

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ
НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

на тему:

**«КРЕАТИВНІ РЕЖИСЕРСЬКІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ
СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ»**

Виконав студент II курсу
групи МСМ 11-21з,
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»

Степаненко Максим Леонідович

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор НАКККіМ
Погребняк Галина Петрівна

Рецензент:
Росляк Р.В. кандидат мистецтвознавства, доцент,
ІМФЕ імені М.Т.Рильського НАН України

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
від «__» _____ 20__ р. №__
Завідувач кафедри
_____ проф. Гирич В.С.

Київ-2022

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. СУЧАСНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ У СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ ПРОСТОРИ.....	7
1.1. Особливості розвитку сучасного сценічного мистецтва	7
1.2. Специфічні риси екранного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	18
1.3. Український сценічно-екранний простір в контексті світових інтеграційних процесів.	24
РОЗДІЛ II. КРЕАТИВНІ НАПРЯМИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ	36
2.1. Передумови еволюції режисерської діяльності в умовах глобалізації	36
2.2. Основні принципи сучасної режисури	51
2.3. Креативні режисерські практики у сучасних цифрових технологіях кіномистецтва	72
ВИСНОВКИ.....	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	87

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Глобалізаційні та інформаційні процеси ХХІ століття є реформативними в усіх галузях суспільного життя. На сучасному етапі відбувається глибинний трансформаційний розвиток, що тягне за собою модернізацію як окремих елементів мистецтва, так і тенденції його існування загалом. Екранно - сценічне мистецтво знаходиться у тісному зв'язку взаємовпливу з політичними, економічними, соціальним та культурними процесами. Культура за своєю природою адаптується і змінюється разом з історичним розвитком кожної держави і багато в чому відображає цей розвиток засобами та інструментами мистецтва. Сучасне сценічне мистецтво проходить шлях оновлення, нових форм, ідей та засобів, впровадження технологій і креативу митців ХХІ століття. Теперішнє покоління режисерів використовують у своїй роботі нові методи, практики, тренінги, форми роботи з літературним текстом та сценічним простором, формати взаємодії із сучасними авторами творів, музикою та цифровими можливостями. Все це є актуальним для дослідження в галузі сценічного мистецтва, оскільки мистецькі процеси (зокрема сценічного мистецтва) в сучасному соціокультурному просторі є досить стрімкими і новітніми і потребують їх висвітлення, систематизації та детермінації.

Актуальним вбачається також висвітлення особливостей та креативності режисерської діяльності в екранному мистецтві, оскільки воно посідає одне з найвагоміших місць у житті сучасного суспільства, а розвиток цифрових, комп'ютерних та аудіо-візуальних технологій ХХІ століття суттєво модернізував формати, можливості, аудиторію та її залученість до екранного мистецтва, а відповідно створив нові форми, умови, вимоги, ідеї та можливості для режисерів кіно та телебачення.

Об'єкт дослідження – сучасне сценічне та екранне мистецтво.

Предмет дослідження – сучасні креативні режисерські практики у сценічно-екранному мистецтві.

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей креативу сучасної режисури та її функціонування в сценічному та екранному мистецтві.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких *задач*:

1. Окреслити понятійно-категоріальний апарат та джерельну базу дослідження.
2. Визначити особливості розвитку сценічного мистецтва XXI століття.
3. Проаналізувати екранне мистецтво XXI століття та виявити його специфічні риси в контексті театральної культури.
4. Схарактеризувати основні принципи сучасної режисури.
5. Висвітлити креативні режисерські практики в сценічному мистецтві.
6. Охарактеризувати креативні постановницькі практики в екранному мистецтві.

Методи дослідження. У роботі застосовано як емпіричні (спостереження, порівняння, узагальнення), так і теоретичні методи наукового аналізу:

- історико-культурний підхід – для аналізу понятійно-категоріального апарату та дослідження елементів та етапів формування сучасної режисури та сценічно-екранних мистецтв;

- аналітичний метод – для виявлення специфічних рис творчої діяльності режисера в сценічно-екранному просторі;

- порівняльний метод – для пошуку спільного та відмінного в креативних режисерських практиках у сценічно-екранному мистецтві

Джерельною базою дослідження є наукові праці (статті, дисертації), рецензії, тлумачні словники, зведені друковані видання з історії Українського та світового театру, кінематографу, педагогіки, режисури.

