживаются трех главных понятий сценографии в работе на сценической площадке, а именно – динамичности сценического пространства, целостности визуального образа спектакля, единства сценографических построений с пластикой актерских тел.

Сценограф становится чуть ли не единоличным автором идейного и эстетического решения. Увлеченный конструктивным или живописным поиском, сценограф создает оформление, не связанное ни с индивидуальным стилем автора, ни с режиссерским решением. Порой режиссер, пренебрегая средствами воздействия декорационного оформления, превращает его в маловыразительный, а то и просто случайный фон для происходящих на сцене событий.

Резюмируя, отметим следующее: любому молодому драматургу нужна своя школа; опыт приходит во время изучения классики; обязательно научиться чувствовать, как связано сюжетное действие на сцене с монологами и диалогами; в каждом слове – действие.

І. О. Мащенко

Харківська державна академія культури

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ ЦЕРЕМОНІЇ ВІДКРИТТЯ ТА ЗАКРИТТЯ СУЧАСНИХ ОЛІМПІЙСЬКИХ ІГОР

Церемонія Відкриття та Закриття ігор – це святкування дружби народів та пошана переможців міжнародних спортивних змагань; синтез всіх художніх виразних засобів, які мають за мету – культурно-символічне звернення до жителів всього світу.

Варто зазначити, що для втілення режисерського задуму, що являє собою художнє оформлення, необхідно урахувати такі особливості: образна дія головного героя видовища – великої маси людей; сценічний майданчик та його поєпізодна тематична трансформація; драматургічне та композиційне поєднання дійства, а також художній фон, як один із головних візуальних виразних засобів.

«Видовищем для всієї планети» (СРСР, 1980) стали XXII літні Олімпійські ігри, масштабне спортивно-хореографічне шоу, в якому було задіяно понад 12 000 театралізованих персонажів. Були продемонстровані етнічні орнаменти 15 «країн співдружності» на гігантському фоновому панно; можна було бачити утворення єдиної композиції з хореографів в національних костюмах, яка символізувала єдність і непорушність СРСР, а також, запуск в небо антропоморфного Олімпійського Ведмедика, як символ якості, завзятості та відданості олімпійським ідеалам.

Яскравою була церемонія відкриття XVI зимових Олімпійських ігор (Франція, 1992), яка супроводжувалася грандіозним світловим шоу. Норвезька співачка Сессіль виконала пісню, сидячи на спині білого ведмеда, а французька ескадрилья залишала в небі різнобарвні олімпійські кільця.

На XVII зимових Олімпійських іграх (Норвегія, 1994) глядачі милуватися п'ятьма олімпійськими кільцями з 400 учасників зведеного дитячого хору. Щоб доставити олімпійський вогонь на стадіон і урочисто його запалити, лижник летів з 120-метрового трампліну з факелом в руці.

Основними мотивами XXVII літніх Олімпійських ігор (Австралія, 2000) були історичні етапи становлення Австралії – барвисте шоу, яке включало в себе елементи водної феєрії, що символізувало тісний зв'язок австралійського народу з морем.

XIX зимові Олімпійські ігри (США, 2002) візуально художньо показали згуртування всього цивілізованого світу, необхідність об'єднання націй перед загрозою тероризму. Під час Відкриття на льодовій арені стадіону – Великого солоного озера, з'явилися прапороносці з прапорами та написами столиць всіх Білих олімпіад.

XXI Олімпійські зимові ігри (Канада, 2010) були відзначені ходою вождів індіанських племен Канади; декораціями у вигляді 20-метрового крижаного ведмеда і шоу гігантських косаток, які ніби борознили океан.

На XXX літніх Олімпійських іграх (Великобританія, 2012) творча частина починалася зі звучання гігантського дзвону, спеціально відлитого для цього заходу, а для досягнення більшого емоційного впливу на глядачів особливий акцент був зроблений на образах відомих героїв англійської дитячої літератури (Пітера Пена, Мері Поппінс, Гаррі Поттера та ін.).

Під час Церемонії відкриття XXII Олімпійських зимових ігор (Росія, 2012) високотехнологічне шоу носило «вертикальний формат», де сценічна дія відбувалась в повітряному просторі, а під час виконання Гімну прапор складався з хореографів і відбивався трибарвними світловими променями, що створювало ілюзію колихання.

Талісманами Літніх Олімпійських ігор (Бразилія, 2016) стали два персонажа, які уособлювали флору і фауну Бразилії. Символом було зелене дерево, яке в кульмінаційний момент дійства в центрі стадіону в горщик посадив хлопчик, і почався Парад атлетів. Головною особливістю святкування було й те, що спортсмени також садили насіння дерев в спеціальну конструкцію, яка згодом стане лісом Атлетів.

Прослідкувавши за динамікою розвитку художнього оформлення спортивного видовища, можна зробити висновок щодо великої потреби в національній семіотичній обізнаності, художнє втілення якої могло б відповідати інноваційним сценічним технологіям.

Н. О. Мельникова

Белорусская государственная академия искусств

«ХОЛСТОМЕР» Л. Н. ТОЛСТОГО В РЕЖИССУРЕ Р. КУДАШОВА НА БЕЛОРУССКОЙ СЦЕНЕ

Рассматривая спектакли, в которых так или иначе задействованы анималистические образы, невольно происходит сравнение режиссерского подхода и способов актерского воплощения замысла режиссера. Зачастую способы воплощения настолько просты и элементарны, что нет смысла говорить о новшествах в этой сфере. Однако есть и реальные примеры неординарного, интересного для зрителей, критики создания спектаклей, которые могут в полной мере являться образцом для будущих поколений режиссеров и актеров. Речь пойдет о переносе на театральные подмостки повести Л. Н. Толстого «Холстомер» (1860). «Холстомер» – это «история лошади», рассказанная ею самой. Но сначала о литературной основе. Объект изображения в повести – табун лошадей, людям в ней отведена второстепенная роль. Табун – это метафора современного общественного организма, и поэтому лошади здесь очеловечены, наделены людскими чувствами: жестокость и жалость, веселье и грусть, зависть и гордость, беспечность молодости и угрюмое сознание своей дряхлой старости. Более всего очеловечен главный персонаж Холстомер.

На белорусской сцене «Холстомер» поставил Руслан Кудашов. Руслан Кудашов – режиссер для театра кукол редкий. Он пришел в профессию в Петербурге в такое время, когда страсти вокруг кукольного искусства уже давно были списаны в архив. В условиях отсутствия полноценной конкуренции во взрослом камерном театре кукол быть замеченным оказалось нетрудно. Но в Кудашове изначально было заложено гораздо большее. В первую очередь, профессиональная интеллигентность – в своем отношении к кукольной режиссуре Кудашов неизменно проявляет стопроцентную серьезность и осведомленность. Во-вторых, врожденная «правильность»: театр Кудашова – театр точной и актуальной установки. Нам представлены не люди глазами лошадей, а лошади глазами людей – но не героев, а авторов. Вместо «оживления» лошади, переживающей вполне человеческие страсти, Кудашов

выбирает другой путь: лошадь увидена им как сумма ипостасей понятия «лошадь». Спектакль заполнен игрушками, миниатюрными статуями, шахматными фигурами, карусельными лошадками, «конскими» деталями интерьера и т. д. Также и люди решены в спектакле не вглубь, а вширь, суммарно – набором визуальных ребусов. Они изображаются то «безголовыми тантамаресками», то отдельными частями тела, то деталями костюма, использованными как кукла. Если добавить, что на сцене постоянно присутствуют актеры (иногда как «невидимые» кукловоды, а порой и в ролях – то ли персонифицированные души коней, то ли конюхи), – станет понятно, что во время спектакля зрителю приходится разгадывать образные загадки, сквозь которые трагическая исповедь Холстомера довольно скоро, несмотря на кудашовски подробное следование авторскому тексту, перестает слышаться вообще. Как неизбежный результат – самое ценное качество искренности Кудашова – чувственность – тоже микшируется подобным подходом. «Холстомер», как и всё у Кудашова, отличается необычайно привлекательным обещанием чувства. Но режиссер, все еще сам, видимо, числящий себя в «начинающих», будто продолжает «учебу» – освоение набора профессиональных инструментов, – и это мешает ему с их помощью строить если не содержание, то эмоциональный сюжет. В этом освоении он неизбежно обращается за поддержкой к «постановочной команде театра Потудань» – звукорежиссеру Владимиру Бычковскому, художникам Андрею Запорожскому, Алевтине Торик. Потенциал у Р. Кудашова, безусловно, многообещающий. Для того чтобы его реализовать, как явствует из «Холстомера», ему осталось совсем немного: освободиться от ложно понятой «ответственности» – перед классикой, перед профессией, перед чем угодно – и, наконец, довериться – актерам (кем и откуда бы они ни были) и, главное, самому себе.

А. Мерекеев, К. С. Борамбаева

Казахский национальный университет искусств

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ ЛИЧНОСТИ УЧИТЕЛЯ-ХОРМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Активное и заинтересованное отношение учащихся к хоровой музыке всецело зависит от метода работы учителя музыки. Хормейстерские профессиональные навыки учителя тесно взаимосвязаны с индивидуальными личностными качествами, которые пригодны для управления и дирижирования коллективом школьников. Профессия дирижера включает в себя целый ряд важнейших компонентов, которые находят применение и в работе со школьным коллективом. Наиболее характерны следующие:

- дирижер-художник, мастерство и дарование которого способны объединить и увлечь коллектив на создание подлинно художественной интерпретации произведения;

- дирижер-учитель и воспитатель своего коллектива, способный организовать его репетиционную работу и всю деятельность таким образом,

чтобы усилия всех детей, их способности и индивидуальное мастерство были направлены на создание целостной исполнительской концепции;

– дирижер-пропагандист всего лучшего, что создано великими композиторами прошлого и настоящего, своей музыкально-исполнительской деятельностью способствующий появлению новых талантливых сочинений современных авторов, возрождению на концертной эстраде незаслуженно забытых произведений.

Дирижер постоянно выступает в роли педагога, наставника, старшего и более мудрого советника, занимается просветительным музыкальным воспитанием своих подопечных. И эта функция обязательна, она входит в перечень необходимых качеств дирижера. Дирижер воздействует на творческую волю детей, вызывает в них художественную самоотдачу, выстраивает при этом стратегическую линию исполнительского процесса вообще.

Профессиональный хормейстер – это единственный человек, который большую часть своего времени отводит на обучение и воспитание прекрасного у детей. К личности хормейстера предъявляется ряд самых серьезных требований. Среди них можно выделить главные, без которых невозможно стать высококвалифицированным хормейстером, и второстепенные, соответствие которым не обязательно для педагога, но делает его личностью, способной наилучшим образом обучить и заинтересовать к творчеству другую личность.

Главным требованием является любовь к детям, к профессии, наличие знаний в хоровом искусстве, широкая эрудиция, педагогическая интуиция, высокоразвитый интеллект, высокий уровень общения и нравственности, профессиональное владение разнообразными методиками обучения детей. Дополнительными, но относительно стабильными требованиями, являются общительность, артистичность, веселый нрав, хороший вкус и др.

Важным в работе с детским хоровым коллективом является стиль и методы руководства и самоуправления, когда хормейстером должны преследоваться следующие цели:

- научить детей правильно распределять между собой роли в совместной деятельности и выполнять свои ролевые обязанности;
- научить детей быть руководителями в групповой деятельности;
- научить детей подчиняться заданным правилам совместной работы, быть также и хорошими исполнителями;
- научить детей умело общаться друг с другом, устанавливать и поддерживать хорошие деловые взаимоотношения;
- научить детей создавать в хоре эмоционально благоприятные личные взаимоотношения;
- научить каждого ребенка быть независимым в хоровом коллективе.

Выбирая те или иные средства педагогического воздействия и формы поведения, педагог учитывает свои индивидуальные склонности. Хормейстеры, обладающие разной индивидуальностью, из множества учебных и

музыкальных задач могут выбрать одни и те же, но реализуют их по-разному. Хормейстер должен стремиться к тому, чтобы всегда оставаться самим собой, т.е. яркой педагогической индивидуальностью. Интересный, творческий хормейстер – это всегда индивидуальность.

Очень важно понимание дирижером методологии репетиционного процесса как последовательного изучения музыкально-хорового произведения и раскрытия в нем сущности художественного образа. Большое значение имеет тонус репетиции. Квалифицированный хормейстер, владеющий своей профессией не только с музыкальной стороны, но и знающий различные науки, способствующие общению с детьми, конечно же, имеет несколько интересных и эффективных методик для работы с хористами: интересный репертуар, эффектные приемы, применение ударных музыкальных инструментов, переключение внимания детей на разные по характеру произведения и др. Интерес – это главный фактор учебного роста детей, без которого все виды творческой деятельности для учащихся протекают однообразно. Хоровые занятия – это взаимосвязь многих общеобразовательных дисциплин, истории, литературы, ИЗО и т.д. Они создают условия для гармонического развития личности подростка.

Литература

1. Алиев Ю. Б. Методика преподавания музыки и хор. класса в общеобразовательных учреждениях : уч. пос. для студ. муз. фак. педвузов / Ю. Б. Алиев, Л. А. Безбородова. – М. : Изд. центр «Академия», 2002. – 416 с.
2. Алиев Ю. Б. Пение на уроках музыки : метод. пос. для учит. общеобр. шк. / Ю. Б. Алиев. – М. : Просвещение, 1978. – 175 с.
3. Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе : уч. пос. для пед. ин-тов по спец. 2119 «Музыка и пение» / О. А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 222 с.
4. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям / В. А. Сухомлинский. – К. : Радянська школа, 1988. – 272 с.

А. Муханкызы, Л. К. Маймакова

Казахский национальный университет искусств

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА: ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Годы независимости и суверенитета Республики Казахстан ознаменовались несомненными успехами во всех сферах, в том числе в музыкальном фольклоре и музыкальном искусстве. Пристальный взгляд в прошлое с целью извлечения из него уроков на будущее – характерная черта социальных наук нашего времени. Поэтому не иссякает интерес к музыкальной культуре казахского народа. Это время, с одной стороны характеризовалось мотивами урбанизации, с другой – идеей преемственности через новое видение образов и выразительных средств фольклора, способов ее переосмысления в контексте новых эстетических взглядов.

Особая роль народной музыки в жизни казахов отражена в многочисленных древних мифах и легендах, что подтверждает глубокую

историческую почвенность этого слоя культуры. Мало что может сравниться по глубине и красоте с этими мифами и легендами в казахском фольклоре. Они были созданы древними племенами и народами, принявшими участие в этногенезе казахов, которые в свою очередь умножили богатейшие культурные традиции предков.

Много у казахов было песен, стихов, частушек, связанных с религиозными верованиями и обрядами. Каждое значительное событие в жизни человека, семьи, рода сопровождалось у казахов обрядом и песнью. Абай Кунанбаев справедливо определил значение песни в жизни казахов:

Двери мира тебе открывает – песня.

Двери смерти тебе открывает – песня.

Внимай ей, казах, постигай ее мудрость.

Всей жизни твоей сопутствует песня.

Акыны импровизировали, создавали песни, сказания, эпические поэмы. Они также сохраняли в своей памяти множество поэтических произведений устного народного творчества, умело перерабатывали их, передавали своим последователям. По существу акыны, певцы-импровизаторы являлись летописцами народа, не имевшего письменности. Эта их творческая традиция своими истоками уходит в глубокую древность.

Понятия «акыны», «жырау» (певец-импровизатор), «жыршы» (певец), «оленши» (песенник) во многом различны.

Самым древним носителем поэтического дарования у казахов считается жырау – певец-импровизатор. Жырау упоминается в казахском эпосе. Академик В. В. Радлов указывал, что жырау – это акын-песенник, певец старины. Чокан Валиханов считал, что жырау – это акын, сочиняющий «жоктау» (поминальную песню). Несомненно, термин «жырау» имеет более раннее происхождение, чем «акын» в его современном понимании. Очевидно, жырау – это певец, который в старину состоял на службе у ханов в качестве советника, принимал участие в походах, воспевал сражения, победы, оплакивал смерть батыров.

Слово «акын» у казахов в устной литературе понимается в значении народного певца, а в письменной означает поэта. Акын – это человек, обладающий даром импровизации, сочинения песни экспромтом. В поэме «Кыз-Жибек» отмечается, что спутник Тулегена Шеге был акыном. Поэтому можно предполагать, что акыны существовали уже в средневековье. Значение акынов-поэтов усилилось в XIX в. в связи с возникновением письменной литературы. Как и певцы-импровизаторы, акыны являлись сказителями, сохранявшими и развивавшими лучшие образцы устной литературы. В более позднее время широкое распространение у казахов получило песенное состязание акынов – айтыс.

Акыны-импровизаторы, сочинявшие стихи и песни на различные темы, в то же время были исполнителями старинных произведений устного творчества. Они назывались также певцами-сказителями (жыршы), песенниками (оленши).

Повсеместно распространенным музыкальным инструментом, являющимся неременной принадлежностью каждого акына и певца, была домбра – щипковый инструмент с треугольным или овальным корпусом, с грифом, с двумя струнами, скрученными из бараньих кишок.

Одной из наиболее широко распространенных форм казахского песенного творчества было «терме» – короткая, однородная по ритму мелодия речитативного склада, на основе которой акыны создавали свои поэтические импровизации, жырши (сказители) передавали эпические и исторические поэмы, сказки, легенды.

На современном этапе в Республике Казахстан идет процесс исторического самопознания, понимания генезиса казахского этноса и становление его в мировом масштабе. Важную роль играет решение проблемы преемственности культуры, поэтому с большим вниманием исследуются проблемы национальной культуры, исторического наследия, интеграции.

Г. С. Мухтарова

Казахский национальный университет искусств

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЯПОНСКИХ ТЕАТРОВ НОО И КАБУКИ

Упоминание о классическом сценическом искусстве Японии всегда подразумевает театры Ноо и Кабуки. Термин Ноо имеет значение «мастерство», а Кабуки переводится, как «мастерство песни и танца».

История театра Ноо берёт свое начало с XIV в., театр Кабуки возник в XVII в. Сценическое искусство театра Ноо изначально являлось более светским, элитарным видом искусства, предназначенным для высших аристократических слоев населения, нежели Кабуки, который был популярен в массовых кругах народа.

Главная отличительная особенность двух театров заключается в том, что в театре Ноо актеры играют в масках, а в театре Кабуки в ярком гриме.

В театре Ноо маски номэн или омотэ подразделяются на маски окина – маски стариков; маски богов и демонов; маски мужчин; маски женщин и маски духов. Эти маски не полностью закрывают лицо актёра, так как маленькая голова при крупном телосложении, а также рисование линий почти у корня волос были данью моде XIV в. До XVII в. маски театра Ноо вырезались самими актёрами, монахами или скульпторами из дерева, но начиная с XVII в. их начали изготавливать специальные династии мастеров, специализирующиеся только на театральных масках. Маски, созданные до периода Эдо называют хоммэн, т.е. «исконные маски», более поздние носят название уцуси. Маски в театре Ноо носятся в сочетании с париком и головными уборами.

В театре Кабуки активно используется грим кумадори, то есть это метод нанесения полос на лицо. Красные линии кумадори отражают справедливость, смелость и сверхчеловеческую силу персонажа, а фиолетово-синие – страх и скрытую злобу. Актеры Кабуки сами наносили себе на лицо линии кумадори.

Известно, что все женские роли в японских традиционных театрах исполняются мужчинами, несмотря на то, что первоначально основоположницей театра Кабуки была женщина по имени Идзумо-но Окуни, которая совместила стихотворные истории, ритуальные танцы и музыкальное сопровождение в единый спектакль. По мнению сёгуната периода Эдо, ввиду разлагающего влияния на общество постановок Кабуки, с середины XVII в. был наложен запрет на выход на сцену женщин. В XIX в. запрет был аннулирован, но женщины, потерявшие возможность совершенствовать мастерство, так и не смогли достичь высокого уровня исполнения ролей, как у мужчин, в амплуа оннагата.

В японских театрах Ноо и Кабуки существует строгая регламентация, выраженная в композиции сценической площадки, порядке посадки музыкантов, живом музыкальном сопровождении спектакля, в жанре нагаута. Каждый звук имел свой смысл, выход актера на сцену возвещался публике стуком трещоток хёсиги. Сценография театра Кабуки поражает своими техническими механизмами, такими как вращающаяся сцена мавари-бутай, механические люки суппон, подъемные механизмы сэри, помост ханамити. Мавари-бутай – это большая центральная часть сцены, сделанная в форме круга, которая путем вращения меняет сцены спектакля. В древности механизм управлялся вручную.

В представлениях театра Ноо не используются сложные декорации. Вся бутафория делится на суэдогу (выносимое на сцену оборудование) – предметы, служащие декорациями, и тэдогу (предметы в руках) – вещи, которые актёр держит в руках. Ни одна роль в театре Ноо не исполняется без веера оги, используются три его разновидности: нескладной утива, складные тьюкэй и сидзумэори. В танцах-пантомимах актёр с помощью веера изображает различные предметы и явления.

Театр Кабуки в настоящее время состоит из трёх типов постановок: дзидай-моно – исторические пьесы, сэва-моно – простонародные, сёсагото – танцевально-драматические пьесы. Первую категорию обычно подразделяют на 3 поджанра: отё-моно (пьесы из придворной жизни), собственно дзидай-моно и оиэ-моно (пьесы о феодальных раздорах). Психологическая игра сочетается в Кабуки с эффектными деталями и движениями, т.н. язык поз – миэ.

В истории Японии XVI–XVII вв. знаменуются началом мирной эпохи городской культуры. Этот период заложил основу не только для развития традиционного театра Кабуки, но и гравюры укиё-э, а именно его уникального жанра якуся-э.

Якуся-э – это изображения актеров Кабуки. Именно поджанр японской гравюры якуся-э стал связующим звеном между театральным и изобразительным искусством. В жанре якуся-э было два направления ноога – изображения актеров театра Ноо и Кабуки-э – изображения актеров Кабуки.

В этом жанре творили крупнейшие мастера, оставившие после себя шедевры мирового значения. В этом ряду известных имён стоят Тории Киёнобу (1664–1729), Кацукава Сюнсё (1726–1792), Тёсюсай Сяраку (работал в 1794–

1795), Утагава Тоёкуни (1769–1825) и др.

Мастерские художников, связанных с театром, были наиболее устойчивыми династическими объединениями, и зачастую сложившиеся там творческие методы и формы преемственности распространялись на художественную практику мастеров гравюры всех жанров.

Традиции театра Кабуки и Ноо живут на сцене и по сей день и сохраняются в их первозданном виде, кроме того, элементы традиционного сценического театра используются на площадках экспериментальных трупп и постановок.

И. Ю. Нарожная

Харьковская государственная академия культуры

КОНФЕРАНСЬЕ КАК СВЯЗУЮЩЕЕ ЗВЕНО МЕЖДУ СЦЕНОЙ И ЗРИТЕЛЬНЫМ ЗАЛОМ

Среди эстрадных жанров конференс – один из самых молодых. Впрочем, истоки этого эстрадного жанра ищут в далеком прошлом. Их находят в хоре античного театра, в прологах итальянской комедии масок, в представлениях русских скоморохов и балаганных дедов. Конференс – форма сценического действия, осуществляемая конференсье – лицом, объявляющим номера программы на эстрадном представлении или концерте и занимающим публику между исполняемыми номерами. Различают два вида конференса – парный и сольный. В зависимости от формы конференса в нем определяют следующие структурные элементы: вступление, главный монолог, деловые анонсы, шутки, репризы и пр., собственный номер ведущего, окончание конференса и концерта.

В основе конференса лежит принцип живого общения. Как в сольном, так и в парном конференсе – это диалог между исполнителем и зрителем, где разговор ведет конференсье, а зрители отвечают оживленными движениями, смехом или аплодисментами.

Задача прямого общения – воздействовать на зрителя, вызвать у него соответствующие впечатления, переживания, размышления. Конференсье делают тесную связь сцены и зала еще теснее. Реплики могут нести не только со сцены в зал, но и из зала на сцену, а точнее – на авансцену, к конференсье. Поэтому профессия конференсье требует навыков импровизации, молниеносной реакции и, конечно, блистательного остроумия. Конференсье особенно важно умение спаять концерт воедино, добиться, чтобы каждый номер имел успех. Роль конференсье особая, он должен максимально ярко подать артиста. Конференсье обязан быть готов пожертвовать собственным успехом, чтобы только добиться внимания к выступающему. Выход на эстраду должен сопровождаться появлением концентрированного выражения творческой индивидуальности конференсье, то есть определенной маски-образа. Она тяготеет к яркости и броскости, приемам гротеска, буффонады, к элементам юмора, сатиры.

Конферанс должен быть строго ограничен, и не занимать более пятой части всего времени концерта. И, кроме того, все конферансье должны помнить о своей основной задаче – четко объяснить следующий номер, а не спешить «под аплодисменты» после собственной интермедии покинуть эстраду.

Так как конферансье объединяет разножанровые номера концерта, создает из их совокупности художественное и смысловое единство, то именно от него в большей степени зависит успех концерта.

К. О. Настаченко

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

ТЕАТР «ROYAL DE LUXE» І ТВОРЧІСТЬ ЖАНА-ЛЮКА КУРКУ

Трупа «Royal de Luxe» розпочала свою діяльність у Екс-ан-Проваж у 1979 р., троє акторів під головуванням Жана-Люка Курку підкорювали вуличну публіку своїми неймовірними постановками і гігантськими ляльками-маріонетками. Виступи по всьому світу зробили їх відомими. Театр опинився в центрі уваги світової громадськості, засобів масової інформації і продюсерів. Вони творять найбільше шоу на Землі, в буквальному сенсі слова, адже гігантські маріонетки не вміщуються в приміщення жодного театру, труп виступає виключно на вулиці. Вистави цього колективу можна побачити у Франції, Марокко, Камеруні, Китаї, Новій Зеландії, Мексиці. Основним принципом роботи колективу є безкоштовний вхід на всі вистави.

У 1989 р. мер французького міста Нант запропонував трупі «Royal de Luxe» фінансування, а також створення творчої майстерні у занедбаному складі на березі річки Луара. Саме в цій майстерні розквітнув геній Жана-Люка Курку, який отримав можливість втілювати в життя свої найсміливіші творчі фантазії.

З моменту першого вуличного параду на початку 1990-х рр. «Royal de Luxe» побував у сотнях міст, в яких збирав тисячі глядачів, які з острахом та захопленням дивились на 15-ти метрових маріонеток, що крокують на вулицях.

В одних постановках приймає участь 10 акторів, а в інших, наприклад у виставі про Гігантів – від 85 до 120. Театр працює у різних жанрах – вуличні вистави, яскраві ходи, і навіть, «вистави» у вітринах, як наприклад «Повстання манекенів», яка була поставлена в рамках фестивалю Berliner Festspeeli в 11 вітринах магазинів «KaDeWe».

У 1992 р. театр поїхав у турне з постановкою «Карго 92», присвяченою 500-річчю відкриття Америки. Наступного 1993 р. мешканці Гавра, Калє, Нанта, Байонни, Барселони побачили виставу «Гігант, що впав з неба».

У 2003 р. трупа запустила проект «Знижки! Дві вистави за ціною однієї». «Гамлет» В. Шекспіра був поставлений на сцені, що обертається на фестивалі у Орійакє (Овернь) і на Міжнародному театральному фестивалі у Сантьяго. Після цього – турне по Чилі, повернення до Мадриду і Памплоне.

У 2005 р. увесь Лондон був вражений постановкою «Індійський султан і його слон для мандрів у часі». У 2007 р. більш як 2 мільйони чілійців подивились виставу «Маленька Великанша і носоріг». Такий самий успіх мала

постановка «Неймовірної історії Гіганта, похованого заживо». У 2010 р. театр приїхав до Мексики на запрошення президента Феліпе Кальдерона, за 6 днів виставу «Гігант з Гвадалахари», де головною дійовою особою був бог-собака Ксоло, подивились 3,5 мільйони людей.

У 1987 р. трупа поїхала до Марокко в якості культурного посла. Артисти провели багато часу, вивчаючи південні регіони країни в пошуках нових ідей, а 10 років потому повторили цей досвід, проживши півроку на півночі Камеруну, де показували виставу «По Камеруну на велосипеді». Звідти трупа повернулася з новим 6-метровим негреном, який розігрував виставу у компанії вже знайомого Гіганта. Акомпанують йому 55 музикантів з Буркіна-Фасо і 4 великі музичні машини. Мандрі по Камеруну надихнули артистів на створення вистави «Короткі негритянські казки». У 1999 р. він відкрив Авіньонський фестиваль, після поїхав у турне до Франції, був у Сантьяго, Буенос-Айресі. У 2001 р. трупа привезла «Короткі негритянські казки» до Китаю, прийнявши до себе 6 місцевих акторів. Повернувшись до Франції, театр показав у Нанті і Парижі виставу «Короткі китайські казки, побачені та виправлені неграми».

М. В. Островская

Харьковская государственная академия культуры

АКТЁРСКИЙ ТРЕНИНГ С ЭЛЕМЕНТАМИ РЕЖИССУРЫ

Актёрский тренинг для студента, осваивающего профессию режиссёра требует серьёзного подхода и больших затрат времени и энергии. Такая работа позволяет усваивать материал основательно и навсегда. Пройдя этот тренинг от начала и до конца, вы сможете пользоваться приобретенными навыками всю оставшуюся жизнь.

Георгий Александрович Товстоногов утверждал, что в искусстве режиссуры в качестве «материала» используется человек-артист, с его бесконечно разнообразным внутренним миром. Режиссера иногда сравнивают с источником творческой энергии, лучи от которого расходятся во все стороны: к актеру, к драматургу, к зрителю. Мне же кажется, что режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Поэтому подготовка творческого аппарата режиссёра к профессиональной деятельности, формирование психотехнических навыков для дальнейшей практической работы продолжают оставаться актуальными в педагогической практике.

Режиссёрский тренинг – это комплекс специальных упражнений, формирующий профессиональные навыки, направленные на расширение возможностей, необходимых студенту в будущей режиссерской практике.

По существу, в современном театральном искусстве основным свойством будущего режиссёра должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, выраженный через определенный способ думать. Иными словами, современный

театральний процес потребує особого підходу к решению проблеми преподавания актёрского тренинга на режиссёрских курсах.

Конечно, речь не идёт о коренном изменении программы по курсу, который используется в подготовке студентов-режиссёров, а только о частичной корректировке. При этом разрабатывается комплекс заданий, помогающий сформировать личностные качества будущего режиссёра.

А. Л. Папікян

Львівський державний університет внутрішніх справ

СЕРГІЙ ПАРАДЖАНОВ ЯК САМОБУТНЯ ОСОБИСТІСТЬ МАЙСТРА-ТВОРЦЯ

Не простим був життєвий і творчий шлях С. Параджанова. Він народився третьою дитиною в сім'ї. Його батько – Параджанян Йосиф Сергійович був антикваром, а мати – Бежанова (Бежанян) Сірануш Давидівна домогосподаркою.

У ті часи професія антиквара передавалася з покоління у покоління і батько Сергія сподівався, що його син наслідуватиме ремесло батька. Сергій обрав інший шлях. Відчуваючи потяг до краси, образності, осмислення світу, подій людського життя з усією їх палітрою фарб та емоцій, Параджанов з шкільної лави прагнув до мистецтва. Середню школу Сергій закінчив з «п'ятірками» з предметів природознавства і малювання.

Не просто складався життєвий і творчий шлях молодого С. Параджанова. З 1941 до 1943 рр. йому довелося працювати художником-технологом на тбіліській фабриці «Радянська іграшка». З 1942 до 1945 рр. він навчався на вокальному відділенні Тбіліської консерваторії. Брав участь у концертній трупі, що обслуговувала військові шпитали, провів близько 600 концертів. В 1945 р. перевівся до Московської консерваторії в клас Ніни Дорліак. Паралельно, до занять в консерваторії, в 1946 р. вступив на режисерський факультет Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДІК), у майстерню Ігоря Савченка.

Протягом тривалого часу С. Параджанов працював на допоміжних посадах у кінематографії: асистент режисера у фільмі «Тарас Шевченко» та «Максимко». Зняв дипломну роботу – фрагмент фільму «Андрієш» за мотивами молдавських казок. Закінчивши ВДІК та отримавши диплом режисера, Параджанов був направлений на Київську студію художніх фільмів як режисер-постановник.

З Україною його пов'язує значна частина творчої біографії. В Україні він створив фільми «Наталія Ужвій», «Золоті руки», «Думка», «Перший парубок», «Українська рапсодія», «Квітка на камені».

Міжнародне визнання прийшло до Параджанова після екранізації в 1964 р. повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Цей фільм був удостоєний призу на Всесоюзному кінофестивалі в Києві (1966). Та на Заході (там фільм демонструвався під назвою «Вогняні коні») до фільму інтерес був значно більшим, ніж на батьківщині.

Журнал «Екран» (Польща) у 1966 р. писав: «Це один з найдивовижніших і найвитонченіших фільмів, які траплялося нам бачити протягом останніх років.

Поетична повість на межі реальності й казки, дійсності й уяви, достовірності й фантазії... Уяві Параджанова, здається, немає меж. Червоні гілки дерев, геометрична композиція усередині корчми з нечисленним реквізитом на фоні білих стін, Палагна на коні під червоною парасолькою і з напіводягненими ногами, грубість похоронного ритуалу з обмиванням померлого тіла і сцена оргіастичних забав у фіналі... Параджанов відкриває у фольклорі, звичаях, обрядах самотній культурний ритуал, в рамках якого дійсність реагує на турботу і трагедію особи».

Фільм отримав 39 міжнародних нагород, 28 призів на кінофестивалях (із них – 24 гран-прі) у двадцять одній країні. Параджанову надсилали свої вітання Фелліні, Антоніоні, Куросава, а польський режисер Анджей Вайда став перед Параджановим на коліна і поцілував руку, дякуючи за цей шедевр.

У 1967 р. Параджанова запрошують на Єреванську кіностудію, де він працює над фільмом «Колір граната» («Саят-Нова») – картиною про великого вірменського поета, мова в якій йде швидше про життя духу, ніж про зовнішні події біографії.

Доля Параджанова була не легкою. У 1965–1968 рр. він разом з іншими відомими діячами української науки та культури, протестуючи проти масових політичних арештів в Україні, звертався у вищі партійні та державні органи з вимогою роз'яснити причини переслідувань українських інтелектуалів і виступав за проведення відкритих судових процесів, що мало б забезпечити справедливість розгляду справ. Неодноразово висловлювався за дотримання свободи слова у пресі. 30 червня 1966 р. ЦК Компартії України схвалив Постанову «Про серйозні недоліки в організації виробництва кінофільмів на Київській кіностудії ім. О. Довженка», в якій піддавалися критиці кінострічки «Криниця для спраглих», «Звірте свої годинники». Зазнавши переслідувань і, намагаючись уникнути арешту, Параджанов був змушений виїхати у Вірменію.

В 1971 р. він повернувся до Києва. 17 березня 1973 р. С. Параджанов був заарештований і засуджений до п'ятирічного ув'язнення за гомосексуалізм, хоча в обвинувальному вирокі були статті і «за спекуляцію», і «за український націоналізм». Параджанов відбував строк спочатку у Лук'янівській тюрмі, потім у колонії в Алчевську.

Важливу роль у звільненні Параджанова відіграла Лілія Брік: чоловік її сестри Ельзи Тріоле Луї Арагон під час візиту до Москви в урядовій ложі Большого театру звернувся особисто до Л.І. Брежнєва з проханням звільнити митця. До кампанії щодо його звільнення долучилися багато міжнародних діячів. Тільки завдяки міжнародній кампанії протесту С. Параджанов був звільнений 30 грудня 1977 р. Зважаючи на заборону жити в Україні він оселився у Тбілісі, хоча і там надалі зазнавав переслідувань з боку радянських репресивних органів.

Через ідеологічну цензуру його творчості не вийшли фільми «Intermezzo» (за М. Коцюбинським), «Київські фрески», «Ікар», «Сповідь».

Отже, Сергій Параджанов – це видатна, неординарна, талановита людина, яка своєю творчістю, особливим баченням та сприйняттям світу випередила час. Проживши важке, складне, повне трагізму життя, і водночас досягнувши своєю творчістю світового визнання, він став прикладом майстра-творця.

СОЦИАЛЬНАЯ АКТИВНОСТЬ РЕЖИССЕРА

Сегодня театральные педагоги задумываются о воспитании социально активной личности, в частности, личности режиссера, испытывая необходимость искать новые подходы, новые методики в решении педагогических задач.

Функционирование театрального искусства как определенной стабильной системы оказывается производным в отношении общественной системы, которая находится на определенной стадии функционирования. Театру в процессе его развития в каждый конкретный отрезок времени присущи определенные социальные функции, которые образуют соответствующую иерархию. На современном этапе социализированный человек должен быть способен противостоять если не обществу, то тем или иным жизненным обстоятельствам, которые в режиссерской профессии обозначены как «предлагаемые обстоятельства пьесы и роли», которые необходимо выявить через многие выразительные средства театрального искусства. Однако в жизни мы встречаем людей, фактически растворившихся в социуме, но не готовых и не способных к той активности, которая нужна для противостояния среде, воздействия на нее, возможно более полной самореализации в процессе социализации, режиссеры в этом не являются исключением.

Одним из главных положений теоретического наследия замечательного русского режиссера и педагога, сподвижника К. С. Станиславского по созданию Московского Художественного театра Вл. И. Немировича-Данченко является учение «...о трех восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трех волнах, из которых создается театральное представление. И, значит, о трех путях к нему: социальном, жизненном, театральном...» [1, с. 479]. Важным, как нам кажется, является то, что социальное восприятие стоит на первом месте, так как без социального аспекта не может быть полноценного художественного произведения, которым является спектакль.

Сегодня возникает ощущение кризиса режиссерского театра, под знаком которого прошел весь XX век, театр, который существовал как театр, глубоко раскрывающий не только социальные и жизненные содержания пьесы, но и яркой театрально-постановочной культурой.

В современном театре идет активный процесс смены поколений. Если раньше он проходил достаточно болезненно, то сейчас обновление, омолаживание всех театральных цехов, начиная с творческого, заканчивая менеджерским проходит более естественно. Зритель теряет веру в традиционный репертуарный театр и идет за той волной интересов, которая возникает в пространстве интернета, театральной критике и в «дискуссиях» вокруг театра. Молодым режиссерам необходимо тренировать не только умение анализировать и умение задумывать спектакль, но и воспитывать в себе

активность, которая лежит в основе процессов самопознания, самоутверждения, самоопределения, самовоспитания, самообразования, самоактуализации и самореализации. Этому в полной мере сопутствуют расширенные курсы психологии, театральной педагогики и методики преподавания специальных дисциплин в Белорусском государственном университете культуры и искусств.

Однако следует заметить, что за пластами режиссерских интерпретаций, особенно классической драматургии (где не видно самой пьесы, а значит и её автора), рассмотреть и понять, что же является приоритетным в сегодняшних сценических «прочтениях» ещё и потому, что манера постановки – жесткая, ложно эффектная, психологически необоснованная, использующая шокирующую лексику и поведение. К сожалению примеров таких постановок, в том числе и знаменитых режиссеров, очень много. В частности, представители режиссерской профессии очень «неравнодушны» к одной из гениальных пьес Антона Павловича Чехова «Чайка» (в Минске эта пьеса поставлена в трёх театрах), но почему-то «видят» в её персонажах, зачастую, только пороки. В спектакле Белорусского государственного молодежного театра «Чехов. Комедия. Чайка» (режиссер И. Сакаев) Маша – одна из загадочных героинь пьесы, - с первой сцены представлена алкоголичкой. А у режиссера К. Богомолова в «Чайке» («Театр-студия под руководством О. Табакова» на сцене МХТ имени Чехова) Нина Заречная нюхает кокаин, ложится на стол перед Треплевым и снимает с себя нижнее белье. Неловко об этом говорить, но «кричать» об этом нужно во всеуслышание...

Спектакль театральной компании «Сочьетас Раффаэлло Санцио» «О концепции Лица Сына Божьего» итальянского режиссера Ромео Кастеллуччи был показан на Международных театральных фестивалях: имени А. П. Чехова в Москве, на сцене Литовского национального драматического театра, а также на фестивале «TEART» в Минске. Во время действия спектакля на сцене находятся два актера: первый играет роль пожилого отца, страдающего диареей, второй – сына, который на протяжении спектакля во всем заботится об отце, убирая за ним экскременты, а папа, в последней сцене, умудряется в кристальной чистоте кровати и комнаты вылить их на себя... Казалось бы, заявлена ярко выраженная социальная и жизненная «правда», но где же «правда» театральная, о необходимости триединства которых говорил Вл. И. Немирович-Данченко? Действие разворачивается на фоне репродукции лица Христа с картины Антонелло де Мессины «Спаситель мира». Когда отец и сын покидают сцену, появляются подростки с рюкзаками за плечами, полными гранат. Этими гранатами они забрасывают изображение Христа. По Лику ручьями разливается та же коричневая жидкость, похожая на человеческие экскременты (в зале распространяется соответствующий запах), закрывая изображение Христа. Куски изображения Спасителя падают на сцену и вслед за этим на основе, которая держала постер с картиной, зрители видят надпись «Ты

мой Пастырь» (на английском языке), а затем появляется отрицание – «Ты **не** мой Пастырь».