Наукова новизна дослідження полягає в узагальненні і систематизації наявних на сьогодні матеріалів щодо діяльності режисера у сучасному

сценічно-екранному просторі, висвітленні особливостей та відмінностей креативних режисерських практик ХХІ століття.

Уперше:

- актуалізовано сучасні режисерські практики у сценічно-екранному просторі в аспекті креативності творчих методів ХХІ століття.

Набуло подальшого розвитку:

- Висвітлення особливостей, проблем та шляхів їх вирішення у креативних режисерських практиках в сучасному сценічно-екранному просторі.

Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину ХХ - початок ХХІ століття.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані у наукових пошуках, в сучасній практичній режисурі, педагогіці, а також при навчанні молодих режисерів та педагогів у закладах вищої і фахової передвищої освіти.

Апробація результатів дослідження відбувалась на кафедрі режисури та акторської майстерності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, під час проходження практики відповідно до навчального плану Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

Публікації.

Степаненко М.Л. Вплив цифрових технологій на розвиток та організацію сучасного екранного і сценічного виробництва // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С.Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2022. С.107-110

Степаненко М.Л. Сценічне та екранне мистецтво в контексті розвитку цифрових технологій // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір :

матеріали VI Всеукраїнської наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3 листопада 2022 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2022. С.112-115

Структура роботи: Магістерська робота складається зі вступу, основної частини (двох розділів, шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел (75 позицій). Загальний обсяг роботи – 92 сторінки, з них основного тексту – 85 сторінок.

РОЗДІЛ І. СУЧАСНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ У СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ ПРОСТОРИ

1.1. Особливості розвитку сучасного сценічного мистецтва

Остання третина ХХ століття ознаменувалася небувалою кількістю яскравих театральних експериментів, появою нових імен, тенденцій, естетичних концепцій. Картина театального життя Європи в цей період була настільки багатогранною, строкатою та неоднорідною, що важко було підвести те, що відбувається під єдиний, хай приблизний знаменник. Бракувало теорії, яка дозволила б осмислити суть змін, що відбувалися в театрі, або прокреслити їх основний вектор. Театрознавці та театральні критики зосередилися на приватних проблемах і займали більшою мірою вичікувальну позицію. Не дивно тому, що книга німецького вченого Х.-Т. Лемана «Постдраматичний театр», що вийшла в 1999 році, перевернула сучасне світосприйняття театру. Вона стала предметом запеклих суперечок і дискусій, проте майже відразу після виходу у світ «Постдраматичний театр» Лемана набув статусу театального Євангелія сучасності. Автор провів глибоке дослідження театальної практики останнього тридцятиліття ХХ століття з метою виявити естетичну логіку розвитку нового театру і дійшов висновку, що сутність її полягає в прагненні театру подолати залежність від літератури, у так званій делітературизації, іншими словами, у зміщенні акценту п'єси на текст спектаклю. Леман говорить про глибокий розрив, що відбувається між театром і літературою, починаючи з середини ХХ ст., «який зміщує акценти до театру як вистави, театру як видовища, для якого літературна основа – лише одна з можливих підставок. І це точка докладання, точка опори стає все уже...» [71]. Наталія Ісаєва, перекладач книги та автор передмови до неї, розмірковує: «Коли ми так легко й точно визначаємо: сучасний театр стає дедалі «візуальнішим», – чи не промовляємо ми, чи ми не видаємо мимоволі зовсім не пусту таємницю, що тою лійкою, яка втягує в наше серце глибинний сенс, поступово стає не стільки читання і розуміння, скільки бачення і налаштування всіх наших

почуттів на безпосередню подію, яка за своєю тендітною, живою суттю щомиті відбувається» — [1, с. 74].

З появою книги Лемана виникла неабияка плутанина у тлумаченні терміна постдраматичний театр. Одні розуміли під ним хепенінги, інші — проекти, в реалізації яких, крім акторів, беруть участь художники, поети, танцівники, треті ставили знак рівності між постдраматичним театром та театром тексту, «театром мультимедійним», «театром перформансу» тощо.

Довгий час цей таємничий термін розбурхував уми фахівців у галузі театру. Дивним чином він узвичаївся ще до появи перекладу книги і вживався досить вільно і приблизно. У 2013 р. нарешті вийшов переклад «Постдраматичного театру» Лемана українською мовою, завдяки якому прояснилося багато спірних моментів. Але різночитання, проте, існують і досі. Так, іноді театральному середовищі практично ставиться знак рівності між режисерським і постдраматичним театром, а драма зовсім виключається з концепції останнього [63]. Філологи, навпаки, дотримуються тієї думки, що постдраматичний театр — широке поняття, що включає найрізноманітніші зміни як театральної, так і драматичної форми останньої третини ХХ століття, тобто драма, нехай і втративши свою первинну функцію і радикально змінивши свою традиційну форму, все ж таки існує в парадигмі постдраматичного театру.