Зрители всех стран, где был показан спектакль, осуждают постановщиков «спектакля-святотатства», которые приносят в жертву человеческую порядочность и оскорбляют множество людей.

Как можно объяснить студентам – будущим режиссерам «концепцию» этого спектакля, каким образом сориентировать их на отбор выразительных средств, которые бы помогали каждому из них состояться как глубоко духовной личности? Только примерами высокохудожественных театральных постановок. Французский спектакль «Rustica» (режиссер Al Gue) по мотивам пьесы

А. П. Чехова «Предложение», показанный на Международном театральном фестивале в Монт-Лорье, Канада в 2015 году, представлен в ярчайшей жанровой форме гротеска, даже буффонады и клоунады, где зритель непрерывно пребывает в состоянии веселого возбуждения, но финал спектакля неожиданно выходит на волнующую тему современной жизни – тему семейного алкоголизма.

Посредством двух финальных мизансцен, когда дочь меняется местами с пьющим отцом, мы видим и понимаем, что, если мы не заострим наше внимание на этой проблеме, в жизни мы будем иметь один и тот же результат – возрастающий алкоголизм. Чеховская драматургия не сопротивляется этому, а только помогает зрителю понять глубину проблемы, так как, возникающую на сцене жанровую атмосферу вовремя почувствовали режиссер вместе с актерами и согласовали с ней сценическую игру. Спектакль приобрел единый тон, единое смысловое звучание.

Как уже отмечалось, особенно горячо принимаются зрителями спектакли, яркие по форме, неожиданные по образному решению, по оформлению, приемам. Режиссерская смелость как бы выступает синонимом режиссерской талантливости. Однако рядом со словами «яркий и смелый спектакль» далеко не всегда бывает можно поставить слова «глубокий и содержательный».

И как бы ни была богата образная палитра режиссера, как бы ни владел он сценическими приемами и средствами выразительности, сила его искусства будет зависеть от его личности, богатства его мыслей, его переживаний и, конечно, мастерства. А мастерство обязательно предполагает самоограничение, умение взять самое главное и способность отбросить ненужное, лишнее. Истинное мастерство предполагает ограничение не от бедности, а от богатства. Богатство же художника – это обязательно и свободное владение всеми элементами ремесла, его социальная активность и профессиональная оснащенность.

Список использованных источников

1. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. / Сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомудрова. – М. : Правда, 1989. – 576 с, 8 л. ил.

А. Е. Пашкевич

Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

ВИСТАВА «РЕВІЗОР» ТЕАТРУ ІМ. ВС. МЕЙЄРХОЛЬДА В ХАРКОВІ 1927 ТА 1933 РОКІВ: ЗМІНИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ СПЕКТАКЛЮ У ВІДГУКАХ КРИТИКИ

Це була одна з найрезонансніших постановок Вс. Мейєрхольда. Як і більшість його робіт, неоднозначно сприйнята глядачами та критиками, свого часу вона викликала справжній фурор. Одні рецензенти звинувачували режисера в знуванні над класикою і закидали йому, що у спектаклі «немає Гоголя», а інші – в той же час стверджували, що «...геніальна комедія [...] нарешті дочекалася рівної собі театральної постановки». Навіть більше того – всю роботу режисера до «Ревізора» називали лише «спробою пера та недбалими малюнками на полях».

Вистава з'являється у Харкові вперше у 1927 році під час гастролей театру ім. Вс. Мейєрхольда. І невдовзі після її показу виходить велика стаття відомого критика М. Романовського. Саме він прирівнює виставу «со-геніальній п'єсі», докладно аналізуючи її і говорячи, що «Вперше “Ревізор” звучить у Мейєрхольда [...] як інтернаціональна світова комедія епохального значення». Спектакль був глибоко символічний, ставши певним віддзеркаленням тогочасної епохи. Режисер в ній суворо картає вади, притаманні його сучасникам і людям взагалі: егоїзм, жадібність, прагнення насолоди, підлабузництво, ненависть, грубість і т. п. Вс. Мейєрхольд дав абсолютно нове, місцями несподіване трактування сцен і персонажів. Так, скажімо, Хлестаков введений, як «рафінована нікчемність», а Ганна Андріївна є носієм краси та чуттєвості. Найбільше глядачів потрясав, звичайно, фінал, в якому і ховалася головна розгадка, ключ до розуміння змісту всього спектаклю. Цю сцену М. Романовський визначає кульмінацією всього і називає «народженням всесвітньої комедії кінця».

Докладно аналізуючи рецензію М. Романовського, бачимо, що значну частину рецензії займають роздуми автора над сенсом, який вкладав М. Гоголь в свою п'єсу, її окремі елементи та коментарі про те, як чудово вдалося режисерові відобразити це на сцені. М. Романовський називає Вс. Мейєрхольда романтиком та фантастом, до того ж фантастом такого розмаху, що для нього фантастичне навіть травлення.

Кілька років потому, знов-таки під час гастролей трупи Вс. Мейєрхольда у 1933 році, глядачі мають змогу знову побачити «Ревізора», порівнявши його зі спектаклем, побаченим раніше. Знову знаходимо на шпальтах газет велику статтю М. Романовського. Автор зупиняється на традиціях постановки цього твору до Вс. Мейєрхольда і говорить, що вистава режисера – перша, де глядач може побачити справжню гоголівську п'єсу. Навіть більше, М. Романовський говорить про спектакль, як про один з кращих в історії радянського театру. Очевидно, що і через 6 років після того, як вистава була побачена вперше, критик залишається вірний своїм думкам. Цього разу автор розширює та

аргументує думки, які висував у 1927 р., докладно зупиняється на окремих епізодах. Зупиняється він і на відмінностях між двома виставами, і на образах, які втілювали актори. Критик говорить про те, що за шість років багато змінилось у виставі, дещо з побаченого стало звичним і майже академічним. Однак той вплив на глядача, який вистава мала від самого початку, досі залишається незмінним і хвилює тих, хто бачить «Ревізора» театру ім. Вс. Мейєрхольда.

А. С. Покусай

Харьковская государственная академия культуры

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ШКОЛ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА КОНСТАНТИНА СТАНИСЛАВСКОГО И БЕРТОЛЬДА БРЕХТА

Актуальность темы актёрской игры обусловлена вечным поиском в сфере театрального искусства. Заключение режиссёров о том, каким должен быть идеальный актёр и какие качества и навыки ему необходимы в первую очередь, были различны. Рассмотрены основные принципы актёрской игры по школам Константина Станиславского и Бертольда Брехта. Ключевым моментом (в актёрской игре) по системе Станиславского является правда переживаний. Концентрация Веры в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий – неотъемлемая составляющая каждого момента пребывания актера на сцене. Для достижения данной цели существует три ступени: познание, переживание и воплощение. Система имеет ряд способов, с помощью которых актер может научиться выключать собственное сознание и заменять его сознанием воплощаемого им человека, т.е. вживаться в роль.

Брехт не ставил перед актером задачи вживания в роль. Его «эффект отчуждения» заключается в том, что актёр не должен вращаться в характер персонажа, а наоборот, следует отдалиться от него на дистанцию, необходимую для того, чтобы его можно было увидеть со стороны. Это даёт возможность критиковать своего персонажа, смотреть на него со стороны, в некотором смысле объяснять, регулировать и поддерживать процесс обучения, учить и развивать способности зрителей критически мыслить. В этом заключается непосредственное общение актера с залом. Данный взгляд кардинально противоположный в системе Станиславского, который ставит перед актёрами «четвертую стену».

В репетиционном процессе Станиславский предлагает актеру, входящему в роль, рассуждать так, как если бы он был тем, кого ему предстоит играть, Б. Брехт рекомендует анализировать поведение персонажа со стороны, критически сопоставляя то, что говорит и делает он, с тем, как бы сказал и поступил сам актер.

Следовательно, в основе системы К. С. Станиславского лежит принцип перевоплощения, органического существования актера на сцене, а Б. Брехт в своей теории «эпического театра» пытался найти манеру игры, в которой он бы отсутствовал, сформировал принцип «отчуждения».

А. Полянская, Г. А. Хусаинова
Казахский национальный университет искусств

ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Из древности до наших дней дошла казахская народная легенда о неземном, сверхъестественном происхождении музыки, пения, музыкальных инструментов. Она рассказывает о том, что парящая высоко в небе божественная песня, пролетая над великой степью казахов-кочевников, опустилась очень низко, поэтому народ, услышавший ее, от природы наделен большим музыкальным даром и способностями. Каждый клан имел в казахском традиционном обществе соответствующий набор музыкальных инструментов и жанров, репертуар и исполнительские формы. Дети развлекались игрой на глиняных духовых инструментах – саз сырнае, тастауке, ускирике, которые «под рукой» мастера или самого ребенка приобретали причудливые формы животных, птиц, рыб, многоголовых коней, ярко разрисованных и покрытых сверкающей глазурью. Через исполнение детских песен и музыкальных игр, материнскую колыбельную и песни-поучения взрослых мужчин (осиет олен) малыши познавали окружающий мир и становились полноправными членами своей социокультурной общности.

Дальнейшая самостоятельная жизнь давала новые художественные знания и опыт через участие в молодежных играх и развлечениях с обязательным участием музыки – кайым-айтысах, тартысах, диалогическом пении бытовых песен кара олен. Репертуар «молодых лет» обогащался любовной лирикой и разнообразными песнями и ритуалами многокрасочной казахской свадьбы со скорбными прощальными плачами невест и бодрыми молодежными жар-жарами, сигнальным боем ударных – дабыла, дауылпаза, или шындауыла на охоте на зверя или во время воинского похода.

В этом отношении зрелость, несущая уравновешенность и опыт, была призвана для свершения больших государственных и общественных дел, защиты интересов рода в межродовых песенно-поэтических состязаниях – айтысах и отправления народных обрядовых праздников и церемоний в качестве жаршы – организатора и исполнителя ритуала в сопровождении казахской домбры.

Таков был извечный музыкально-жизненный круговорот казаха-кочевника, неизменно воспроизводившийся из года в год, из поколения в поколение, обеспечивающий полнокровное функционирование различных народных музыкальных традиций и породивший известные строки великого Абая: «...Двери в мир открыла песня для тебя. Песня провожает в землю прах, скорбя. Песня – вечный спутник радостей земли, Так внимай ей чутко и цени, любя!» Все духовное достояние нации развивалось вплоть до начала XX столетия в бесписьменной форме и передавалось «из уст в уста» от отца к сыну, от учителя – к ученику, из прошлого – в будущее, в том числе искусство игры на фольклорных инструментах.

Кочевой и полукочевой тип хозяйствования предопределил своеобразие народного инструментария и музыкальных традиций, их «встроенность» в жизнь и быт казахского общества, и неотделимость от иных форм художественного творчества – словесных и поэтических. На раннем этапе развития музыка была всецело подчинена обслуживанию утилитарных потребностей древнего кочевого общества и сопровождала важнейшие религиозные и бытовые церемонии.

Возникшие в период становления казахского этноса крупные эпические сказания-жыр, исполнялись жырау (носителями эпической традиции), и были связаны изначально с отправлением ритуалов военной магии и культа предков. В народной памяти сохранилось более ста сказаний, в каждом из которых тысячи поэтических строк, исполняемых в сопровождении кыл-кобыза – смычкового музыкального инструмента с двумя волосяными струнами или щипкового инструмента – домбры.

Будучи одним из самых любимых жанров народного творчества, героические и лирико-бытовые эпические сказания «Кобланды», «Алпамыс», «Ер Таргын», «Камбар», «Кыз Жибек», «Козы-Корпеш и Баян-сулу», «Енлик и Кебек» и многие-многие другие донесли до потомков в легендарной, мифологизированной форме реальные исторические события доказанной и собственно казахской истории.

Появившиеся несколько позже образцы инструментальной музыки народа – кюи, также выполняли на этапе своего возникновения магические функции. Происхождение обеих традиций – эпической и инструментальной связывалось в народном сознании и преданиях с именем легендарного святого Коркыта – первого жырау и шамана, «отца кюев» и создателя музыкального инструмента кыл-кобыза. Вглубь веков уходит и история развития домбровой и сыбызговой фольклорно-инструментальных традиций.

В. В. Прокудіна

Харківська державна академія культури

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРЕВАГИ РЕЖИСЕРА-ПОСТАНОВНИКА В РОБОТІ З СОЦІАЛЬНИМИ ТЕАТРАМИ

Соціальні театри останнім часом збільшують свою популярність. В них грають люди різних професій, поглядів на життя, віку. Як правило, соціальні, або волонтерські театри зазвичай аматорські. Єдиною людиною в ньому, яка має професійне ставлення до театру – режисер. Переваги та проблеми режисера-постановника в роботі з такими театрами майже рівні. Зазвичай можна вважати найбільшими плюсами такі факти: актори – аматори, готові на все і навіть більше; вони поважають режисера та погоджуються з усіма його вимогами. Але ж саме це можна вважати й найбільшим ускладненням. Бо ці люди, хоч і мають величезне бажання, все ж таки не професійні актори, і з ними потрібно працювати з нуля. Проводити тренінги на впевненість, які професіонал проходить на першому курсі.

Наступною перевагою роботи в соціальному театрі є те, що керівництво усіма силами намагається тобі допомогти. Режисеру не потрібно турбуватися про костюми або реквізит, достатньо лише написати список.

Однак, те, що керівник організації жодного стосунку до театру не має – є проблемою для роботи режисера. Керівника не хвилює, виконують актори замисел постановника, для нього головним є результат.

У режисера-постановника більше свободи. Не потрібно обирати п'єсу, режисер, зазвичай сам є автором вистав у волонтерських театрах.

Режисер повинен змінювати свій замисел в процесі постановки, бо його актори-аматори не завжди розуміють задачу, його керівник шукає більш актуальні теми, і з цим усім постановник повинен погоджуватися.

У якості висновку наведемо наступне. Займатися творчістю професіоналу з аматорами завжди складно, але все ж таки, режисер насамперед робить улюблену справу. Громада поважає соціальні театри і працювати з ними можна режисерам навіть порадити. Звісно, ніколи не обійтися без неприємних ситуацій, чи навіть скандалів, але в якому театрі не буває. Найкраще зрозуміти, що у соціальному театрі – ти вже робиш добру справу, та надзавдання проглядається вже у цьому.

С. А. Прокушева

Харьковская государственная академия культуры

ПСИХОЛОГИЯ ДЕЙСТВИЯ АНТИГЕРОЯ В КИНОДРАМАТУРГИИ

«Чем лучше злодей, тем лучше фильм» (А. Хичкок). Разве можно забыть злодеев, сыгранных А. Рикманом в фильмах «Крепкий орешек» или «Робин Гуд: Принц воров»?

Антагонист создает конфликт в сценарии. Этот конфликт должен быть достаточно силен, чтобы двигать историю вперед на протяжении ста десяти страниц. То есть, проблема, которую создает антагонист, должна быть настолько серьезной, что герою потребуется весь фильм, чтобы ее решить. Антагонист это не «лежащий полицейский» на дороге, по которой протагонист едет к цели. Он должен быть укрепленной крепостной стеной – препятствием, с которым у протагониста нет никакой возможности справиться.

Вопрос о психологии действий антигероя раскрывали такие авторы и сценаристы как У. Индик «Психология для сценаристов», Р. Макки «История на миллион долларов» и А. Червинский «Как хорошо продать хороший сценарий».

В книге Р. Макки в четвертой главе говорится: «Принцип антагонизма: степень интеллектуальной привлекательности и эмоциональной убедительности главного героя и его истории определяется действиями сил антагонизма». Р. Макки утверждает: мы усиленно занимаемся негативной составляющей истории не только для того, чтобы наиболее полно показать главного героя и других персонажей, – создать роли, которые будут вызывать

інтерес у кращих акторів, – но і довести історію до кінця, до яркої і приносящої задоволення кульмінації.

Саму психологію антигероя розкриває в своїй книжці У. Індик. Він, посилаючись на теорію З. Фрейда про едіповий комплекс, пише, що З. Фрейд, щоб продемонструвати природу внутрішнього психологічного конфлікту, розділив несвідоме на частини, одна з яких так називається Ід. Ід – це інстинкти в чистому вигляді, що визначають поведінку, пов'язану виключно з пошуком задоволення і зацікавлену тільки в задоволенні власних бажань.

Іменно на основі робіт Р. Маккі, У. Індика і А. Червінського в дослідженні проаналізована психологія антигероя на прикладі фільму «Молчання ягнят» і виявлено, як діє антигерой, і що його рухає.

І. Г. Рудавіна

Харківська державна академія культури

ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ МУЗЕЇВ УКРАЇНИ ПО ЗБЕРЕЖЕННЮ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ (1923–1991 рр.)

Сучасні стратегії розвитку української культури актуалізують питання збереження культурної спадщини як основи національно-культурної ідентичності. Важлива роль у вирішенні цих питань відводиться музейним закладам. Особливе місце серед них посідають театральні. Як синтез музею і театральної спадщини вони створюють умови для збереження надбань українського театру. Однак діяльність музейних закладів театального профілю в цьому аспекті залишається нерозкритою. Висвітлення набутого у попередній період їх функціонування досвіду збереження національної театральної спадщини має важливе практичне і теоретичне значення для його використання на нинішньому етапі національно-культурного відродження.

Збереження національної театральної спадщини у період 1923–1991 рр. забезпечувалося комплексністю фондової діяльності музейних закладів різних видів. Театральний музей всеукраїнського значення фіксував процеси та явища театально-мистецького життя в масштабах України. Притеатральні музеї зберігали історію та традиції конкретного театального колективу або театальної справи регіону. Меморіальні – духовну спадщину видатних діячів українського театру.

Особливість формування фондів музейних закладів театального профілю за радянських часів – залежність розробки концепції їх комплектування від певної соціокультурної ситуації. Зміст фондів зібраних визначався пріоритетами керівних структур до театальної спадщини радянського періоду та особистим ставленням прогресивної частини української інтелігенції до цінностей національної театальної культури.

Принципи комплектування фондів залежали від масштабів діяльності музейної установи по відтворенню явищ театально-мистецького життя в Україні в межах профільної групи і коригувались відповідно сучасному їм

рівню розвитку музеєзнавчої і театрознавчої науки та соціокультурного контексту.

Методи комплектування фондів: поточне (систематичне та цілеспрямоване). Форми поповнення фондів: подарунки, закупівля, міжвідомчий перерозподіл, експедиції, наукові командировки, обмін, придбання на благодійних засадах та за рахунок особистих коштів співробітників театру.

Основні джерела формування музейних збірок – архіви театрів; приватні архіви і колекції різних поколінь акторів українського театру, подарунки шанувальників театрального мистецтва, режисерів, акторів, художників, театральних діячів та колективів театрів і музеїв, в тому числі і зарубіжних.

В основі збирацької роботи театральних музеїв – завдання науково-просвітницької, науково-дослідницької і практичної роботи.

Таким чином, фондова робота театральних музеїв України у період 1923–1991 рр. була спрямована на виявлення, отримання, систематизацію та збереження предметів музейного значення з метою їх перетворення у факт національної театральної культури. Особливістю музеїв театрального профілю був, власне, не факт їхнього існування, а специфічне відношення до театральної спадщини. Театральні музеї в умовах уніфікованої системи української радянської культури забезпечували збереження надбань театрально-мистецького життя України в усій його своєрідності, неповторності й унікальності.

К. А. Самойленко

Харьковский национальный педагогический университет им. Г. С. Сковороды

ДВОЙСТВЕННОСТЬ КАК ОСНОВНАЯ ЧЕРТА ПЬЕСЫ

ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА «СНЕЖИМОЧКА»

Пьеса «Снежимочка», написанная в 1908 г., так и не предстала перед зрителем при жизни ее создателя – Вел. Хлебникова, хотя это произведение «вполне сценично» [4, с. 151]: есть членение на акты (3 «дейма»), присутствуют ремарки, конфликт, действие напряженное, «текст представляет собой реплики героев, из которых составляются диалоги» [4, с. 151], объем драмы также позволяет постановку на сцене. Отсутствие указаний, касающихся внешности и характеристики героев (Немини, Березомир, Сказич-Морочич, Ховун и т.д.), с одной стороны, усложняет работу над пьесой, с другой – дает возможность режиссеру раскрыть свой творческий потенциал.

Однако только в 1999 г. Российский академический молодежный театр (РАМТ) под руководством режиссера А. Пономарева поставил спектакль по мотивам драмы А. Островского «Снегурочка» и рождественской сказки Вел. Хлебникова «Снежимочка». Он был посвящен памяти одного из самых выдающихся ученых-велимироведов Р. Дуганову. Его заглавие, – «Шаман и Снегурочка», – по мнению журналиста А. Соколянского и театрального обозревателя Д. Годер, является референцией к еще одному произведению

драматурга – «Шаман и Венера» [1, с. 57]. Несмотря на то, что в спектакле не фигурирует такой персонаж как Шаман, его образ трансформировался в музыкальное сопровождение – стилизованные шаманские камлания.

По словам театрального критика Е. Гороховской, спектакль «оглушал рискованным соединением русских обрядовых песен, ультрасовременных вызывающих костюмов, текстов Островского и Хлебникова. Эксперимент на грани китча вызвал неоднозначную, но очень яркую реакцию зрительного зала» [5]. Д. Гордер назвала постановку одной из лучших в сезоне.

Эклектичность и пестрота спектакля не случайны. Поскольку он, в какой-то мере, основывается на двойственной природе пьесы В. Хлебникова. «Снежимочка» «балансирует между стилизацией и пародией» и «отталкивается от двойной культурной традиции» [3]. Б. Леннkvист объясняет это тем, что драматург обращается не только к фольклорной традиции, но и к ««олитературенному» фольклору», «освещенному традицией “высокой” культуры – оперой» [3]. По мнению исследовательницы, двойственность такого рода нужна была писателю, чтобы дистанцироваться от тенденции к стилизации, широко распространенной в России в начале XX века, поскольку пьеса не является просто стилизацией, она в большей степени пародийна. В произведении используется большое количество реминисценций и аллюзий на произведения разных исторических эпох и жанров, что также повлияло на построение пьесы, оно – антитетическое.

Двойственность «Снежимочки» выражается в изобилии различных оппозиций: реальность – вымысел; люди – сказочные герои; город – лес; настоящее – прошлое; новое – старое; русское (славянское) – иностранное (западное); материализм – идеализм; свое – чужое и др. Д. Е. Лупеев указывает на то, что в пьесе используется принцип «двоемирия», который, по мнению исследователя, «повлиял на композицию ранних пьес Хлебникова и явился удобной схемой для выражения авторской идеи противопоставления двух принципиально чуждых культур – России и Запада» [2, с. 98].

Литература

1. Гордер. Д. Весенняя жертва берендеев [Электронный ресурс] / Д. Гордер // Режим доступа: http://www.alexanderponomarev.com/pdf/press/1999_shaman_i_snegurochka/goder_itogi_19990420_p74-75.pdf
2. Лупеев Д. Е. Традиции эпического жанра русского фольклора в творчестве Велимира Хлебникова [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 . – М. : РГЕ, 2005 (Из фондов Российской Государственной Библиотеки) Режим доступа: <http://irbis.amursu.ru/DigitalLibrary/EBD/10.01.00/050177048.pdf>
3. Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. А.Ю. Кокотова. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 237 с.
4. Малиновская Е. О. К проблеме атрибуции драматургических произведений В. Хлебникова / Е. О. Малиновская // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. – Мн.: Изд-во БГУ, 2003. – С. 139-148.
5. Реальный театр. [Электронный ресурс] / Е. Гороховская // Петербургский театральный журнал, № 21, 2000. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/21/voyage-from-spb-21/realnyj-teatr/>
6. Соколянский А. Итоги театрального сезона [Электронный ресурс] / А. Соколянский // Эксперт № 22 июнь 1999, С. 56-57. – Режим доступа: [http://www.alexanderponomarev.com/pdf/press/1999_shaman_i_snegurochka/sokolyansky_expert_19990614_No22\(186\)_p56-57.pdf](http://www.alexanderponomarev.com/pdf/press/1999_shaman_i_snegurochka/sokolyansky_expert_19990614_No22(186)_p56-57.pdf)

А. В. Сидоренко

Харьковская государственная академия культуры

ДРАМАТУРГИЯ СОВРЕМЕННЫХ ФИЛЬМОВ УЖАСОВ

Под «хоррор фильмами», «фильмами ужасов», «ужастиками» подразумевают обширный и многогранный круг фильмов в художественном жанре, призванный вызвать у зрителя чувство растерянности, страха, неопределенности, шока, вызвать эффект «саспенса», который подразумевает в себе мучительное ожидание чего-то страшного, мерзкого, неприятного. Жанр хоррор является достаточно популярным, однако, степень его исследования весьма неоднозначна. На наш взгляд наиболее обширно и многогранно удалось описать фильмы ужасов Комме в своей работе «Формулы страха. Введение в историю и теорию фильмов ужасов», в которой киновед рассказывает читателям о традиционном хорроре и классиках, установивших каноны жанра. С развитием и популярностью «хоррора» фильмы ужасов разделились на виды: психологические фильмы ужасов, фильмы с фантастической основой (пришельцы, мутанты и монстры), а также картины с «демоническими» темами. При расцвете мистики в кинематографе в жанре ужасов появился поджанр «monstermovie (фильмы о гигантских мутантах)».

Невозможно сказать точную дату создания фильмов ужасов, так как зарождение их произошло одновременно с зарождением кинематографа. Вместе с развитием кинематографа развивались и фильмы ужасов. В своих фильмах режиссеры использовали такие спецэффекты как ускоренная и замедленная съемка, а так же стоп-кадр. На новый уровень «хоррор» вышел с появлением звука и цвета в кинематографе. Построение фильмов в этом жанре, их композиция работают на то, чтобы держать зрителя в напряжении, не дать ему потерять сути и главной мысли произведения и почувствовать главное – страх, тревогу и неопределенность. Режиссеры любыми возможными способами пытаются добиться баланса страха, криков, истерик, историй в своих фильмах. Так, совсем недавно была выведена формула идеального фильма ужасов, которая дает расстановку определенного количества реализма, музыки, сцен преследования, вымысла и шокирующих кадров для создания гармоничного сочетания всего этого в фильме. В исследовании осуществлен драматический анализ яркого представителя в жанре «хоррор» – фильма «Молчание ягнят» (реж. Д. Дамме, 1990).

І. А. Сікалов

Харківська державна академія культури

ДЕНЬ МІСТА ЯК ЧИННИК ВПЛИВУ НА СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО

Тенденції святкування Дня міста в незалежній Україні свідчать про зміни в ідеологічному навантаженні цього заходу. З одного боку, як це було здійснено в Харкові, день міста перенесено з 20 вересня на 23 серпня, тобто пов'язано з датою визволення міста в 1943 р. Таке рішення влади надало святу урочистості

й стало нагадуванням про події війни. З цієї причини в урочистостях з нагоди Дня міста з'явилася військова тематика – паради військ, хода військових духових оркестрів, покладення квітів на меморіалі, концерти, репертуар яких складався з пісень часів війни або присвячених повоєнним рокам. Тобто День міста став ще одним днем пам'яті про війну та перемогу в ній.

З іншого боку, посилюлися комерційний та розважальний елементи, які стали домінувати, починаючи з 2000 р. Кіоски з продажу їжі, напоїв, сувенірів, виробів декоративно-прикладного мистецтва, одягу, які не мають відношення до Дня міста і подій визволення міста від німецько-фашистських загарбників. Сьогодні це явище трансформувалося в більш впорядковані форми – фестиваль вуличної їжі, ярмарок виробів ручної роботи і сувенірів. Ці заходи отримали власні локації, упізнаване оформлення. Також свято доповнилося виставкою-продажем квітів, експозиції якої оформлюються флористами як локації для фотографій, тому користуються попитом серед учасників свята.

Так само зміни відбулися в концертно-розважальній програмі. Якщо перша половина дня 23 серпня присвячується вшануванню могил невідомих солдатів, меморіалу, відвідуванню місцевою владою ветеранів, будинків пристарілих, то друга половина дня спрямована на сімейні та молодіжні розваги: концерт, дискотека, лазерне шоу на фасаді будівлі облдержадміністрації або на воді. Кульмінаційним моментом святкування Дня міста зазвичай є салют, який через події в країні, починаючи з 2014 р., не проводиться.

П. О. Смоляк

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

ОТЕЦЬ ЙОСИП ВІТОШИНСЬКИЙ – СПОДВИЖНИК МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО РУХУ В СЕЛІ ДЕНИСОВІ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ

На сучасному етапі розвитку вітчизняної науки вчені все більшої уваги надають дослідженню духовного життя нації. Одне із вагомих місць у цьому процесі посідає музичне і театральне мистецтво, які завжди були важливою складовою культурної діяльності українців.

Село Денисів у другій половині XIX – на початку XX ст. славилося культурно-освітніми установами. Варто зауважити, що товариство «Просвіта» та його філії розгорнули активну діяльність у складних для галицьких українців історичних умовах. Галичина в цей час перебувала під владою Австро-Угорської імперії і користувалася до деякої міри автономними правами, особливо в культурно-освітній сфері. Такого роду соціокультурні реалії дали привід денисівському осередку «Просвіти» активізувати діяльність у напрямі пробудження та утвердження національної самосвідомості. Адже «Просвіта» стала тією організацією, яка розповсюджувала серед місцевих мешканців україномовні книги, часописи, формуючи в них інтерес до національної історії та культури.

На початковому етапі своєї діяльності читальня «Просвіти» у Денисові працювала переважно в неділю та в дні релігійних свят. Провідниками культурно-

освітньої діяльності в цей час були священик Йосип Вітошинський та вчитель Омелян Бородієвич. Вони проводили активну просвітницьку роботу: виступали перед місцевим населенням з лекціями, готували і вели збори, програми мистецьких вечорів тощо.

При місцевому осередку Товариства «Просвіта» почав діяти спочатку чоловічий, а згодом – мішаний хори. Керував цими колективами священик Йосип Вітошинський. Йосип Сильвестрович Вітошинський (1838–1901 рр.) народився в Косові в багатодітній сім'ї священика. Закінчив Перемишльську гімназію, де здобув музичну освіту у відомих педагогів Л. Седляка та Ф. Лоренца. Вони в той час були керівниками гімназійного та кафедрального хорів, у яких співав юний гімназист. З 1864 р. Й. Вітошинський студіював богослов'я у Львівській духовній семінарії [2, с. 87]. З 1868 р. аж до кінця свого життя він жив і працював у селі Денисів Тернопільського повіту і там став головним провідником культурно-мистецького життя, яке дало широкий резонанс не тільки в околицях, але й по всій Галичині. Створений енергійним денисівським парохом у 1870 р. селянський хор почав виступати з концертними програмами не тільки в Денисові, а й в околичних селах та містечках. За власні кошти отець Йосип Вітошинський закупив у Чехії музичні інструменти й організував у селі духовий оркестр [2, с. 88].

Хоровий та інструментальний гуртки стали основою для організації отцем Йосипом Вітошинським ще й драматичного, який був одним із перших сільських аматорських колективів на теренах Галичини. Передумовою його створення було те, що денисівські хористи неодноразово перебували з концертами у великих повітових містечках та у місті Львові і мали можливість переглядати вистави як професійних, так і аматорських театрів. Це й стало приводом для створення в Денисові у кінці 1880-х рр. при читальні «Просвіти» аматорського драматичного гуртка, який в 1891 р. показав у stodolі на приходстві першу виставу «За сиротою і Бог з калитою» М. Кропивницького. Місцеві жителі Денисова надзвичайно тепло сприйняли виступ акторів-початківців. Прем'єра першої вистави захопила денисівських аматорів, і в подальшому постановки наступних вистав були складнішими за підбором драматургічного матеріалу та грою виконавців. Це були вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка [1, с. 244]. Театральні дійства вимагали добре підготовлених солістів – виконавців головних ролей, хористів та музикантів для оркестрового супроводу. За придбані від показу вистав кошти, а також за благодійні внески місцевих мешканців просвітяни побудували в центрі села народний дім з великим залом для проведення концертів та вистав, який був знищений 1914 р. під час Першої світової війни [1, с. 257].

Йосип Вітошинський як режисер при постановках вистав особливу увагу звертав на їхнє музичне оформлення. Адже воно значно посилювало сприйняття драматичного твору та надавало йому сценічного забарвлення. Таке мистецьке доповнення можна було використати лише при наявності добре підготовлених у музичному плані учасників театрального дійства (Денисів у другій половині XIX ст. славився музичними талантами на всю Галичину).

Акторський склад місцевих драмгуртківців у перші роки своєї діяльності складався переважно з учасників старшого покоління. Однак з часом у денисівську «Просвіту» вливалася молодь.

Після смерті Йосипа Вітошинського активну просвітницьку діяльність продовжив тодішній студент філософії Львівського університету Григорій Головка. Він очолив керівництво місцевого мішаного хору та духового оркестру, які час від часу виступали не тільки перед денисівцями, а й в околичних селах і містечках.

Отже, розвиток музично-театрального руху в селі Денисові на Тернопільщині у кінці XIX – на поч. XX ст. надав міцний ґрунт для постановок складних драматургічних п'єс, які були основою репертуару багатьох професійних театрів того періоду, а хоровий гурток денисівчан не мав аналогів серед інших сільських громад. Великою заслугою в цьому стала діяльність місцевого священика Йосипа Вітошинського. Завдяки його титанічній праці на цій ниві, денисівські аматори славилися не тільки в Тернопільському повіті, а й у всій Галичині.

Література

1. Бородієвич І. Денисів / Іванна Бородієвич // Шляхами Золотого Поділля. Регіональний збірник Тернопільщини. – Т. II. – Філадельфія, ПА., 1970. – С. 239–259.
2. Савак Б. Селянський диригент / Богдан Савак // Жовтень. – 1989. – № 3. – С. 87–91.

К. І. Станіславська

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ І ФОРМ

Характерною рисою художньої культури останньої чверті XX – початку XXI ст. стали багатосторонні зв'язки численних мистецьких явищ. Тісна взаємодія різних видів мистецтва створила сприятливе підґрунтя для появи нових мішаних жанрів, у виразній системі яких представлені (у різній пропорції або на рівних правах) драма, поезія, хореографія, спів, інструментальна музика. Такий мистецький синтез частково знаходить відбиття у подвійності позначень новостворених жанрів: балет-симфонія, ораторія-балет, сценічна ораторія, сценічна кантата, поеторія, музично-поетична вистава, хореографічна кантата, пісенна вистава, хореографічна драма, естрадна вистава, поетична пантоміма, вистава-концерт, інструментальний театр тощо. Поява таких мішаних жанрів та форм на музично-театральній сцені обумовлена демократичною спрямованістю сучасної естетики, пошуками нових співвідношень між словом, музикою, драмою і пластикою та впровадженням нових форм спілкування артиста з глядачем.

Як вказує Г. Чорна, на формування такої мішаної драматургії особливий вплив здійснили дві тенденції. Перша була обумовлена підвищеною увагою композиторів до сценічних структур далекого минулого (стародавніх ритуальних обрядів, античної трагедії, релігійних і світських масових свят середньовіччя, Відродження і бароко, народних видовищ), прагненням відродити стародавні типи драматургії, котрі давали велику свободу для змішування театральних прийомів і виконавських засобів. Друга полягала у стиранні меж між «високими» жанрами

(драмою, оперою, балетом) та розважальним мистецтвом [2, с. 5–7]. Значну роль у цьому процесі зіграла взаємодія музично-театральних жанрів (опери, балету, оперети) з жанрами концертними (кантатою, ораторією, піснею, симфонією) та естрадно-цирковими (художнім словом, пантомімою, ревію, клоунадою, ексцентрикою).

В умовах сучасної соціокультурної парадигми «візуального повороту» мистецькі традиції продовжують оновлюватись. Відповідаючи на запити часу, й академічне виконавство сьогодні активно розвивається як музично-комунікативна діяльність, де все більшого значення набувають ознаки візуалізації, театралізації, видовищності.

У чому ж полягає сутність театралізації музичних жанрів взагалі? Як відомо, «сенс життя» музичного твору полягає саме у публічному виконанні. Музикування *для себе*, переміщене в обставини виконавства *на публіку*, з *гри на інструменті* розширюється до поняття *гри взагалі*. На думку Г. Ганзбурга, у музикуванні завжди присутній елемент гри, але не завжди гри театральної. Театр проникає у твір будь-якого виду мистецтва лише тоді, коли *Я-автор/артист* змінюється на *Я-інший*. Театру, щоб бути театром, не потрібні декорації, костюми, грим — потрібне «роздвоєння»: актор, якого ми бачимо на сцені (реальний план), і персонаж, котрого він втілює (ідеальний план). Перехід від нетеатральної гри до гри театральної відбувається у момент прийняття цієї умовності. Саме це і визначає театралізацію музичних жанрів. Якщо диференціальна ознака театру — це лицедійство, то поєднання лицедійства з музикуванням і буде театралізацією музичних жанрів [1, с. 91–92].

Існують дві форми прояву театральності в музиці — внутрішня і зовнішня. Внутрішня спирається лише на музичний текст у чистому вигляді, відображаючи дію ілюзорно, через асоціативність, коли композитор для втілення ідеї твору підпорядковує музичні засоби сценічним закономірностям, демонструє драматичне зіткнення музичних тем-образів, створює звуковим арсеналом візуальні асоціації тощо. Таким чином, народжується композиція, де слухачі стають учасниками подій у розумовій формі (глядацькій уяві).

Зовнішня форма обумовлюється законами театального дійства та спирається на зримий ряд, використовуючи позамузичні засоби виразності. Театральність забезпечує музиці, по-перше, видовищність (дійство в лицах перед аудиторією); по-друге, дійовість (сполученість з часовим розгортанням подій); по-третє, умовність (ігрову стихію сценічного дійства). Усі названі якості виявляються у реальних діях музикантів-виконавців: видовищність — в оволодінні простором сцени через нетрадиційне розташування музикантів та сценографію (світло, декорації, костюмованість); дійовість — у пластиці, жестикуляції, рухах, переміщеннях, міміці, тобто через поведінковий момент; умовність — у новому статусі музиканта-актора, який руйнує звичне сприймання академічної музики, стаючи «надто помітним».

В останній чверті XX — на початку XXI ст. яскравої театралізації набуває академічне інструментальне виконавство, виникає поняття *інструментального театру*. Слід зазначити, що поняття «інструментальний театр» у музикознавстві

використовується у кількох значеннях. По-перше, так визначають принцип переломлення в інструментальній культурі театральних ідей і форм, зближення театральних та музичних образів, наявність театально-ігрових асоціативних зв'язків, що безпосередньо втілюється у сюжетності, композиції та драматургії інструментального твору, розвитку тематизму, персоніфікації музичних інтонацій, тем та інструментів (певною мірою сюди можна віднести і систему лейтмотивів та лейттембрів). У такому значенні весь «театр» фактично розкривається у змісті музичного твору і може бути сприйнятий слухачем навіть у записі.

В іншому розумінні *інструментальний театр* означає наявність значимого візуального коду — яскравої театральності самого виконавського процесу, коли поведінка музикантів на сцені є невід'ємною частиною повноцінного сприйняття музичного твору. До основних прийомів інструментального театру відносимо: нетипову поведінку виконавців, використання голосу у процесі інструментального виконання, нетипове використання музичних інструментів, використання немусичного «реквізиту».

Елементи театральності активно застосовуються і у хоровому мистецтві — найдавнішій формі музикування, що володіє величезним потенціалом виразності та потужною силою впливу на слухача. Театралізовані форми позатеатральних жанрів хорового мистецтва визначають як *хоровий театр* — сучасний напрям академічного хорового мистецтва, в основі якого лежить синтез хорового співу та театально-сценічного дійства, де кожний учасник одночасно є співаком, пластичним артистом, драматичним актором: хорове виконання збагачується жестикуляцією, підкресленою мімікою, різноманітними пластичними та руховими елементами, також і акустичними ефектами, пов'язаними з переміщеннями по сцені і залу.

У сольному вокальному виконавстві академічної традиції вкрай важливо, аби твір володів відповідними властивостями, закладеними ще на етапі створення, які б дали концертному/камерному співакові можливість виявити не лише загальний артистизм, а саме акторські якості. «Театральність вокальних жанрів можна визначити як сукупність властивостей музичного твору, що схиляє виконавця до лицедійства, а слухача — до переживання театральної ілюзії. У результаті театралізації, з появою лицедійства плюс театральної ілюзії, в концертно-камерній музиці виникає явище, яке можна назвати квазі-театр (“театр поза театром”)» [1, с. 92]. Одним з найяскравіших вокальних жанрів, що передбачає особливого роду театралізацію, є моноопера.

Отже, театралізація академічного музичного виконавства спирається на певний фонд візуальних прийомів, апробованих і закріплених у театально-сценічній практиці, стимулюючи виникнення нових образних рішень інструментальних, вокальних, хорових творів.