Для обґрунтування своєї теорії Леман звертається до історії європейської театральної традиції. Повіками в європейському театрі панувала парадигма, що суттєво відрізнялася від неєвропейської. У той час як, наприклад, індійський Катхакالی або японський театр, що структуровані зовсім інакше і складаються здебільшого з танцю, хору та музики, стилізованих церемоній, епічних та ліричних текстів, європейський театр за замовчуванням вважається театром драми. Основу його складає власне драматичний текст, а вистава, по суті, є його ілюстрацією. Музика, танець, жест, сценічний рух — це важливі невербальні компоненти, але головну роль відіграє сценічна мова. У цьому текст є рольовим. Хор, оповідач, прологи та епілоги, театр у театрі, інтермедії

можуть бути присутніми, але не мають принципового характеру. Ліричні та епічні елементи також відіграють істотну роль. Основою театральної дії є драма. У результаті глибоких змін, що відбулися у використанні театральних знаків, є правомірним опис нового театру як великою мірою постдраматичного. Новий театральний текст стає вже не драматичним текстом. Однак Леман, всупереч твердженню низки театрознавців, неодноразово наголошує, що драма не зникає повністю з театального дискурсу, що термін "постдраматичний" аж ніяк не означає абстрактне заперечення, принциповий відхід від драматичної традиції. Взаємозв'язок та взаємообмін між театром та текстом продовжуються. Але в центрі уваги тепер, знаходиться дискурс театру, а тому йдеться про текст тільки як елемент, рівень і "матеріал" сценічного зображення, але не про його першооснову. Постдраматичний театр відмовляється від дублювання літературної конструкції та вигадує свою. Літературна основа виявляється деконструйована та вписана в іншу структуру. Змінюється і функція самого слова, яке поступається першістю тілу, пластикоцентричності, що відсилає не до європейської традиції, а скоріше до японського театру Но.

У сучасному театральному тексті зникають «принципи наративності» та організація «фабули», а з ними ясний зміст. Це означає відмову від драматичної дії як пружини драми, від інтриги, конфлікту, характеру у традиційному розумінні. Таким чином, постдраматичний театр – це «театр, який практично розпрощався з основами основ драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімесисом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом» [4, с. 180]. Отже, новий театр заперечує аристотелівську модель культури. Відмовляючись від наслідувальної функції та від створення ілюзії, він пропонує свою антиміметичну концепцію. У ХХ ст. стверджується ідея безглуздість копіювання реальності та необхідності шукати інші способи співвіднесення з нею. «Абстрактна дія», «формалістичний театр», що знаходиться в реальному процесі «перформансу», змінюється на «міметичну гру».

П. Руднев порівнює культуру ХХ століття, виразником якої багато в чому став постдраматичний театр, із психоаналізом: лікар слухає хворого, але не дає рецептів, стимулюючи самооздоровлення [21]. Постдраматичний театр дає нам картини, надаючи глядачеві можливість змінитись самому. Конфлікт не розігрується на сцені, а переноситься у свідомість глядача. «Театр як малюнок і поступ сенсу, театр як синтез, – а разом з ним і можливість синтезуючого, узагальнюючого тлумачення, – все це залишилося в минулому. Залишилися тільки «work in progress», відповіді, що запинаються, часткові перспективи [2, с.42].

Культура постдраматизму різко змінює роль драматурга, режисера, актора. Так, драматург відмовляється від необхідності спростування попередніх інтерпретацій, по суті його текст пишеться в момент створення вистави. Задум вистави створюється всіма сегментами з нуля.

Актор перестає бути виконавцем, він стає співавтором. У центрі – його особистість, передача його особистих рефлексій глядачеві: «Актори дотримуються своєї власної тілесної логіки: прихованих імпульсів, енергетичної динаміки та механіки самого тіла, а також його моторики» [2, с. 052]. Режисер виконує роль медіуму: «театр поступово перетворюється як на якийсь інструмент, за допомогою якого «автор» («режисер») безпосередньо звертає свій «дискурс» до публіки [2, с. 51].