Список використаних джерел

1. Ганзбург Г. И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана / Г. И. Ганзбург // Искусство музыки: теория и история. — 2012. — № 5. — С. 91–125.
2. Черная Г. И. Смешанные музыкально-драматические жанры на советской сцене 60-х–70-х годов : метод. разработка / Г. И. Черная. — М. : ГИТИС, 1977. — 68 с.

К. І. Суховєєнко
Харківський медичний коледж № 1

**«РЕПЕРТУАРНИЙ ГОЛОД» В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ
КІНЦЯ 1910 – ПОЧАТКУ 1920-Х РОКІВ:
ПРИЧИНИ ПОЯВИ ТА СПРОБИ ЙОГО ПОДОЛАННЯ**

Наприкінці 1910 – на початку 1920-х рр. з'являються відразу кілька нових українських театрів. Улітку 1917 р. був заснований Український національний театр, який 14 серпня 1918 р. було реорганізовано в Державний народний театр під керівництвом П. Саксаганського. У тому ж році з'явилися такі стаціонарні театри, як «Українська трупа під орудою М. Заньковецької» в Ніжині та «Молодий театр» Л. Курбаса в Києві, а також Національна опера, Державна хорова капела тощо. 1919 р. в Дніпропетровську оформився «Перший державний театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Т. Шевченка». Проте справжня спроба створення нового професійного театру пов'язана із діяльністю Театру імені І. Франка, «Центростудії» М. Терещенка, пізніше перейменованої в «Театр мистецтва дійства», та «Молодого театру», що згодом отримав назву «Березіль», на чолі з Лесем Курбасом.

Розвитку українських професійних театрів кінця 1910-х – початку 1920-х рр. суттєво перешкоджав «репертуарний голод», який існував у той час. Спроби розв'язати цю проблему здійснювалися в різних напрямках. З одного боку, посилювався інтерес до п'єс європейських авторів, внаслідок чого 1917–1919 рр. стали часом «наздоганяння європейського мистецтва» [2, с. 41]. Це, на думку режисерів, мало допомогти «вивести український театр з безвиході селянськості, народництва й наївного натуралізму» [5, с. 219]. Іншим способом подолання «репертуарного голоду» стало звернення до спадщини М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки та ін., яка мала дати зразок «істинно художніх» творів. Однак, як відзначив Ю. Меженко, спроба пристосувати старі п'єси до нового життя не вдалася [4, с. 91]. Новий час потребував революційних творів, яких серед драматичної спадщини було обмаль. Це зумовило інсценізацію поетичних творів та адаптацію їх до актуальних питань (зокрема, великою популярністю користувалися вистави за «Гайдамаками» Т. Шевченка та «Каменярами» І. Франка).

Іншим шляхом подолання «репертуарного голоду» стало залучення сучасних драматичних творів російських авторів (А. Луначарського, Б. Ромашова та ін.).

Але повністю задовольнити потреби глядача не вдалося, а тому гостро постало питання про сучасну українську драматургію. На певному етапі до її створення долучаються письменники, які почали свою діяльність ще до 1917 р., – Я. Мамонтов, І. Кочерга та ін. Проте ті п'єси, які вони створювали (наприклад, «Над безоднею» Я. Мамонтова), були позначені впливом символістської традиції, зверненням до «вічних тем», надмірною абстрактністю, а тому не відповідали вимогам, які висувалися в той час до драматичних творів: уславлення перемог борців за нове суспільство, популяризація комуністичної ідеології, її лозунгів,

гостра сатира на пережитки старого устрою. Так само й п'єси В. Винниченка, Лесі Українки, Г. Хоткевича, Л. Старицької-Черняхівської, популярні в еміграційному середовищі, для радянського театру виявилися непридатними, оскільки підходили, як зазначає Я. Мамонтов, тільки для «європеїзованих театрів» [3, с. 198]. Через це, а також через від'їзд за кордон частини творчої інтелігенції, на перший план вийшли автори з соціальних низів. Письменницька праця в суспільстві стала престижною, а тому з'явилося багато охочих долучитися до неї. Крім прагматичного розрахунку, романтика революції, загальне піднесення, прагнення будувати нове, краще суспільство спонукали їх до творчості. Селяни, робітники, червоноармійці намагалися перенести події революції з вулиці на сцену.

На заваді творчому процесу стає неосвіченість нових митців, які, отримавши певні базові поради щодо написання художнього твору, не могли вийти за межі моделі, запропонованої від початку. Це спричинило появу великої кількості однотипних творів. Крім того, від мистецтва вимагалось в першу чергу відтворення комуністичної ідеології, що суттєво звужувало можливості творчого пошуку. Таким чином, питання про художню цінність більшості цих творів є неоднозначним. Проте в ситуації «репертуарного голоду» вже більш-менш адекватна драматургічна продукція, яка з'являлася, сприймалася позитивно («При становищі, коли винниченківські п'єси обридли, на Лесю Українку нема грошей і відповідних високорозвинених культурних умов, то п'єси Є. Кротевича появились дуже на часі» [1, с. 264]).

Загалом варто відзначити, що у зв'язку із соціальними та політичними змінами в кінці 1910 – на початку 1920-х рр. українське сценічне мистецтво зазнало суттєвих трансформацій. Відійшов у минуле традиційний етнографічно-побутовий театр ХІХ ст., відсунулася на другий план модерністська драматургія, популярна на початку ХХ ст., натомість виникла потреба у віддзеркаленні подій революції та громадянської війни. Через свою здатність впливати на глядача театр став знаряддям агітації. Разом усе це й вмотивувало появу п'єси-агітки. Починаючи від примітивної, напівмітингової форми, для якої не обов'язковими були сцена та чіткий сюжет, агітаційна п'єса еволюціонувала, збагачуючись попереднім театральним досвідом, та перетворилася на більш якісну авторську агітку, готуючи ґрунт для художньо вартісних драматичних творів.

Література

1. Гадзінський В. Є. Кротевич. П'єси «Син Сиви», «Сентиментальний чорт», «Секретар прем'єр-міністра» / Волод. Гадзінський // Червоний шлях. – 1924. – № 7. – С. 263–264.
2. Кисіль О. Новий український театр / Ол. Кисіль // Життя й революція. – 1925. – № 4. – С. 40–4.
3. Мамонтов Я. Про драматичні дебюти 1923–24 р. / Я. Мамонтов // Червоний шлях. – 1924. – № 7. – С. 198–205.
4. Меженко Ю. Шляхи українського театру в 1924 році / Юр. Мережко // Життя й революція. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 90–92.
5. Шевченко Й. Десять років українського театру / Йона Шевченко // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 208–224.

Д. І. Терещенко

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

ЗНАЧЕННЯ КРЕАТИВНОСТІ У СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛІСТА

Сучасна сценічна діяльність вокаліста не полягає лише у підготовці вокальних партій (концертної програми) з метою їх буквального виконання на сцені. Під час підготовки до свого виступу перед кожним артистом-вокалістом постає надзвичайно важке питання: як зацікавити глядача, як побудувати композицію музичного номеру (музичну сцену), як правильно сформувати звукове та візуальне навантаження.

Безсумнівно, що однією з головних умов є якісне виконання, переконлива інтерпретація чи власне подання музичного твору. Але в сучасному сценічному просторі існує багато напрямків вокального мистецтва й стає надзвичайно важко вразити глядача тільки своєю вокальною технікою. Якщо раніше вокалісту достатньо було просто стояти і співати, передаючи своїм тембром голосу, мімікою і мінімальною жестикуляцією зміст твору, то сьогодні, у швидкий час надмірної інформатизації, цього замало. Глядач бажає побачити шоу, дійство, яскраву, ефектну зміну вокально-сценічних образів. Це обґрунтовано тим, що найбільше інформації він сприймає візуально, а меншу частину акустично. Виходячи з концерту, глядач зберігає у пам'яті картинку, і лише деякі уривки музики.

Сьогодні не можна звертатися тільки до усталених поглядів на мистецтво, де все зводиться до традиційних костюмів, традиційних поглядів на інтерпретацію вокальних творів. Навіть академічне мистецтво (вокальне, інструментальне) обіймає цілий спектр можливостей для більш переконливого подання того чи іншого твору мистецтва. Тож, для того щоб вирішити це питання треба звернутись до креативності.

Креативність походить від лат. *creatio* – створення, та постає як творча, новаторська діяльність. Цей термін змінив більш загальне поняття «творчі здібності» і характеризується здатністю до продукування принципово нових ідей в багатьох сферах життя та є показом певної професійної компетентності фахівця, особливо у творчих професіях. Інакше кажучи, креативність, це те, що допомагає знаходити нові аспекти в існуючому, раніше не бачене. Це може бути будь-що.

Найчастіше співаки виражають креативність у своєму іміджі або сценічному образі. Наприклад, сукня із м'яса Леді Гаги, у якої вона з'явилася на церемонії вручення нагород MTV Video Music Awards 2010. Своє відношення до цього приводу вона висловила так: «Як ви знаєте, я незалежна і вільна людина на Землі. У цієї сукні багато інтерпретацій... Якщо ми не будемо відстоювати те, у що ми віримо, і ми не будемо боротися за свої права, дуже скоро у нас буде стільки ж прав, скільки м'яса на наших кістках. І я не шматок м'яса».

З одного боку – божевілля, з іншого це креатив, бо до неї ніхто так не робив. Або своєрідна сценічна пластика танцю, як у Майкла Джексона. Чи зовсім своєрідна манера співу, як у Джамали. Ця співачка має діапазон голосу в 4 октави, класичну академічну освіту за фахом «оперного співу» та незвичну манеру поведінки. Вона вдало поєднує поряд із естрадним співом власну характерну подачу голосу, вигуки та застосовує головний регістр, як в оперному співі. Все це робить її виконання надзвичайно різнобарвним та цікавим.

Саме завдяки креативності на них цікаво дивитися. Але необхідно пам'ятати, що головна мета вокаліста – це не просто вразити глядача, а передати зміст виконуваного твору, викликати певні емоції. Для цього потрібно вільно володіти твором, знати умови його виникнення, вміти розгледіти мету автора, правильно підбирати образ та манеру поведінки.

Тож необхідно дивувати глядача своїми креативними знахідками, але не втрачати при цьому головного – ідеї. А віднайти її досить просто, задавши собі питання: «Нащо я це співаю?».

Нажаль, дуже часто виконавці женучись за популярністю та прибутками, забувають про своє призначення, і влаштовуючи грандіозні шоу з яскравими, дорогими костюмами, залучаючи різноманітну сценічну техніку, лазерне шоу, проекції, спецефекти, співають пісні з простими ритмами та рифмами, в яких відсутній взагалі зміст.

Це «мистецтво» швидко знецінюється. Таких вокалістів називають співаками на один день. Бо все одно є вічні цінності, до яких звертається кожна людина: добро, любов і краса.

А. В. Трофимова

Московский институт телевидения и радиовещания «Останкино»

АКТУАЛЬНЫЕ ПОИСКИ В СОВРЕМЕННОМ АРТ-ПРОСТРАНСТВЕ

Под современным искусством принято понимать все произведения, созданные в период с 1970-х гг. по сегодняшний день.

Арт-исследователи придерживаются различных точек зрения на саму сущность актуального искусства, а также на его место в мировом историческом процессе. Многие из них (В. Г. Ланкин, Ж. Бодрийяр) считают, что искусство во всём мире уже давно переживает далеко не самые лучшие времена, другие же (Т. Адорно, М. Дворжак, В. Хофман), напротив, утверждают, что оно настолько своеобразно и уникально, что его нельзя даже пытаться сравнивать с искусством прошлых эпох.

Разумеется, однозначно утверждать правоту тех или других сегодня ещё рано, поскольку современное искусство (то есть искусство настоящего времени), понятие само по себе очень многогранное, всё ещё находится в процессе становления. Мы можем делать лишь промежуточные выводы о его состоянии, так как для подведения окончательных итогов необходимо, во-первых, завершение всех этапов его становления, а во-вторых, должно

пройти некоторое время, прежде чем мы сможем выявить истинную сущность этого явления. Однако подобные ограничения не накладываются на составляющие современного искусства, и исследователи уже давно обозначили ряд его характерных черт, многие из которых можно назвать отрицательными.

Речь идёт о таких особенностях, как чрезмерный эклектизм, отсутствие канона, беспредметность и фрагментарность, китч, отрицание значимости истории. Исчезло разделение искусства на массовое и элитарное, и теперь всё стало массовым, то есть упрощённым, посредственным. Это, в свою очередь, привело к тому, что искусство стало тяготеть к театрализации, и теперь перформанс стал не столько формой нового искусства, сколько его синонимом. Главным же мерилом долговечности произведения искусства, по мнению некоторых исследователей (А. И. Жевак, В. В. Бычков), стала его способность вызывать у реципиента шок.

Однако ориентация на шок-ценности, чрезмерная вычурность и эпатаж – вещи, которые сами по себе не рассчитаны на долгосрочный эффект и со временем склонны вызывать скорее пресыщение, нежели интерес. Именно это, на наш взгляд, происходит в мире современного искусства сейчас. Человек устал от агрессивных и вызывающих форм прекрасного и теперь вновь обращается к более спокойным и традиционным началам (достаточно вспомнить, какой интерес вызвала выставка картин В. А. Серова, прошедшая минувшей зимой в Государственной Третьяковской галерее).

Это можно наблюдать в разных сферах искусства, и даже синтетические жанры (которые, в общем-то, своим появлением обязаны не только научно-техническому прогрессу, но и стремлению художников к эпатажу), сегодня используются авторами как язык, которым говорят на вечные темы. Это, например, отчётливо прослеживается в творчестве израильской художницы Михаль Ровнер. Её видеофрески, появлением коих мы обязаны компьютерным технологиям, часто повествуют о скоротечности и непостоянстве жизни, о быстро ускользающем времени.

Другой пример – специальные мультимедийные выставки, где вместо обычных картин посетитель видит огромные экраны, на которых отображаются оцифрованные произведения искусства, а именно шедевры мировой классики. Такие выставки сегодня можно увидеть во многих музеях и художественных центрах мира (например, в московском центре дизайна и архитектуры ArtPlay уже состоялись мультимедийные выставки, посвящённые творчеству Иеронима Босха, Микеланджело Буонарроти, Винсента Ван Гога).

Сюжеты инсталляций и видеозарисовок в рамках различных биеннале также тяготеют к простым и понятным вещам, к актуальным проблемам общества. Это особенно проявилось на VI Московской биеннале современного искусства в Мультимедиа Арт Музее (МАММ), где искусство наших дней соседствовало с искусством первых десятилетий прошлого века.

То же самое сейчас можно сказать и о массовости искусства. Став всеобъемлющим, оно преодолело бум вседозволенности, и теперь стремится выполнять помимо гедонистической и другие важные функции искусства, а именно воспитательную, общественно-преобразующую, художественно-концептуальную. Также оно перестаёт быть ориентированным только на продажу.

Говоря о массовости, мы одновременно говорим и о доступности современного искусства. Теперь его сосредоточием становятся наряду с музеями, галереями, кинотеатрами и прочими традиционными местами ещё и различные центры современного искусства, арт-пространства (The Cable Factory в Хельсинки, The Melkweg в Амстердаме, The Tea Factory в Лондоне), арт-кварталы (Queen-Street Art-District в Торонто) и даже просто улицы. Они отнюдь не являются местами скопления эпатажных объектов искусства, а, напротив, начинают выполнять функции кофейен прошлых столетий.

Конечно, все перечисленные явления не относятся к такому виду искусства, как поп-арт, а также не иллюстрируют интерес к ретро, как ещё одну новую тенденцию.

Подводя же итог всему вышеизложенному, можно сказать, что сегодня современное искусство вновь обращается к старым традициям. Меняется его содержание, которое возвращается к традиционным темам и сюжетам, а также сам язык искусства становится менее вульгарным и экспрессивным и вновь начинает соответствовать эстетическим канонам — авторы снова создают свои работы согласно академическим правилам. Искусство теперь становится более доступным своему потребителю, но при этом больше не теряет свою уникальность. Всё это ещё раз доказывает то, что современное искусство по-прежнему находится на перманентной стадии развития и только начинает обретать ясные форму и содержание, поэтому, на наш взгляд, судить о нём как о целостной системе, преждевременно.

А. И. Трофимова-Герман

Харьковский национальный педагогический университет им. Г. С. Сковороды

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИСКАНИЯ Ф. СОЛОГУБА

На рубеже XIX–XX вв. в условиях трансформации всех сфер искусства символисты активно разрабатывали принципы нового театра, полагая, что репертуар, скопированный с французских «хорошо сделанных пьес», изжил себя. Как и многие его коллеги по перу, хорошо известный в то время поэт и прозаик Ф. Сологуб обращается к созданию драм. По его мнению, театральное действо значительно могущественнее напечатанной книги в деле приобщения широкой аудитории к новой художественной системе.

Первым драматическим произведением Ф. Сологуба была экспериментальная мистерия «Литургия мне», представляющая собой цикл песнопений, описывающий ритуал бога Диониса. Она не была поставлена в

театре. Следующие за ней трагедии «Дар мудрых пчел» (1907) и «Победа смерти» (1907) Ф. Сологуб также создавал в духе древних мистерий, руководствуясь теорией жизнотворчества. Под влиянием господствующих философских течений художественное творчество рассматривалось им как высшая форма религии, отсюда и его обращение к мистериям. Суть мистерии состояла в освобождении, взаимопроникновении, «слиянии». Как полагает Л. М. Борисова, «смысл творчества Сологуб видит в таком служении красоте, когда жизнь становится искусством, а смысл жизни – в искусстве» [1, с. 44]. Синтез разных видов искусства на сцене театра виделся ему средством превращения творчества в саму жизнь, и наоборот.

Вероятно, именно в связи с такими синтезированными сценами, как сцены «полуночного раденья» (где женщины сплетаются в хоровод, поют и пляшут, с постепенным ускорением темпа сбрасывая свои одежды; затем они срывают ветки с деревьев и начинают бить ими друг друга) трагедию «Дар мудрых пчел», предложенную к исполнению в театре В. Ф. Комиссаржевской, драматическая цензура запретила к показу.

Премьера «Победы смерти» в постановке В. Э. Мейерхольда на сцене того же театра, сперва вызвав негативную реакцию критики, все же была признана успешной. Как отмечает Г. В. Титова: «В театре-храме Сологуба правился культ искусства, и Мейерхольд был здесь званым гостем» [3, с. 119]. Благодаря творческому созвучию режиссера с автором в некоторых эпизодах спектакля удалось «разрушить рампу» и приблизить действие к мистериальному. Позже Ф. Сологуб в статье «Театр одной воли» (1908) так обосновал свою тягу к трагедиям-мистериям: «И как бы различно ни было внешнее содержание драмы, мы всегда хотим от неё, <...> того же, чего некогда хотели и от нашей детской игры, – пламенного восторга, похищающего душу из тесных оков скучной и скудной жизни. Очарование и восторг – вот что влечет каждого из нас в театр, вот средства, которыми гений трагедии привлекает нас к участию в своем таинственном замысле» [2, с. 136].

И хотя при множестве попыток Ф. Сологубу так и не удалось воссоздать на сцене в полной мере мистериальный ритуал, в драмах он смог решить многие эстетические задачи, воспевав веру в Красоту, Добро и Любовь, которые помогают человеку обрести духовную целостность, гармонию, надежду. Таким образом, его трагедии, несмотря на всю свою омраченность, имели жизнеутверждающий характер, призывали выйти за пределы искусства для изменения мира согласно новым художественным законам.

Литература

1. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнотворчества / Л. М. Борисова. – Симферополь, 2000. – 220 с.
2. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 12 т. – Т.10 : статьи и сказки / Ф. Сологуб. – СПб. : «Шиповник», 1909. – С. 133-158.
3. Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская : модерн на пути к Условному театру / Г. В. Титова. – СПб. : СПбГАТИ, 2006. – 175 с.

Т. Н. Хайбуллина

Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова

ИСКУССТВО БЫТЬ МАСТЕРОМ

Высшая театральная школа в Республике Башкортостан в 2018 г. отметит свое 50-летие. За годы своей деятельности она подготовила около тысячи выпускников по специальностям: «Актерское искусство», «Режиссура театра», «Театроведение». Среди них народные и заслуженные артисты, деятели искусств, работники культуры России, Башкортостана, Татарстана, Удмуртии и Республики Коми.

С самого начала в основу формирования педагогического коллектива был положен принцип тесной взаимосвязи с практикой сцены, с теми мастерами театрального искусства, которые способны стать воспитателями творческой молодежи благодаря своему профессиональному опыту в театре, а также в области педагогики.

В театральной педагогике помимо профессиональных теоретических знаний и творческого опыта необходимо иметь целый комплекс личностных качеств, способствующих терпеливо и настойчиво обучать профессии. Также требуются коммуникативные способности: умение устанавливать контакт с каждым студентом и провоцировать его индивидуальность на творческое раскрытие.

Такими уникальными способностями в полной мере обладал режиссер Лек Валеевич Валеев, заслуженный деятель искусств РСФСР и БАССР, лауреат Республиканской премии им. С. Юлаева. Выпускник режиссерского факультета Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (курс профессора А. А. Музиля) вписал особую страницу в историю высшего театрального образования в Башкортостане.

За двадцать лет педагогической деятельности Лек Валеев подготовил тридцать выпускников по специальности «Режиссура театра».

Он обладал природными качествами преподавателя. Одно из главных его достоинств – неизменная любовь к своим ученикам. Учебные занятия Лека Валеевича – всегда праздник. Для нас он был неизведанной «планетой», к которой хотелось приблизиться и познавать ее богатства. Сила его человеческого и педагогического таланта заставляла нас воспринимать мир через призму его видения. Он научил нас оценивать свою работу через ответ на вопрос: «Ну и что?»

Лек Валеевич был «режиссером корня». Он умел «схватить» важное общественное или жизненное явление, понять их причины и суть. В каждом из нас воспитывал это умение, учил открывать, понимать и восхищаться окружающим миром, любить жизнь во всех ее проявлениях. Он создавал на курсе такую атмосферу, что каждый студент чувствовал себя самым талантливым. Как он этого добивался – остается загадкой. Ему верили беспредельно. Каждый студент понимал, что творческая свобода ему нужна для самостоятельной работы, поиска. Без всякого принуждения. Ибо в искусстве

можно что-то постичь только через самостоятельное творчество. Иного не дано. Это был один из принципов, которому Валеев строго следовал.

Другой принцип – преемственность в обучении. Лек Валеевич умел так выстроить отношения, что между дипломниками и «перваками» не существовало чувства ревности, напротив, уважение и понимание. Гордость за учителя.

Поражала способность Лека Валеевича разглядеть в студенте задатки интересной, творчески самобытной личности. И помочь ей развиваться. Это был поистине редкий дар! А он умел выращивать талантливых людей. У него на курсе никогда не было деления на слабых и сильных, не было нетерпимости друг к другу, зависти. Курсы были сплоченные и дружные. Он понимал, что все акценты расставит сама жизнь. А пока надо создать для каждого равные условия.

Он был человеком обширного образования и всеобъемлющей культуры. Лек Валеевич читал Хайдеггера, Камю и Сартра. Собирал альбомы по изобразительному искусству, хорошо знал и любил живопись импрессионистов и постимпрессионистов. Очень любил Гоголя. Всегда ориентировал студентов на высокие образцы искусства, много размышлял о творчестве шведского режиссера Ингмара Бергмана. Масштабы его режиссерской индивидуальности сочетали в себе глубокий интеллект, заразительный темперамент и творческую фантазию.

Режиссер Валеев профессионально точно выстраивал на сценической площадке событие – закон жизненного процесса и сценического действия. Если в работу бралась слабая пьеса (не всегда режиссер ставил только то, что хотел), то Лек Валеевич самостоятельно переписывал отдельные сцены. Он был талантлив и в этом.

Педагог Валеев приучал студентов видеть мир во всем многообразии и со всеми его противоречиями, чтобы затем передать все это в сценической форме. Его студенты очень быстро понимали: чтобы овладеть профессией режиссера, мало иметь природную одаренность, нужен упорный, каждодневный труд, направленный еще и на самопознание. Мастер всегда нацеливал студента на этот процесс. Без него невозможно освоение профессии режиссера. Поэтому его студенты, как и он сам, много читали, строили, создавали самих себя. Каждый понимал: заниматься самосовершенствованием придется всю жизнь. Обучение профессии не завершается с окончанием института: он дает только основу, не больше.

Лек Валеевич принадлежал к редкому типу режиссера-учителя, сочетавшего в себе талант постановщика с талантом тонкого психолога-исследователя, проникавшего в самую суть творческого процесса. Валеев был из тех режиссеров, которые, как говорил В. И. Немирович-Данченко, «умирают» в актере. Он умел воздействовать на подсознание актера. Его спектакли поражали зрителей глубочайшей разработкой человеческих характеров.

Он говорил о безмерной ответственности профессии режиссера. Лек Валеевич Валеев был Мастером своего дела.

Е. М. Хайрошева, К. С. Борамбаева
Казахский национальный университет искусств

ЛИЧНОСТНАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Учитель должен быть личностью, способной увлечь учеников музыкой, вызвать желание с удовольствием слушать и исполнять ее, стремиться к общению с высоким искусством, самостоятельно его познавать.

Как известно, личность складывается из качеств личности. Учитель музыки сам должен быть, прежде всего, человеком высокой духовной культуры, не говоря уже о культуре музыкальной. Значимость мировоззрения учителя музыки следует рассматривать чрезвычайно высоко, имея в виду, например, эпиграф программы Д. Б. Кабалевского, по которой занимается сегодня большинство школьников: «Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека» (В. А. Сухомлинский).

Среди первых из качеств, составляющих качество личности, очевидно, выступает музыкальность. Музыкальность – основа, определенным образом пронизывающая собой все профессиональные качества учителя музыки, составляющая глубокое духовное отношение к музыке. Конечно, В. А. Сухомлинский прав, считая, что мы не должны воспитывать музыкантов в общеобразовательной школе. Однако если учитель музыки по-настоящему музыкален, он способен помочь ребенку почувствовать себя музыкантом. Думается, что без этого полноценное музыкальное воспитание невозможно.

Если первое, отмеченное здесь качество, очень специфично и как приоритетное может относиться только к учителю музыки, то любовь к детям, безусловно, является качеством, в равной мере необходимым для учителя любого предмета. Именно в нашей профессии учитель посредством музыки может выразить доброе и сердечное отношение к ребенку, используя терпимость и мудрость, выделяя в ребенке все то хорошее и доброе, что в нем есть. С помощью музыки и любви к детям учитель музыки способен развивать в учащемся творческие способности, фантазию и интуицию, пробуждать в ребенке более глубокое восприятие мира, ощущение и осознание себя личностью в этом мире.

К качествам личности учителя музыки можно отнести и профессиональное мышление, и самосознание.

Одной из составных частей в общей многогранной работе, входящей в круг знаний и навыков квалифицированного учителя музыки является система методов и приемов работы со школьным репертуаром. Будущий квалифицированный учитель музыки должен уметь работать со школьной песней на основе овладения методами работы с детским голосом. Процесс освоения дидактических принципов и знаний процесса певческой деятельности школьников, системное освоение школьного репертуара в соответствии со школьной программой по музыке для общеобразовательных школ проходит при изучении специальных предметов – хоровое дирижирование, хороведение,

постановка голоса, основной инструмент, а также в тесной связи со школьной педагогической практикой.

Основной целью изучения школьного репертуара являются:

- выработка у учителя музыки навыка художественного исполнения школьных песен под собственный аккомпанемент;
- этапное накопление школьно-песенного репертуара;
- овладение системой вокально-хорового обучения школьников;
- освоение простейших дирижерских навыков в работе со школьной песней.

Специалист, работающий с детским голосом должен уметь:

- с исполнительской стороны интерпретировать и трактовать школьную песню;
- уметь анализировать школьную песню, рассматривая музыкально-теоретическую, вокально-хоровую, исполнительскую систему произведений;
- применять методы быстрого разучивания школьной песни;
- при работе со школьной песней уметь использовать наглядные приемы;
- уметь транспонировать в удобную для исполнения тональность, знать и правильно применять тесситурные условия.

В процессе практической работы последовательно осваиваются и одноголосные песни с плавным звуковедением, и песни в простых размерах, разнообразных темпах, с различными ритмами, и двухголосные песни с разными типами звуковедения, в переменных размерах и быстрых темпах.

Очень важно, когда учитель музыки умеет выразительно исполнить, продемонстрировать школьную песню под собственный аккомпанемент, при этом представляя для слушания несколько видов собственного варианта аккомпанемента. Исполнение песни должно быть увлекательным, эмоционально убедительным. Также при демонстрации можно использовать и форму устного изложения, где вкратце и интересно можно изложить содержательную суть песни. Дирижерский жест, применяемый в процессе разучивания и исполнения песни, имеет важное значение. Будучи управляющим, активизирующим, убеждающим, собирающим внимание, жест должен быть понятным, ясным, выразительным. Школьно-песенный репертуар отрабатывается по вокальной, хоровой, инструментальной специфике. Школьные песни, должны включать разнообразные музыкально-выразительные задачи.

Литература

1. Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе : уч. пос. для пед. ин-тов по спец. 2119 «Музыка и пение» / О. А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 222 с.
2. Безбородова Л. А. Дирижирование : уч. пос. для студ. пед ин-тов по спец. «Музыка» / Л. А. Безбородова. – М. : Просвещение, 1990. – 159 с.
3. Шепелев В. М. Интерпретация музыки как средство воспитания чувств школьников : уч. пос. / В. М. Шепелев. – М., 1984. – 88 с.
4. Струве Г. А. Школьный хор / Г. А. Струве. – М. : Просвещение, 1981. – 191 с.
5. Попов В. Школа хорового пения. – Вып. 2 / В. Попов, В. Соколов, Л. Абеян. – М. : Музыка, 1987. – 161 с.

Е. В. Халиева

Харьковская государственная академия культуры

СИНТЕЗ ДРАМАТУРГИИ ЭКРАННЫХ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОМ ЗРЕЛИЩНОМ ИСКУССТВЕ

С развитием кинематографа наблюдается тенденция внедрения его художественных средств в различные виды искусств. В искусстве театра происходит явно выраженный синтез кинематографа и театрального искусства. Это явление особенно хорошо проявляется в некоторых современных украинских спектаклях.

Связь драматургии экранных и театральных искусств постоянно изучается современными украинскими искусствоведами, в частности драматургами и режиссерами. Драматург Д. Левицкий в 2010 г. представил читателям статью «Экран – друг моего актера», в которой объяснил функцию экрана в современных театральных постановках. Также проблему синтеза кинематографии и театра рассматривает украинский драматург И. Коваль, в своей работе «Спецэффекты в театральном действии», где рассматривает спецэффекты как движущую силу сюжета.

Экран – главная составляющая кинематографа. Однако экран стал художественным средством и в современном театральном зрелище. Часто во время спектакля на стену, а иногда и на актеров, проецируются изображения, некий видеоряд, футажи, спецэффекты. При этом самый мощный видеоряд появляется именно в кульминационный момент спектакля. Так, в спектакле Дмитрия Левицкого «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду» широко использован экран, с помощью которого актеры переносятся в разные локации, тем самым экран помогает движению действия в спектакле. Использование спецэффектов в виде дыма во время театрального зрелища играл роль сценарного хода.

Таким образом, драматургия экранных и театральных искусств действительно находятся во взаимодействии. Особенно это просматривается в способах воплощения сценарного хода, построения композиции, конфликта и активном взаимодействии со зрителем.

В. О. Чебан

Київський національний університет культури і мистецтв

ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ САРИ БЕРНАР У ТВОРЧОСТІ АЛЬФОНСА МУХИ

Варто розглянути як формувався жіночий образ у мистецтві доби сецесії, яких концепцій дотримувалися на межі XIX–XX ст., що вплинуло на такі зміни жіночого образу, як символізм перетворив класичний жіночий портрет з індивідуальними рисами в образ Жінки сецесії. Модерн створює свій універсальний тип жіночої вроди, який поєднує в собі й ідею вічного руху, ритму і саму природу – життя. У цей період з'являється усереднений тип жінки-дівчинки без віку з наївними очима і тілом жінки. Цей тип жінки стилю модерн був

розроблений у результаті стилістичних інтерпретацій чеського художника Альфонса Мухи. Струнка молода жінка, тонка шия і пишне розпущене волосся стають візиткою цього стилю.

Велику популярність і визнання Мусі принесло створення театральної афіші до постановки п'єси В. Сарду «Жісмонда», що і стало однією з основних поворотних віх в його творчості. Головну роль у виставі грала знаменита Сара Бернар, вона і замовила театральну афішу в одній паризькій друкарні. Альфонс Муха відвідав виставу, визнав гру Сари Бернар чудовою і досить швидко виконав роботу. Вузкий вертикальний формат підкреслював статну фігуру актриси, зображеної в повний зріст. Художник, захоплений грою актриси, представив образ, створений нею на сцені, а не портрет реальної жінки. Сара Бернар виглядає на плакаті Мухи чарівної рудоволосої красунею, втіленою Жісмондою. Завдяки фантазії Мухи арка на афіші до «Жісмонде» сприймається поглибленням в кам'яній стіні, а фігура актриси – прекрасної ожила статуєю, що прикрашає собою цю нішу. Під ногами Жісмонди також розгортається дія; на постаменті зображена рельєфна напівфігура якогось персонажа, який немов ховається за драпіровкою. Золотий мозаїчний фон (імітує візантійський живопис) з явним зображенням хреста всередині арки, що обрамляє голову жінки, натякає на обожнювання художником своєї героїні. Сара Бернар постає на афіші Мухи прекрасної дівою, об'єктом поклоніння і шанування. Паризька публіка була у захваті від афіші. Люди зривали її зі стін, а чудова Сара Бернар замовила додатковий тираж і побажала познайомитися особисто з молодим художником, настільки вдало відобразили її в ролі. Актриса уклала з ним контракт на шість років, за яким він створював плакати, костюми і декорації до спектаклів. Завдяки протекції Сари Бернар Муха став головним декоратором театру.

Д. А. Черновская

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА НА СЦЕНЕ ТЕАТРОВ

– Что такое постмодернизм?

– Это когда ты делаешь куклу куклы. И сам при этом кукла.

– Да? А, что актуально?

– Актуально, когда кукла делает деньги.

В. Пелевин «Числа», 2003 г.

Творчество Виктора Пелевина, писателя-постмодерниста, редко привлекает режиссеров отечественных и российских театров. За два десятилетия было создано всего лишь 6 спектаклей, поэтому говорить о своеобразии и тенденциях сценических воплощений пелевинской прозы – задача не из легких. Но именно это я попытаюсь сделать в данной статье. Спектакли, которые были проанализированы, ставились как на подмостках театров Украины, так и России.

Восприятие пелевинского творчества миром театра и его реализацию на сцене можно разделить на три группы.

В первую группу входят сценические интерпретации, созданные режиссерами, на основе рассказа Пелевина «Затворник и Шестипалый». Известно, что этот пелевинский рассказ представляет собой многоуровневое письмо, рассчитанное как на элитарного читателя, так и на читателя массового.

Режиссеры А. Мосолов (Россия) и В. Давлетов (Украина) выявили в тексте рассказа разные темы и мотивы, что, естественно, отразилось и на самих спектаклях. Так, режиссер краснодарского «Одного театра» А. Мосолов выводит на первый план метафизическую основу бытия пелевинских героев, а украинский режиссер В. Давлетов считает, что без внутренней борьбы ничего не изменить в собственной судьбе. При акцентировании разных тем одного произведения режиссеры сохраняют главную особенность рассказа – двукодовость, где человеческие судьбы отчетливо проступают за персонажами куриц.

К этой группе можно отнести и спектакль непрофессиональных режиссеров Г. Вартамян и Ю. Лейкина из Санкт-Петербурга. Правда, молодые люди, ставшие сами себе режиссерами и актерами, обратились не к рассказу, а к роману «Священная книга оборотня». В отличие от вышеупомянутых инсценировок, спектакль «Священная книга оборотня» лишена двукодового посыла. Питерские театральные деятели уж точно любят и серьезно относятся к творчеству писателя. Спектакль получился пафосно-серьезным без атмосферы философской иронии Пелевина. Непонимание своеобразия и «вкусности» прозы, привело к дешевому трагизму на полтора часа сценического действия.

Вторая группа спектаклей, как нам представляется, направлена, прежде всего, на донесение до зрителя социальных аспектов пелевинских романов «Чапаев и Пустота» и «Generation P», так как и «Чапаев и Пустота», и «Generation P» были осмыслены режиссерами с точки зрения негативного влияния современности на людей: «посмотрите, как все ужасно, мы стали потребителями!!!». При этом режиссерам, на наш взгляд, не удалось воплотить многослойность прозы В. Пелевина. Его подтексты и «подводные камни» были, увы, не замеченными или просто не понятыми.

Ни с помощью громких имен в актерском ансамбле режиссера П. Урсулова, ни с помощью элементов «театра формы» в постановке В. Клеймена не удалось сценически воплотить главную особенность романов, которая заключается в том, что мир – абсурден, хаотичен, все в нем относительно, и самое реальное в нем – это идеи субъективного идеализма («Чапаев и Пустота»).

В последнюю группу входят спектакли, созданные по типу коллажа. С помощью компиляции разных авторов, в числе которых есть и В. Пелевин, были созданы спектакли «Четвертый лишний» В. Троицкого и «Кастинг, или кто хотел люстрации?» А. Кирильчука. Режиссер В. Троицкий на сцене Киевского театра соединяет в одном спектакле идеи реализма Ф. Достоевского, идеи постмодернизма В. Пелевина и драму великого драматурга средневековья

М. Тикамацу «Самоубийство влюбленных на острове небесных сетей». По сути, такая компиляция стала неким заявлением режиссера о собственном авторском театре. Последний спектакль, созданный в 2016 г. – социальная драма по мотивам произведений Пелевина, Грекова, Муравицкого и Жванецкого. Сценарий написан не просто по мотивам произведений указанных авторов, а представляет собой цитатную компиляцию из отрывков их текстов. Сам режиссер называет спектакль «шокирующим». Он соединяет эротичные сцены с остро-философским вопросом: кто из нас ведёт себя по-настоящему, как есть? Затронуты злободневные проблемы власти и человека, что созвучно проблематике некоторых произведений Пелевина.

Из вышесказанного, очевидно, просматривается несколько тенденций.

Начиная с 1991 г., к прозе В. Пелевина обращались самодеятельные и негосударственные театры. Однако в 2016 г. эта тенденция была нарушена. Впервые в городе Ивано-Франковск фамилия Пелевина появилась в репертуаре государственного академического театра имени И. Франка. Эта очень важная и позитивная тенденция.

Второй момент – падкость деятелей искусства на громкое и популярное имя писателя-постмодерниста и надежда на коммерческий успех. За инсценировку книги раскрученного автора чаще всего берутся непрофессиональные режиссеры или режиссеры, желающие заработать деньги на гастролях. Это ведет к прозаичности театра, так как проблемы в спектаклях поднимаются поверхностные, для массового восприятия и сценическое воплощение прозы не имеет никакого художественного значения.

Итак, Виктор Пелевин как писатель-постмодернист важен для формирования современного театра. Своеобразие и многоуровневость его прозы интересны лицедейству. Однако пока еще режиссеры как в Украине, так и в России не пришли к пониманию, какими сценическими формами и способами можно находить ту самую золотую середину в философской прозе писателя, которая не позволит уйти ни в глупую прозаичность, ни в псевдосерьезность.

В. В. Чечик

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

УКРАЇНЬСЬКА СЦЕНОГРАФІЯ МЕЖІ 1910-1920-Х РОКІВ: АДЕПТИ ТЕАТРАЛЬНОГО КУБІЗМУ О. ЕКСТЕР

Захоплення театральним кубізмом, «формула» якого була блискуче втілена О. Екстер у виставах О. Таїрова 1916–1917 рр. – «Фаміра Кифаред» і «Соломея», не обійшло українську сцену. Нове розуміння кольору, світла, виразності форм, намагання досягнути їх живого включення у сценічну дію – уроки Екстер, що їх засвоїли майже усі, хто, так чи інакше, потрапляв у поле тяжіння кольоровопластичних відкриттів майстрині у її київський і одеський періоди 1918–1920-го рр. (про періоди – вичерпано в публікаціях Г. Коваленко). Серед майстрів, хто захоплювався театром О. Екстер, – і художники-початківці

(М. Данилов, Г. Козинцев, О. Тишлер, П. Челищев, О. Ексельборт, С. Юткевич й ін.), і художники, які вже заявили про себе в мистецтві (С. Зальцер, П. Зябкин, В. Меллер, В. Мюллер, А. Петрицький, І. Рабинович, І. Рибак, І. Рабічев, О. Хвостенко-Хвостов, Н. Шифрін).