У постдраматичному театрі розмиваються межі між жанрами: відбувається поєднання музичного та розмовного театру, концерту та театральної гри тощо. Режисер будує зустрічі різних мистецтв, а тому розвиває (і навіть прямо вимагає) і якогось нового потенціалу сприйняття, який унікав би геть драматичної парадигми (і навіть літератури взагалі). А тому не дивно, що любителі інших мистецтв (образотворчого мистецтва, танцю, музики...) часто відчують себе куди впевненіше у його сферах, ніж завзяті відвідувачі звичайного театру, які звикли до літературних, нарративних театральних форм» [2, с. 050].

При цьому Леман визнає, що не всі театральні форми останніх десятиліть відповідають постдраматичній парадигмі. Так, вже у другій половині 1990-х намічається протилежна тенденція, яка, на думку низки фахівців, виявиться продуктивнішою – новий реалізм [3, с. 232]. Однак постдраматичний театр далеко не вичерпав своїх можливостей, і поява нових і нових його модифікацій – як у Європі, так і в Україні – тому свідчення.

Полегшивши завдання дослідникам постдраматичного театру, Леман сам називає імена художників, які, на його думку, належать до цього явища. У німецькомовному культурному просторі це Айнар Шліф, Хайнер Геббельс, Юрген Мантей, Ахім Фрайер, Клаус Міхаель Грюбер, Піна Бауш, Райнхільд Хоффман, Юрген Крузе, Франк Касторф, Уве Менгель, Ханс-Юрген Зіберг. дії», художників перформансу, хепенінгу. Серед театральних діячів молодшого покоління Леман називає Стефана Пухера, Хелену Вальдман, Рене Поллеша, Міхаеля Симона та інших. Творчість кожного з цих художників є особливою, індивідуальною моделлю постдраматичного театру. Це хоровий «енергетичний театр» Айнара Шліфа, театр тотальної деконструкції літературного тексту Франка Касторфа, театр танцю Піни Бауш – художня система, в якій слово, музика та рух існують на рівних. Це мультимедійні хореографічні спектаклі Хелени Вальдман тощо. Якщо говорити про український культурний простір, то яскравими прикладами постдраматичного театру можна вважати «саундраму» що є синтезом музики і власне драми, і «Формальний театр», який відрізняється активною формою, радикальною роботою з текстом, сміливою грою з простором, ЕКМАТЕДОС, як втілення театру абсурду на українській сцені. Це лише деякі приклади, які далеко не вичерпують всього різноманіття форм, підходів і прийомів сучасного театру, що відповідають концепції Ханса-Тіса Лемана. Але навіть цей неповний перелік підтверджує правоту вченого, який розглянув у нескінченній множині експериментів та творчих пошуків найважливіший вектор розвитку нового театру.

У 2021 році у Франції було створено список взірців сценічного мистецтва XXI століття. Під час пандемії зародилася ідея виділити 20 вистав, що є

основою театрального мистецтва нашого століття. До складу журі «Le temps» увійшли 46 франкомовних та французьких журналістів, критиків, драматургів, театральних режисерів та університетських професорів. Кожен із членів журі склав свій список: 20 «перлин» у театральному світі, тобто лише близько 900 найменувань. Правила були прості: можна вибрати спектакль, створений у період з 2000 по 2020 рік у франкомовних країнах (із субтитрами, якщо постановка йшла іноземною мовою). Крім того, журі мала можливість назвати кілька робіт одного автора.

До списку постановок увійшли: «Інферно» по «Божественній комедії» Данте у постановці Ромео Кастеллуччі, «Що, якби вони поїхали до Москви?» за «Трьом сестрам» Чехова у режисурі Крістіани Жатахі, (A)pollonia Кшиштофа Варликовського, «Будь ласка, далі (Гамлет)» Яна Дейвендака, «Річард III» Томаса Остермайера та інші роботи. «Ми хотіли показати, що велика вистава, безумовно, не змінює світ, але дає можливість насолоджуватися ним і в цьому сенсі оновлює наш погляд на життя», – наголошується у «Le temps».

Члени журі відзначили також найзначніших театральних діячів ХХ століття:

1. Ромео Кастеллуччі (33 голоси)
2. Міло Рау та Ваджі Муавад (28 голосів)
3. Томас Остермайер (26 голосів)
4. Жоель Помра (21 голос)
5. Крістоф Марталер (20 голосів)
6. Штефан Кегі (18 голосів)
7. Кшиштоф Варликовський та Омар Поррас (16 голосів)
8. Крістіана Жатахі, Анхеліка Лідделл та Клод Режі (15 голосів)
9. Іво ван Хове (14 голосів)

10. Ян Дейвендак та Патріс Шеро (13 голосів)

11. Саймон МакБерні, Родріго Гарсія, Піппо Дельбоно, Крістіан Люпа та колектив «TG STAN» (11 голосів)

12. Венсан Макен (10 голосів)

На рубежі ХХ та ХХІ ст. було здійснено фантастичний прорив у розвитку нових засобів комунікації та масової інформації. Найширше впровадження комп'ютера, Інтернету, дигітальних технологій у життя звичайної людини, починаючи з раннього віку, істотно змінює всю ментально-психічну структуру особистості, переорієнтує його з традиційного культурно-цивілізаційного досвіду на принципово інший, далекий від усього, з чим людина мала справу в колишній, доступний для огляду період історії. Суспільство у міру свого розвитку почало взаємодіяти з віртуальними структурами. Нові технології змінили емоційне та культурне сприйняття глядацької аудиторії, що прагне стереоскопічного ефекту сприйняття вистави. Створюючи нові форми театральних вистав, режисери починають використовувати прийом «віртуальної реальності» для досягнення повноти творчих задумів. «Якщо ХХ століття трималося на пафосі екзистенційних світовідносин і всі його новації, перш за все, вимірювалися глибиною та унікальністю суб'єктивності автора, то наприкінці століття яскраво висвітилася потреба в маскуванні цієї суб'єктивності, уникненні психологічності твору. Відкрито заявляє про себе інтерес до об'єктивізму художнього погляду, що отримало вираз у медіаарті, який використовує віртуальні простори, створені технологічною позаемоційною інженерною думкою. [4, 9]. У ХХІ ст. нові технології стрімко завойовують усі галузі життєдіяльності людини. Незважаючи на те, що нові технології та техніки, проникаючи у художню практику, нерідко шокували сучасників (поява у ХХ столітті кінематографа, колажів, використання побутових предметів у художніх композиціях, відтворення звуків, що наповнюють наш побут, вулицю, скрегіт металу), але загалом, мистецтво зберігало матеріальний носій (полотно, предмети із синтетичних матеріалів,

кіноплівка). На початку ХХІ ст. з'являється віртуальне мистецтво. Такі твори не мають матеріальної «прив'язки» до реальності, крім спеціальної техніки, завдяки якій воно тільки й може існувати, або фотоапарата, що дозволяє відобразити розраховану на короткий термін існування інсталяцію [4]. У театрах відбувається низка реформацій, це стосується як залу для глядачів, так і сцени. Динаміка розвитку окремих течій складна і суперечлива, деякі з них мода приходила і йшла. Досить сильною була течія мінімалізму, в якій одним із принципів була відмова від мальовничих декорацій, різноманітної бутафорії і навіть від завіси, але посилювалася роль висвітлення. Інші напрями постановок спектаклів та сценографії не вийшли з категорії експериментальних, але тенденція їхнього ускладнення збереглася. Для сучасного постановочного процесу використання традиційного театрального обладнання стає недостатнім. У провідних театрах країни здійснюється будівництво театральних-видовищних підприємств із високотехнологічним виробництвом та програмуванням систем управління:

- Кероване світло (система управління постановковим освітленням).
- Театральні технології (проекування комплексів постановочного освітлення та систем управління механообладнанням).
- Світло плюс декорація (розробка та виробництво нестандартних електрифікованих елементів сценографії та спеціальних ефектів).
- Технічна підтримка театрів (сервісне обслуговування систем).
- Системна інтеграція аудіовідеомедіатехніки (електроакустичні системи пожежного оповіщення, акустичне озвучування залів, відеоконференції, відеопередача, відеоспостереження, студійне обладнання, професійний звук).

В результаті з'являються нові театральні спеціальності та форми вистав, що використовують технології віртуальних світів. Висловити сутність розвитку нових технологій у театральному мистецтві можна словами До. З. Станіславського у тому, що людська природа нескінченно різноманітна, і тому її основі створюватимуться незліченні кількості різновидів мистецтва. Сучасні