Кубістична інтерпретація форм, їх декоративність і умовність – суть сценографічного досвіду І. Рабиновича в постановках К. Марджанова «Фуенте Овехуна», «Соломія» (1919). Природа оформлення близька Екстер, але Рабинович в них інший: грубо-монументальний, його загострення форми тільки підкреслюють «рубленість» силуетів, силу їх «заземлення». Перше знайомство Рабиновича з мистецтвом Екстер відбулося в 1914 р. під час виставки кубофутуристичної групи «Кільце»: Екстер – одна з центральних її фігур. Наприкінці 1910-х рр. Рабинович – сподвижник художниці в її роботі у «Студії живопису і декоративного мистецтва», куратор Г. Козинцева та С. Юткевича («Соломія», 1919).

Пластична мова Екстер близька мистецтву В. Меллера. Не без її впливу художник вийшов до абстракції: театральні аркуші до танців Б. Ніжинської яскраві тому свідоцтва. Віртуозно розвиваючи екстерівські теми, Меллер шукав в них власної інтонації. Розшарування форми, «віялоподібність» пластичних комбінацій у «Масці» (1918) підкорялись спіралевидним, таким, що йдуть вгору, колористичним фразам в «Ассирійських танках», «Мефісто» (1919). Круговий рух монолітних скульптуроподібних мас – пластичний код, що підкорив собі загальну композиційну виразність мізансцен в програмній виставі Л. Курбаса «Газ» (1923).

Своєрідним відгуком на театральний кубізм Екстер можна вважати сценічне оформлення А. Петрицького до постановок Першого державного драмтеатру УРСР ім. Т. Шевченка «Велетні півночі», «У катакомбах» (1921). Утвердження тривимірних кольорових об'ємів, важливе завоювання театру Екстер, у сценічній практиці Петрицького невід'ємне від театального живопису.

Принципово близьким до Екстер був сценічний досвід П. Зябікіна. Ім'я майстра сьогодні маловідоме фахівцям, втім, сучасники вважали його за неухильного наслідувача майстрині. Киянин, як і Екстер, він переїхав до Одеси на початку 1919 р., прийняв участь у декількох виставках, в тому числі останній виставці одеських «незалежних» (1920). У 1920-1921 рр. оформив низку вистав Б. Глаголіна і В. Татищева («Узяття Бастилії», «Кандида», «Океан»). Перевтілення через геометризацию форм елементарних мотивів пейзажів та архітектури у прообрази реальності, в стилізовані просторові знаки, прості й упізнавані, – «методологічні поради», озвучені Екстер й друковані в місцевій періодиці Ф. Гозіасоном, – в оформленні цих вистав прочитуються буквально «до рядка».

Наслідуючи найновітніші прийоми оформлення сцени, у єврейських театрах Києва працювали І. Рибак і М. Епштейн, на одеській сцені – М. Андрієнко-Нечитайло («Близнюки» 1919), В. Мюллер («Бранд», 1920, «Перемога смерті», 1921). Екстерівська присутність відчутна у театральних

проектах учнів В. Мюллера – О. Гефтер и О. Ексельбїрт («Зимова казка, 1922), Е. Криммера («Зорї», «Витівки Скапена», 1921).

«Найповніша і найрадикальніша художня революція після Ренесансу» (за висловом Дж. Голдінга) кубїзм в театральній практиці О. Екстер продовжив реформування сценічного простору, розпочате А. Аппіа і Г. Крегом. Для багатьох майстрів досвід цей ознаменував рішучий вихід до об'ємно-пластичної організації простору сцени.

А. В. Шевчук, Д. А. Ковалев

Казахский национальный университет искусств

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СОВОКУПНОСТЬ СТРУКТУРЫ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ ДОШКОЛЬНИКОВ

Преобразования, происходящие в обществе, порождают в образовании новые требования в подготовке детей к школе. Одним из таких требований является развитие художественно-творческих способностей у детей старшего дошкольного возраста. Художественно-творческие способности являются одним из компонентов общей структуры личности. Если ребенок умеет анализировать, сравнивать, наблюдать, рассуждать, обобщать, то у него, как правило, обнаруживается высокий уровень интеллекта. Такой ребенок может быть одаренным и в других сферах: художественной, музыкальной, сфере социальных отношений (лидерство), психомоторной (спорт), творческой, где его будет отличать высокая способность к созданию новых идей.

Проблема развития художественного творчества в системе эстетического воспитания подрастающего поколения в настоящее время все шире привлекает внимание философов, психологов, педагогов. Общество постоянно испытывает потребность в творческих личностях, способных активно действовать, нестандартно мыслить, находить оригинальные решения любых жизненных проблем. Именно музыкально-театрализованная деятельность является уникальным средством развития художественно-творческих способностей детей. Решение задач, направленных на развитие художественно-творческих способностей средствами музыкально-театрализованной деятельности дошкольников требует определения иной технологии, использования музыкально-театральных методик и их комбинаций в целостном педагогическом процессе. Ценность творчества, его функции заключаются не только в результативной стороне, но и в самом процессе творчества. Все это в полной мере относится и к музыкально-театрализованной деятельности. Именно музыкально-театрализованная деятельность могут способствовать развитию творческих способностей у дошкольников.

Детям дошкольного возраста изначально присуще творчество. Современные научные исследования свидетельствуют о том, что музыкально-театрализованная деятельность оказывает незаменимое воздействие на творческое развитие: формируется эмоциональная сфера, совершенствуется мышление, ребенок

становится чутким к восприятию красоты в искусстве и в жизни, а отсутствие полноценных музыкально-эстетических впечатлений в детстве с трудом выполнимо впоследствии. По мнению современных ученых, исследующих проблему формирования творческих способностей дошкольников, в наибольшей степени такому формированию способствует синтез искусств. Уникальность и значимость искусства в том, что оно развивает эмоционально-нравственную и сенсорную культуру личности, пробуждает способность видеть и ценить красоту в жизни и искусстве, развивает воображение и творческие способности в качестве цели, а не побочного результата.

В большинстве созданных технологий воспитание гармонично развитой личности осуществляется в процессе сочетания разных видов художественной деятельности, каждый из которых (пение, движение, декламация, игра на шумовых, ударных инструментах, декоративно-прикладное и изобразительное творчество) органичен для ребенка, но на практике приоритет нередко отдается какому-то одному виду музыкальной деятельности. Следует заметить, что для развития творческих способностей детей дошкольного возраста необходима интеграция традиционных видов деятельности, а именно слушание литературных произведений, музыкальных произведений, ритмопластика с использованием театрализации, что будет способствовать единому процессу постижения окружающего мира искусства в его целостности. Такой комплексный музыкально-театрализованный подход создает условия для формирования творческих способностей.

В последние десятилетия появляется множество новых музыкально-театрализованных произведений, которые, являясь материалом, доступным и увлекательным для восприятия современными детьми, могут поднять на новый уровень их творческое развитие. Именно в этих музыкально-театрализованных произведениях дошкольник способен проявить, реализовать себя в разных видах творческой деятельности. Пластика, актёрское мастерство, разработка художественного решения спектакля – все это компоненты, без которых невозможно обойтись в работе над сценическими произведениями. Поскольку искусство театра представляет собой органический синтез музыки, танца, живописи, риторики, актерского мастерства, являлось неотъемлемой стороной человеческой культуры, человеческого способа существования в мире, сосредоточивает в единое целое средства выразительности, имеющиеся в арсенале отдельных искусств, и, тем самым, создает условия для воспитания целостной творческой личности, что способствует осуществлению цели современного образования.

Говоря о формировании творческих способностей средствами музыкально-театрализованной деятельности, необходимо остановиться на том, когда, с какого возраста следует развивать музыкальные творческие способности детей. Психологи называют различные сроки: от полутора до пяти лет. Также существует гипотеза, что развивать музыкально-творческие способности необходимо с самого раннего возраста. Эта гипотеза находит подтверждение в физиологии.

Д. А. Шрамченко
Харьковская государственная академия культуры

ОСКАРОВСКИЕ ФИЛЬМЫ-БИОГРАФИИ 2011-2016 ГГ.

В последнее время в мировом кинематографе возникает тенденция: фильмы-биографии набирают все большую и большую популярность и завоёвывают любовь зрителя наравне с экранизациями книг и супергеройскими боевиками. Возьмем только данные за прошедший год: фильм «В сердце моря» режиссера Р. Ховарда собрал кассу почти в 94 млн. долларов, «Игра на понижение» А. МакКея – 133 млн., «Эверест» Б. Кормакура – около 203,5 млн. В чем причина такого успеха? Возможно, в том, что зрителю легче сопереживать герою, узнав, что все показанные на экране события имели место и в реальной жизни. Как заключал Аристотель в «Поэтике», вероятное воспринимается лучше, чем невероятное.

Научных работ и статей на конкретную тему найдено не было, возможно, в связи с ее в некотором роде новизной и не такой масштабностью. Имеются только статьи и критика относительно каждого фильма в отдельности.

В исследовании мы предпринимаем идейно-тематический анализ восьми фильмов-биографий, получивших Оскар, либо номинированных на эту премию в период с 2011 по 2016 гг. Кроме того, сравнены отзывы кинокритиков и кассовые сборы. Для анализа взяты такие фильмы: «В центре внимания» (он же «Прожектор») Т. Маккарти, взявший Оскар за лучший фильм в 2016, «Вселенная Стивена Хокинга» Дж. Марша, номинированный в этой категории в 2015, «Волк с Уолл-стрит» М. Скорезе и «12 лет рабства» С. МакКуина – соответственно номинация и Оскар в 2014, «Король говорит» Т. Хупера и «Социальная сеть» Д. Финчера – победа и номинация в 2011, а также «Девушка из Дании» Т. Хупера и «Стив Джобс» Д. Бойла. Последние фильмы напрямую номинированы не были, однако номинацию получили актеры, исполнившие в них главные роли. Все отобранные ленты имеют разные поджанры, разный уровень финансирования и совершенно разный масштаб пиар-кампании, однако какие-то из них получили признание, а какие-то остались недооцененными.

Таким образом, на будущую популярность фильма-биографии в первую очередь влияет ее идейно-тематическое наполнение. Центральный персонаж не обязательно должен быть широко известен (вспомним неудачу «Стива Джобса»), но его проблемы и жизненный путь должны быть актуальны в наше время и интересны зрителю. Двойственная ситуация возникает в случае с фильмом со скандальной тематикой («Девушка из Дании»). С одной стороны, такая тематика способствует большему обсуждению фильма, как среди простых любителей кино, так и в критике, но с другой – люди жестких моральных принципов могли оценить такую работу негативно, несмотря на детально проработанный сюжет и актуальную тему.

СИМВОЛІКА ЖИВОПИСНОГО ОЗДОБЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ

Про Львів можна говорити багато, але краще раз побачити. Це місто з багатовіковою історією і давніми традиціями, місто, яке вистояло перед чисельними загарбниками і війнами і не втратило свого шарму, місто, яке зачаровує та надихає кожного разу. Невід'ємною частиною, а навіть й родзинкою, міста є Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, а в народі – Оперний театр, який є досконалим завершенням головного проспекту міста.

Будівництво театру розпочалось наприкінці ХІХ ст. за проектом відомого польського архітектора Зигмунта Горголевського. На час створення Львівська опера була за величиною третьою в Європі, її порівнювали з Паризькою та Віденською оперою. Стоячи перед величним фасадом цієї фантастичної споруди відчуваєш всепоглинаючу потугу мистецтва, його вічність у контрасті зі швидкоплинністю людського життя.

Вражає живописне оздоблення театру. Заходячи до театру, ми спочатку потрапляємо до коридору, по обидва боки якого містяться каси, а потім до вестибюлю. Вестибюль, всі коридори і фойє вдень освітлюються натуральним світлом – проект передбачав економію електроенергії під час денних вистав. Майже всю площу стелі займає вікно. Навколо вікна – головна прикраса вестибюлю – 12 живописних полотен.

Розписи над входом до амфітеатру присвячені тим суспільним верствам, які давали пожертвування на будівництво театру. На І картині представлені символи львівських міщан, в центрі – землевласників, поміщиків, і далі – лицарства або аристократії. Між ними великі картини «Весна» і «Літо». На протилежній стороні, крім полотен «Осінь», «Зима» – три картини, що символізують (зліва на право) – Скульптуру, Науку і Мистецтво та Живопис. На вужчих стінах великі полотна представляють Музику давню (праворуч) і сучасну.

Навпроти входу в партер знаходиться розкішне фойє або, як його частіше називають, – Дзеркальний зал. Південна сторона його повернена до лоджії, через вікна якої відкривається краєвид площі перед театром. Салон залу – це анфілада (35 - 7,5 м) з трьох приміщень, розділених арками.

Над дзеркалами в живописних панно – символічні зображення 4-х частин світу (крім Австралії та Антарктиди). Європу художник трактує як центр прогресу і мистецького життя. Її символізує білий хлопчик, який тримає в руці лампочку. Від неї розходить ся світло – символ прогресу. Ліворуч від хлопчика – інший малюк. Його оточують символи мистецтв, що досягли в Європі найвищого розквіту – палітра (живопис), молоток і долото (скульптура), старовинна ваза (декоративне мистецтво) і фронтон грецького храму (архітектура). У правій частині картини – книги, віадук і тунель –

символи науки і техніки. Навпроти Європи – Азія. Дівчинка, що уособлює її, дарує Європі перли, демонструючи мистецькі витвори китайських та японських художників.

У протилежному кінці фойє – Африка та Америка. Вишукані дарунки представника африканського континенту – алмаз, страусове пір'я і золоті нашійники. Америка в особі індіанця підносить золотий самородок.

Перейдемо до центральної частини фойє. Воно вражає пишністю позолоти, живописом і скульптурою. По обидві сторони між вікнами висять венеціанські дзеркала, над якими зображено чотири пори року: весну – хлопчик з букетом квітів, літо – хлопчик з трояндами, осінь – хлопчик з фруктами серед хризантем, зиму – хлопчик гріється біля вогнища на фоні зимового пейзажу.

В центрі – три великі панно, які представляють: Поезію (жінка, яка слухає подзвін; серце дзвона виконане у вигляді генія, що символізує натхнення), Танець (жінка танцює з Амуром) і Музику (жінка з арфою).

На чотирьох менших картинах по боках стропу представлені алегорії: Ненависті (жінка з мечем), Кохання (жінка із складеними на грудях руками), Справедливості (жінка з терезами), Мудрості (жінка з рукописом).

Решта картин представляють сцени з відомих польських оперних і драматичних вистав: «Відмова грецьким послам» Я. Кохановського, «Помста» О. Фредра, «Балладина» Ю. Словацького, «Карпатські гуралі» Ю. Коженювського, «Барбара Радзівілл» А. Фелінського, «Фірцик-зальотник» Ф. Заболоцького, «Галька» Ст. Монюшка, «Краків'яни і гуралі» Я. Камінського.

Зал глядачів має форму ліри. Таким задумав його З. Горголевський, підкресливши ще одним штрихом ідею торжества мистецтва. Бежево-білі стіни чудово поєднані з позолотою, вишукані бордові гобеленові шпалери гармоніюють з оббивкою крісел і оксамитовою завісою.

На стелі залу глядачів – величезне коло позолочених квіткових гірлянд. Воно поділено на 10 секторів. В кожному з них зображено алегоричні жіночі постаті. Розглянемо їх, почавши з сектора, що навпроти сцени і далі вліво: Грація, Музика, Танець, Критика, Драма, Натхнення, Вакханка з тамбурином, Невинність у ліловій сукні, Ілюзія, Правда з дзеркалом.

Під кожною з картин – своєрідні камелії, на яких в профіль зображено портрети відомих на той час акторів.

Живописну цілісність залу завершує ефектна завіса «Парнас» польського художника, представника академізму Генріха Семирадського. Провідна думка «Парнасу» – сенс духовного життя і діяльності людини.

Кожного вечора сотні львів'ян та гостей міста приходять в Оперний театр. Коли гасне світло у залі глядачів, то наче оживають символічні музи довкола плафона і разом з акторами на сцені, злившись воєдино, творять свято, ім'я якому Театр.

Ю. П. Щукіна

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

УЧНІ ЛЕСЯ КУРБАСА – ФУНДАТОРИ ПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК В УКРАЇНІ

В 2017 році виповнюється 130 років від дня народження та 80 роковини смерті геніального українського режисера, педагога та теоретика-реформатора театру Леся Курбаса. Серед різних напрямів його універсальної діяльності був, зокрема, і такий як виховання режисерів та акторів театрів ляльок.

Всеукраїнський показовий театр ляльок у тодішній республіканській столиці Харкові був заснований у 1929 році з ініціативи головного методиста дитячих театрів Павла Горбенка, який писав: «Театр ляльок за своєю природою – театр синтетичного руху. В ньому не можна показати ані всіх нюансів психологічного життя людини, ані всього різноманіття рухів живої людини, а можна – лише типові, характерні, головні...». Художнім керівником театру було призначено Івана Шаховця – випускника харківського «муздраміна». Шефство над театром взяли «березільці». Курси акторської майстерності та сценічної мови для лялькарів викладали учні Леся Курбаса Р. Черкашин, А. Бучма та М. Крушельницький – прямо в фойє харківського театру для дітей та юнацтва, де виступали лялькарі. Експериментальні, одверто «формалістичні» спектаклі І. Шаховця для дітей та дорослих призвели його самого до звільнення з роботи у театрі ляльок, а у 1937 – арешту та розстрілу. Прикметно, що у передгрозовому для Л. Курбаса 1932 році на перегляді прем'єри опери для дорослих «Запорожець за Дунаєм» (режисер І. Шаховець та художник Ольга Фомішкіна створили в ляльках та сценографії картину справжнього «фантастичного реалізму») геніальний режисер, за словами художника спектаклю, сміявся до сліз.

Один із трьох заступників за Л. Курбаса на горезвісних зборах колективу театру «Березіль» у жовтні 1933 року, молодий режисер Борис Балабан змушений був до самої «відлиги» покинути драматичну сцену. Він працював у трьох театрах оперети та в самому епіцентрі сталінських репресій послідовно опинився в штаті Київського республіканського театру ляльок. До речі, біля витоків цього театру стояв десятком років раніше Євген Яворівський – так само учень Л. Курбаса, лишень по київському періоду «Березоля». У 1930-х роках Є. Яворівський поквапився зректися своїх авангардних поглядів і навіть наперед критики під час московських гастролей київського театру таврував Б. Балабана за ухили в «курбасівський формалізм та націоналізм», начебто виявлений ним у постановці для дітей «Прикордоння». У 1931–1934 рр. призначена керівником театру Зінаїда Пігулович перейменувала театр ляльок в ТЕМАФ (театр малих форм), здійснюючи програмно експериментальні роботи. З. Пігулович була ученицею Л. Курбаса з 2-ї майстерні «Березоля», дружиною одного з найздібніших учнів Л. Курбаса Фауста Лопатинського. Згодом нею були створені театри ляльок у Черкасах, Умані, Житомирі, Полтаві та Чернігові.

У 1933 р. утворенню першого театру ляльок в Сталіно (нині – Донецьк) посприяла одна з кращих актрис Л. Курбаса (леді Макбет в першій постановці шекспірівської трагедії) та усього українського театрального авангарду Любова Гаккебуш. Другим фундатором донецького театру ляльок був Віктор Добровольський – учень режисера-курбасівця Василя Василька та Л. Гаккебуш по студії при Одеському театрі Революції. Третім організатором нового театру став вихованець того ж В. Василька Борис Оселедчик, який вчився на акторському відділенні харківського музично-театрального інституту та стажувався з режисури в Харківському Червонозаводському театрі. Вони заснували при українському драматичному театрі «групу вихідного дня» – з ляльковими виставами у вільний час по школах та клубах. До речі, на відміну від Л. Гаккебуш та Б. Добровольського, Б. Оселедчик став надалі провідним діячем театру ляльок України, створивши послідовно Миколаївський та Дніпропетровський театри ляльок.

У 1940–1960-х заснованим одразу після війни Львівським театром ляльок керувала колишня київська вихованка акторської майстерні Леся Курбаса Антоніна Мацкевич. У своїх спогадах вона згадує, що саме метр у 1920-х рр. порадив їй «спробувати зайнятися ляльками». В своїй режисерській та педагогічній діяльності А. Мацкевич йшла у розріз з методом «соцреалізму» (в театрі ляльок – орієнтація на «ГЦТК» під керівництвом С. Образцова), одразу поставивши як спектаклі для дітей, так і для дорослої аудиторії (у спектаклю «Біда від ніжного серця» В. Сологуба лялька, що позначала закоханого героя, в буквальному сенсі слова чманіла та губила голову від кохання, що збігається з курбасівським методом «перетворення» факту дійсності на художній факт); почасти експериментуючи із форматом ширми для агітаційного театру ляльок просто неба; будучи схильною до іронії та пародії у виставах для дітей та дорослих.