сценографи професійно освоюють комп'ютерні технології не заради того чи іншого ефекту, а лише в контексті поставленого творчого режисерського завдання, яке вирішується технічними засобами. Комп'ютерним художникам сьогодні підвладні такі традиційно складні об'єкти, як вогонь, дим, прозорі та рідкі матеріали (вода, скло тощо). Такі ефекти, як і ефекти вибухів, створюються з урахуванням найточнішого моделювання. Поряд із традиційною комп'ютерною мишкою художники тепер можуть використовувати віртуальну рукавичку, починають творити за допомогою віртуального костюма (скафандра), кібернетичного дельтаплану та інших систем, що відображають природні рухи людини. Йдеться, звичайно, про використання цифрових технологій у тих випадках, коли зйомка реальних об'єктів і ситуацій становить для акторів відомий ризик або взагалі нездійсненна [37]. Театр є синтезатором різних повідомлень, і саме у театрі народилися віртуальні світи у цілісному вигляді, де зображення, тривимірна сцена, музика, тексти, гра акторів занурюють глядачів у віртуальні світи. На сучасній стадії розвитку театру дозріли умови для виконання досліджень у галузі закономірностей та структурних особливостей вистави, що відповідає потребам сучасного глядача. Виявом тенденції віртуалізації у театральній сфері є віртуально аранжовані театралізовані вистави-перформанси. В даний час за допомогою комп'ютерної графіки та мультимедійних проекторів можна створювати багатошарові декорації, переміщення яких забезпечується передачею інформації каналами зв'язку. І справа не тільки в оптимізації технічної сторони творчого процесу, хоча театральні комп'ютерні розробки справді дозволяють зрештою відпрацювати на дисплеї деталі вистави та побачити її майбутній вигляд у трьох вимірах. Йдеться про художньо-естетичний бік театального розвитку. Сьогодні на зміну зовнішнім ефектам прийшли пошуки театральних прийомів, здатних послужити своєрідним мостом між театальною умовністю та віртуальною реальністю. Мистецтво наділене особливою якістю – передчуттям. Образна емоційна форма дозволяє краще зрозуміти складні процеси, що відбуваються в природі та в суспільстві, дозволяє передбачати

розвиток подій, і художня творчість продемонструвала особливості, які дозволяють говорити про становлення нового етапу в історії мистецтва, що не могло не позначитися на смаках та уподобаннях глядача [22]. Поки що не ставиться завдання докладного і всебічного дослідження процесів, якими відзначено мистецтво на рубежі ХХ–ХХІ ст., проте важливо побачити основні тенденції, що мають стратегічне значення для розвитку сучасної художньої культури. Сьогодні актуальними є такі завдання: • освоєння віртуального простору як нового художнього середовища та сфери «побутування» глядача; • поєднання (взаємодія) віртуальних та реальних жанрів та технологій; • розвиток візуальної культури [23]. Необхідність удосконалення творчого театрального процесу засобами інформаційних технологій. Ця робота пов'язана з пошуком шляхів вирішення нагальних проблем мистецтвознавства: • удосконалення творчого процесу режисури та сценографії із застосуванням нових технологій постановочного процесу; • використання засобів комп'ютерного моделювання, мультимедіапрограм для створення образу вистави; • вдосконалення навчального процесу. Нині виникла потреба та можливість активно впроваджувати у теорію і практику роботи театру сучасні методи управління постановочним процесом. Вивчення та практичне використання нових технологій у роботі художника-постановника поставило перед ним завдання узагальнення та широкого використання досвіду, накопиченого у низці галузей промисловості. Робота автора над постановкою навчальних музичних спектаклів показала необхідність запровадження методичних посібників, які дають змогу розширити діапазон знань випускників творчого вишу, у тому числі в галузі інформаційного забезпечення театральної діяльності. Розвиток засобів комп'ютеризації, моделювання сценографії, можливостей, що надаються віртуальними технологіями, дозволили створити автоматизоване робоче місце (АРМ) художника-постановника, корисне одночасно для роботи режисера та членів театрального постановочного колективу. Практична реалізація постановочних завдань стала можлива завдяки освоєнню АРМ, що дозволяє моделювати елементи матеріальної частини вистави та репетиційної

роботи на основі технологій віртуальних світів [29]. На відміну від класичного мистецтва, віртуальні арт-світи в ідеалі орієнтовані не на зображення життя, а на його вільне моделювання, вони претендують бути самим цим життям, що самоорганізується у складній нелінійній психотехногенній системі: людина – комп'ютер – мережевий просторово-часовий континуум. Фактично це нічим не обмежений пучок «можливих життів» людини, яка активно використовує всі органи почуттів та способи реагування на зовнішні подразники. В результаті з'являється можливість повної електронної заміни «реального» життя «віртуального», яке створюється за законами net-мистецтва на паритетних засадах програмістами – net-артистами (мережевими художниками/інженерами мистецтва майбутнього) та самим реципієнтом-учасником. Перед ним відкриваються необмежені можливості перевтілень (в іншу людину, історичного чи міфологічного персонажа, тварину, фантастичну істоту, інопланетянина тощо). Найважливішою умовою такого «перевтілення» має бути постійне збереження реципієнтом та свого справжнього Я, відчуття дистанції між реальним Я та віртуальним. Тільки в цьому випадку віртуальна Т. В. Астаф'єва. Сучасне театральне мистецтво як нова форма... реальність може претендувати на статус феномена мистецтва та брати участь в акті естетичного досвіду. Однією з важливих перспектив та тенденцій використання культурної спадщини є створення в театрах локальних баз даних, що містять необхідні відомості щодо основних аспектів творчої, виробничої та економічної діяльності театрів. У ході аналізу окремих складових театрального процесу визначилася необхідність та доцільність виявлення проблемних питань, що виникають на етапах постановки вистав, від створення художнього образу та моделювання його художньо-виробничої частини до завершення репетиційного процесу та прем'єри. Вимога конкурентоспроможності, робота за умов кризового періоду висунули нові проблеми: використання засобів комп'ютерного моделювання, технологій віртуальних світів у розвитку теорії та практики театрального мистецтва. Поряд із дослідженням роботи художника-постановника, вирішенням професійних питань його діяльності в галузі

театрального мистецтва автором використовується та розвивається сучасний техніко-технологічний інструментарій, що дозволяє вдосконалювати творчий процес. Більшість театральних художників останнього десятиліття активно застосовують у процесі створення образу художнього оформлення вистави комп'ютерну графіку, що дозволяє максимально розширити діапазон художніх форм сценографії. Художник нового типу працює з «позаособовим матеріалом» – безпристрасною опцією комп'ютера, яка не має нічого спільного з поглядом рухливості, варіативності, звучання та гнучкості з живими фарбами та лініями. Отже, художнику потрібні якісь інші засоби, прийоми, методи, щоб внести особистісний аспект творчого задуму до твору. Працюючи над створенням образу спектаклю, сценограф здійснює як творчу, і нетворчу – «рутинну» роботу. Контрольованій людиною процес розв'язання задачі комп'ютером зумовив виникнення інтерактивних технологій, дозволив застосувати їх у творчих галузях людської діяльності для розширення можливостей індивідууму та прискорення рутинних операцій. Пошук єдиного – конструктивного, мальовничого чи графічного рішення художнього оформлення вистави – є основним завданням сценографа. Розвиток віртуальної сценографії зміщує акценти у наших уявленнях про природу мистецтва – не властивості матеріалу, а можливості комп'ютерної програми тепер впливають висловлювання задуму. Відбувається становлення нового типу творчих відносин "художник - машина", крізь призму яких здійснюється сприйняття світу у віртуальному просторі [3]. Такий симбіоз мистецтва та сучасних технологій, необхідний для вибору оптимальних творчих рішень, моделювання сценографії та постановочного процесу, дозволяє досягти результатів, що відповідають потребам сучасного глядача.

1.2. Специфічні риси екранного мистецтва кінця XX – початку XXI століття

Кінець одного століття та початок нового нерідко супроводжуються радикальними змінами у всіх сферах людського життя. Сьогодні на черговому зламі століть ми є свідками нового витка розвитку засобів комунікації та інформації, що вже призвів до формування «глобального села» (М. Маклюен), до реального та віртуального подолання тимчасових та просторових перешкод, що розділяють країни та континенти. Мало того, на наших очах формується нова суспільно-культурна та естетична парадигма. Домінуючим явищем у всіх сферах життя стає екранна культура. У будинках з ранку до глибокої ночі світяться екрани телевізора; через екрани моніторів у наше життя дедалі активніше входить Інтернет; маленькі екранчики мобільних телефонів вже сьогодні заповнені всілякою аудіовізуальною інформацією, а згодом ці прилади стануть своєрідним мініатюрним інформаційним комбайном, здатним фіксувати та передавати будь-яке зображення та звук. Виникла навіть назва цього явища – «принцип вікна». Тобто ми постійно дивимося у віконце екрану, отримуючи звідти свіжу аудіовізуальну інформацію та потрібні нам відомості.