Таким чином, український професійний театр ляльок має за витoki авангардну школу Леся Курбаса, зокрема, його метод «перетворення», а отже абсолютно не збігається за своєю мистецькою генетикою з будь-яким слов'янським театром ляльок, в тому числі і з російським.

А. К. Юсупова

Казахский национальный университет искусств

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МАРАТА АЙНЕКОВА

Имя скульптора Марата Айнекова (1941-2014) появилось в искусстве Казахстана в 1970-е гг. Это был непростой период советской истории после недолгой «оттепели» 1960-х гг., отмеченный вновь появившимся и поступательно, все более заметно «уплотнявшимся» занавесом от остального мира.

Скульптура того времени, как монументальная, так и станковая, прежде всего, была реалистической, фигуративной. Извечная для скульптуры тема человеческого тела решалась советскими мастерами в особых, отличных от

западного искусства, формах. Это выражалось и в отказе от формального пути, и специфических типах его репрезентаций, и в тематике. Для советского монументального искусства характерны преобладание героических тем, гуманистическая направленность.

Тематика творчества М. Айнекова того времени в полной мере отвечала общей ориентации искусства СССР, а монументальная скульптура сразу становится важным направлением в его творчестве. Всего через несколько лет после окончания ЛИЖСА им. И. Е. Репина молодой скульптор работает над монументом Героя Советского Союза Алии Молдагуловой, который был в 1979 г. установлен в г. Новооскольники (Россия). Выразительная тектоника крупно, даже мощно взятых форм, тем не менее, приводит к созданию возвышенного образа юной девушки-героя.

С того времени работа в области монументальной скульптуры была постоянной. Тематика произведений М. Айнекова в этой сфере разнообразна – это памятники героям Второй мировой войны, монументы в честь значимых исторических событий и деятелей казахской культуры. Скульптор успешно решает задачи скульптурной группы, фигуры человека и конного памятника.

География расположения его монументальных работ широка. Она охватывает почти все крупные города Казахстана – Уральск, Чимкент, Актау, Атырау, Гурьев и много других. Несколько крупных произведений М. Айнекова находятся в ближнем и дальнем зарубежье, наиболее известные из них – в Турции, Иране и России.

Большая часть монументальной скульптуры мастера – посвящения выдающимся деятелям искусства и культуры. Он создал памятники выдающихся поэтов – Абая в Москве (а также бюсты Абая в Стамбуле и Тегеране), Магжану Жумабаеву в Петропавловске, Биржан салу в Кокшетау и др. Самая значительная работа последних лет – памятник Абаю, который возведен в Москве в 2006 г. на Чистых Прудах.

Особые отношения связывают М. Айнекова с казахской литературой, отдельно нужно сказать о серии портретов казахских писателей.

За годы работы им создана целая галерея образов выдающихся писателей и художников Казахстана. Жанр портрета М. Айнеков считал наиболее близким. Он выбирает «классическую» для скульптуры форму бюста. В отличие от круглой скульптуры, где Айнеков чувствует себя свободнее, гибче в решениях, активно трансформирует формы, используя все ритмические и прочие выразительные возможности, в портрете он статичен, избирателен, концентрируясь на передаче эмоциональных и личностных характеристик. Крайне лаконичными средствами скульптор умеет раскрыть сложный, полный оттенков психологических состояний мир портретируемых. В бюстах художник умеет выделить самое значимое – акцентировать внимание на лице человека, выразить отличие, индивидуальность человека, передать сложность его внутреннего мира.

Подобная концентрация приводит мастера к достижению порой пронзительной глубины характеристик. М. Айнекову удается избежать

натурализма и в то же время быть точным, особенное свойство его работ – искренний интерес к портретируемым. В разные годы он создает образы Магжана Жаумабаева, Сакена Сейфуллина, Абая, Мухтара Ауэзова. Портретная серия деятелей культуры казахской культуры постоянно расширяется – образы Кенена Азербайбаева, Шакена Айманова, Нурмухана Жантурина и других выдающихся людей, созданные Айнековым, составляют золотой фонд казахской скульптуры.

Айнеков создает глубокие портреты первых казахских художников, среди них выделяется образ первого казахского художника А. Кастеева. Памятник А. Кастееву из гранита, созданный в 1974 г., совмещает точное портретное сходство и решение крупными, обобщенными, словно рубленными плоскостями. Решение композиции ориентирует строго на его фронтальное рассмотрение.

Создавая образ человека во всем многообразии его жизненного и духовного облика, скульптор обращается к разным материалам. Айнеков любит работать с гранитом, самым твердым камнем, но также свободно и выразительно использует мрамор, дерево и бронзу.

Мастер всегда много занимался круглой скульптурой, рельефом. Здесь он более свободен, экспрессивен и эмоционален, в отличие от произведений монументального искусства, где преобладает диктуемая его законами статика. Тематика станковых работ мастера разнообразна. Решение тем столь же вариативно. В круглой скульптуре появляются живописные контуры и игра светотеневых контрастов.

Творчество М. Айнекова охватывает разные временные пространства, начало творческой биографии связано с СССР, а зрелые годы творчества – с независимым Казахстаном. Индивидуальность этого художника всегда была очевидной. Он много и плодотворно работал как скульптор, а также как педагог. Много сделал М. Айнеков и как общественный деятель, член правления Союза Художников РК, организатор и участник международных форумов скульптуры и пленэров в городах Казахстана.

С. О. Янкевич

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

НАТУРАЛІСТИЧНІ ПОШУКИ СУЧАСНОГО БАЛТІЙСЬКОГО РЕЖИСЕРА АЛВІСА ХЕРМАНІСА У «ЛАТИСЬКІЙ СЕРІЇ» ВИСТАВ 2000-Х РОКІВ

Оскільки театральне мистецтво зазнало художнього впливу натуралізму, що пропагував об'єктивне і безпристрасне відображення реальності від останньої третини XIX століття, сучасний вияв документального театального напрямку «*verbatim*» викликає професійну зацікавленість.

У «латиській серії» вистав, поставлених у 2000-х роках на сцені Нового Ризького театру балтійський режисер Алвіс Херманіс своєрідно втілює ідеї натуралізму. Таким чином критики об'єднали вистави умовним терміном

«новий документалізм». Так як вистави «латиської серії» будуються на «антропологічному експерименті», театральне дослідження режисера відбувається на національному підґрунті.

Перша вистава «латиської серії» «Довге життя» (2003 р.) відтворює роздуми режисера та акторів про людську старість. Вистава здійснена на етюдній основі. Образи акторів конкретні, скопійовані з реальних людей. А. Херманіс характеризує спосіб роботи актора над роллю так: «Актор працює як детектив, як Шерлок Холмс: збирає матеріал, потім приносить до театру, ми обговорюємо, вибираємо, збираємо поетичний образ». «Довге життя» переобтяжене реалістичним реквізитно-декораційним фоном, таким чином візуально відтворюючи ідеї натуралізму. Досліджувана вистава А. Херманіса не має художньої основи: п'єси, інсценізації чи лібрето, триває у безсловесному форматі.

Усі інші вистави «латиської серії» також створені за правдивими історіями з життя пересічних людей та спостереженням за ними. Вистава 2004 року «Латиські історії» вибудована на принципі моно-розповідей від імені прототипів сценічних героїв та відстороненому аналізі акторами своїх персонажів на публіку. Сміслові навантаження постановки належить драмі індивідуальності.

«Латиські історії» підкреслюють думку про те, що нецікавих людей не існує. На думку критиків, «люди впізнають себе, чують зі сцени сучасну латиську мову і розуміють, що життя звичайної людини гідне театру». Особливість «Латиських історій» від системи «вербатіму» полягає у вибудованості монологів. «Розповіді стилізовані під спонтанну мову, проте збудовані не банально за системою «вербатім», а за законами нормальної, якщо не класичної, то принаймні традиційної для XX століття драматургії». Критики називають «Латиські історії» «археологією буденної свідомості», полемізують над створюваними образами: «Об'єднавши документальних і театральних персонажів, зробивши ризьких акторів двійниками їх прототипів, Херманіс перетворив людину-масу на драматичного героя».

«Латиська любов» 2006 року підіймає питання людської самотності незалежно від соціальної ролі. Герої впізнавані і переконливо правдиві, на противагу розумінню у «Латиських історіях», тут вони викликають іронічне ставлення.

Завершення «латиської серії» відбулося художнім переродженням «Довгого життя» – виставою «Звуки тиші» 2007 року. Подібність вистав забезпечується відсутністю слів, етюдним принципом, сценографічним натуралізмом, різниця вбачається у темах, тут піднімається тема молодості.

Феномен «латиської серії» А. Херманіса полягає у зверненні до документалізму, але оформленні його у грамотні рамки театральної естетики реалізму. Натуралізм у виставах А. Херманіса не обмежується «латиською серією», впливаючи на всю творчість режисера.

Зміст

Л. М. Андрушко

СКУЛЬПТУРНІ ПОРТРЕТИ ДЗЕРКАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ ЛЬВІВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ
ІМЕНІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ 4

Т. С. Бінюков

МИСТЕЦЬКІ ТЕЧІЇ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ: РЕАЛІЗМ ТА СІМВОЛІЗМ ... 6

А. М. Бойко

ПАРАД ДИТЯЧИХ КОЛЯСОК ЯК ПРОЯВ КУЛЬТУ ДИТИНСТВА
В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ 8

В. А. Борбунюк

«РОЯЛЬ ЧЕРНЕЕТ В ГОСТИНОЙ»: КОМЕДИЯ «ВИШНЕВЫЙ САД»
В ХАРЬКОВСКОМ ТЕАТРЕ КУКОЛ
(РЕЖИССЁР-ПОСТАНОВЩИК – О. ДМИТРИЕВА) 8

М. В. Волкова, Д. А. Ковалев

ЛИЧНОСТЬ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В ДЕТСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ 11

Н. С. Волонцевич

ВОСПРИЯТИЕ УКРАИНСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ БЕЛОРУССКОЙ
ПУБЛИКОЙ В КОНЦЕ XIX В. 13

О. І. Галонська

«ПРИГОДИ» У «ВЕСЕЛОМУ ПРОЛЕТАРІ» 15

С. И. Гордеев

МЕТОДЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ: ОТ ПРАКТИЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ К УЧЕБНОМУ ИССЛЕДОВАНИЮ 16

В. І. Грищенко

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ПЕРФОРМАНС 18

А. Б. Дабылова

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА «ЕДИГЕ-БАТЫР» 20

О. Ю. Дорофєєва

РЕЖИСУРА ЛЕСЯ ДУБОВИКА В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ
БЕРЕЗІЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ В ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРІ
ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА 22

Е. Д. Досжан, Н. Д. Щерботаева

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОГРАММ
В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ 23

Д. В. Дроботова

ТЕАТР-СТУДІЯ «АНФАС» – ДОСВІД СТАЦІОНАРНОЇ ТА
ГАСТРОЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (1990-1991 РР.) 24

А. П. Ембергенова, А. Б. Кулбаев

ФИЗИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ИСТОКИ, КОНЦЕПЦИЯ, ОСОБЕННОСТИ 25

А. Т. Жансеитова, Л. К. Маймакова

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ ПЕДАГОГА-
МУЗЫКАНТА 27

О. О. Жатько

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ П'ЄСИ Г. ІБСЕНА «ПРИМАРИ»
РЕЖИСЕРОМ В. ОГЛОБЛІНИМ 28

Д. В. Жорник

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТРАДНОГО И
КОНЦЕРТНОГО НОМЕРОВ 30

А. Е. Закариянова, Д. А. Ковалев

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ НА УРОКАХ МУЗЫКИ 31

Т. Б. Каблова, І. Т. Попович

СУЧАСНІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ-
ЛАБОРАТОРІЇ «ВНЕ СТЕН» 33

О. Ю. Касьяненко, М. М. Бровко

МАСОВЕ СВЯТО ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ДІЙСТВО В
УКРАЇНІ 35

А. А. Князь

НЕЗЕМНАЯ ПРИРОДА ГЕРОИНИ В ТРАГЕДИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ
«АРИАДНА» 36

Т. В. Коваль

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ УЛИЧНОГО ТЕАТРА В УКРАИНЕ 37

Д. Кожебаев, П. Сагат, Г. А. Хусаинова

АУТЕНТИЧНЫЕ КИТАЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ 38

В. Й. Козлін

МЕТАФІЗИКА МИСТЕЦТВА 40

А. С. Коновалов

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ЛОГЛАЙНА В СОВРЕМЕННОЙ
КИНОДРАМАТУРГИИ 41

Н. К. Корпешева, Д. А. Ковалев

ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА
В ПРОЦЕССЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 42

С. П. Кость

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ТВОРЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ
«ТЕАТР У КОШИКУ» В РЕФЛЕКСІЇ Б. ПРИСЯЖНОЇ 44

Г. Ж. Кузбакова

ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕАТРА КАЗАХСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ ОПЕРНОГО
СПЕКТАКЛЯ «АБАЙ») 45

А. В. Куринная

ДРАМАТУРГИЯ ФЕСТИВАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СОВРЕМЕННОМ
ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ 47

А. В. Куринная

ПОСТРОЕНИЕ ИСТОРИИ В КИНОДРАМАТУРГИИ КАК СРЕДСТВО
МАНИПУЛЯЦИИ СОЗНАНИЕМ ЗРИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ТРУДА
У. ИНДИКА «ПСИХОЛОГИЯ ДЛЯ СЦЕНАРИСТОВ») 48

С. В. Линник

ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ НАРОДНОГО ПРАЗДНИКА 49

М. В. Мандрыка

ПРОБЛЕМЫ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА СЦЕНОГРАФІЇ 50

І. О. Мащенко

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ ЦЕРЕМОНІЇ
ВІДКРИТТЯ ТА ЗАКРИТТЯ СУЧАСНИХ ОЛІМПІЙСЬКИХ ІГОР 50

Н. О. Мельникова

«ХОЛСТОМЕР» Л. Н. ТОЛСТОГО В РЕЖИССУРЕ Р. КУДАШОВА НА
БЕЛОРУССКОЙ СЦЕНЕ 52

А. Мерекеев, К. С. Борамбаева,

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ ЛИЧНОСТИ УЧИТЕЛЯ-
ХОРЕОГРАФА НА УРОКАХ МУЗЫКИ 53

А. Муханкызы, Л. К. Маймакова

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО
НАРОДА: ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ 55

Г. С. Мухтарова

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЯПОНСКИХ ТЕАТРОВ НОО И КАБУКИ 57

И. Ю. Нарожная

КОНФЕРАНСЬЕ КАК СВЯЗУЮЩЕЕ ЗВЕНО МЕЖДУ СЦЕНОЙ И
ЗРИТЕЛЬНЫМ ЗАЛОМ 59

К. О. Настаченко

ТЕАТР «ROYAL DE LUXE» І ТВОРЧІСТЬ ЖАНА-ЛЮКА КУРКУ 60

М. В. Островская

АКТЁРСКИЙ ТРЕНИНГ С ЭЛЕМЕНТАМИ РЕЖИССУРЫ 61

А. Л. Папікян

СЕРГІЙ ПАРАДЖАНОВ ЯК САМОБУТНЯ ОСОБИСТІСТЬ МАЙСТРА-
ТВОРЦЯ 62

З. М. Пасютина	
СОЦИАЛЬНАЯ АКТИВНОСТЬ РЕЖИССЕРА	64
А. Е. Пашкевич	
ВИСТАВА «РЕВІЗОР» ТЕАТРУ ІМ. ВС. МЕЙЄРХОЛЬДА В ХАРКОВІ 1927 ТА 1933 РОКІВ: ЗМІНИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ СПЕКТАКЛЮ У ВІДГУКАХ КРИТИКИ	67
А. С. Покусай	
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ШКОЛ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА КОНСТАНТИНА СТАНИСЛАВСКОГО И БЕРТОЛЬДА БРЕХТА	68
А. Полянская, Г. А. Хусаинова	
ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	69
В. В. Прокудіна	
ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРЕВАГИ РЕЖИСЕРА-ПОСТАНОВНИКА В РОБОТІ З СОЦІАЛЬНИМИ ТЕАТРАМИ	70
С. А. Прокушева	
ПСИХОЛОГИЯ ДЕЙСТВИЯ АНТИГЕРОЯ В КИНОДРАМАТУРГИИ ...	71
І. Г. Рудавіна	
ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ МУЗЕЇВ УКРАЇНИ ПО ЗБЕРЕЖЕННЮ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ (1923–1991 рр.)	72
К. А. Самойленко	
ДВОЙСТВЕННОСТЬ КАК ОСНОВНАЯ ЧЕРТА ПЬЕСЫ ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА «СНЕЖИМОЧКА»	73
А. В. Сидоренко	
ДРАМАТУРГИЯ СОВРЕМЕННЫХ ФИЛЬМОВ УЖАСОВ	75
І. А. Сікалов	
ДЕНЬ МІСТА ЯК ЧИННИК ВПЛИВУ НА СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО	75
П. О. Смоляк	
ОТЕЦЬ ЙОСИП ВІТОШИНСЬКИЙ – СПОДВИЖНИК МУЗИЧНО- ТЕАТРАЛЬНОГО РУХУ В СЕЛІ ДЕНИСОВІ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ	76
К. І. Станіславська	
ДО ПИТАННЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ І ФОРМ	78
К. І. Суховєєнко	
«РЕПЕРТУАРНИЙ ГОЛОД» В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ КІНЦЯ 1910 – ПОЧАТКУ 1920-Х РОКІВ: ПРИЧИНИ ПОЯВИ ТА СПРОБИ ЙОГО ПОДОЛАННЯ	81
Д. І. Терещенко	
ЗНАЧЕННЯ КРЕАТИВНОСТІ У СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛІСТА	83

А. В. Трофимова АКТУАЛЬНЫЕ ПОИСКИ В СОВРЕМЕННОМ АРТ-ПРОСТРАНСТВЕ ..	84
А. И. Трофимова-Герман ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИСКАНИЯ Ф. СОЛОГУБА	86
Т. Н. Хайбуллина ИСКУССТВО БЫТЬ МАСТЕРОМ	88
Е. М. Хайрошева, К. С. Борамбаева ЛИЧНОСТНАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ	90
Е. В. Халиева СИНТЕЗ ДРАМАТУРГИИ ЭКРАННЫХ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОМ ЗРЕЛИЩНОМ ИСКУССТВЕ	92
В. О. Чебан ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ САРИ БЕРНАР У ТВОРЧОСТІ АЛЬФОНСА МУХИ .	92
Д. А. Черновская К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА НА СЦЕНЕ ТЕАТРОВ	93
В. В. Чечик УКРАЇНСЬКА СЦЕНОГРАФІЯ МЕЖІ 1910-1920-Х РОКІВ: АДЕПТИ ТЕАТРАЛЬНОГО КУБІЗМУ О. ЕКСТЕР	95
А. В. Шевчук, Д. А. Ковалев МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СОВОКУПНОСТЬ СТРУКТУРЫ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ ДОШКОЛЬНИКОВ	97
Д. А. Шрамченко ОСКАРОВСКИЕ ФИЛЬМЫ-БИОГРАФИИ 2011-2016 ГГ.	99
І. Г. Щерба СИМВОЛІКА ЖИВОПИСНОГО ОЗДОБЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ ..	100
Ю. П. Щукіна УЧНІ ЛЕСЯ КУРБАСА – ФУНДАТОРИ ПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК В УКРАЇНІ	102
А. К. Юсупова ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МАРАТА АЙНЕКОВА	103
С. О. Янкевич НАТУРАЛІСТИЧНІ ПОШУКИ СУЧАСНОГО БАЛТІЙСЬКОГО РЕЖИСЕРА АЛВІСА ХЕРМАНІСА У «ЛАТИСЬКІЙ СЕРІЇ» ВИСТАВ 2000-Х РОКІВ	105

Наукове видання

Драма, вистава, глядач...

Матеріали

**Дев'ятих міжнародних мистецтвознавчих читань,
присвячених пам'яті професора
В. М. Айзенштадта**

2 листопада 2016 р.

*Відповідальний за випуск:
Н. М. Кушнарєнко*

Матеріали надруковані в авторській редакції
(відповідальність за редагування та достовірність інформації
несе автор представленої роботи)

*Комп'ютерна верстка:
С. М. Шумакова*

Підписано до друку 01.11.2016 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Друк цифровий.
Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 6,51.
Наклад 100 прим. Зам. № 0445

Видавництво «Точка»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11, оф. 4
Тел.: (057) 764-03-79
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, №1790 від 19.05.2004 р.

Віддруковано в ТОВ «ДРУКАРНЯ МАДРИД»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11
Тел.: (057) 756-53-25
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
Серія ДК, № 4399 от 27.08.2012 р.
www.madrid.in.ua e-mail: info@madrid.in.ua