Гуманітарні науки. Пошук традиційним кінематографом власних ресурсів художньої виразності, на думку багатьох мистецтвознавців, до кінця минулого століття досяг свого піку. І подібно до того, як німе кіно, що почало до кінця 1920-х років минулого століття втрачати глядача, змушене було впровадити звук, щоб повернути аудиторію в кінотеатри, що порожніли, так і сьогодні в спорожнілі кінозали публіка була повернута завдяки впровадженню в кінопроцес нових комп'ютерних технологій, що створюють віртуальне зображення, яке важко відрізнити від знятих реальних об'єктів і явищ. Завдяки диджитальній обробці (ID – Intermediate Digital) стало можливим здійснювати будь-яку трансформацію відзнятого зображення. Що стосується семантичного аспекту, то не можна не помітити, що сьогодні, коли світ надзвичайно ускладнився, мистецтво кинулося в область фантазійного, уявного, нереального. «Берусь передбачити, – писав Рудольф Арнхейм у 1930-ті роки минулого століття, – що кіно досягне досконалості інших мистецтв лише тоді, коли воно звільниться від кайданів фотографічного відтворення і стане чистим

творінням людини, як, скажімо, мальований фільм чи живопис» [13]. Пророцтво Р. Арнхейма справджується на наших очах. Комп'ютерні технології досягли сьогодні такої досконалості, що на екрані можна створювати найрізноманітніші образи. Можна сказати, що сьогодні завершується черговий, четвертий (після появи кіно, впровадження в нього звуку, кольору та експериментів із форматами екрану), етап атракціонності, залучення публіки видовищністю за рахунок використання новітніх технічних засобів та технологій. Наступний, п'ятий етап «атракціонності» візуальних мистецтв, зважаючи на все, буде пов'язаний з появою абсолютно нових комп'ютерних систем, які дозволять бачити віртуальний світ більш зримо і об'ємно, мало того, відчувати його тактильно, вестибулярно і навіть відчувати запахи, що відповідають зображенню, а також брати участь у розвитку сюжету. При цьому слід наголосити, що впровадження нових технологій спрямоване насамперед на залучення до кінозалів широкої глядацької аудиторії і що сьогодні як ніколи чітко позначився вододіл між так званою «масовою аудиторією» та артхаусом. І якщо масова культура в основному займається тиражуванням сюжетів і прийомів, що мали успіх у широкого глядача, то в секторі кіно, що різко звужився, яке можна назвати справжнім мистецтвом, спостерігається пошук нових засобів екранної виразності: нелінійність побудови сюжету, часте включення флешбеків («Ефект метелика»), «Вавилон», «Спокута»); варіативність та колажність («Біжи, Лола, біжи»); кліповість монтажу («Сансу») тощо. Творчі пошуки в кіно ведуться сьогодні в основному у двох напрямках. Одні режисери, бажаючи повернути в кіно первозданну природність і переконливість, використовують портативну відеотехніку, імітують майже аматорські прийоми зйомки (з рук, з нескінченим панорамуванням, без додаткового освітлення, без зйомки в павільйонах тощо) використовують рваний монтаж, природний звук (режисери "Догми-95"). Інші, також звертаючись до першоджерел кінематографічної естетики, наближаються у своїх роботах до образотворчої стилістики фільмів періоду німого кіно з їх однозначністю характерів-архітипів та протосюжетів близьких до параболи

(Стрілочник, Ейфорія). Для режисерів цього характерна підвищена увага до ненаративним елементам фільму (виразності зображення, включаючи композицію кадру; світловому, колірному і звуковому рішенню), до візуальної метафоричності. Що ж до «масової культури», то тут ми також спостерігаємо повторення на новому витку феномена, характерного для найпершого випадку використання «принципу вікна», який на той час більше був схожим на «принцип замкової свердловини». Йдеться про кінетоскоп Т. Едісона, в якому зображення, що рухається (іноді супроводжувалося навіть синхронним звуком) треба було розглядати, дивлячись в окуляр. Сьогодні ми так само часто залишаємося віч-на-віч з екраном телевізора, монітора, мобільного телефону. Починаючи з другої половини ХХ ст., люди все більше починають споживати масові продукти в сім'ї або поодиноці, постійно множачи ряди свого роду масових пустельників. Але феномен цього явища у тому, що, стаючи інформаційним «надомником», глядач слухач з допомогою споживання масового товару перетворюється на людини маси [52]. Завдяки можливостям швидкого створення та швидкого поширення, масова культура рішуче витісняє високу культуру, сприйняття якої потребує певної підготовки реципієнта, і поступово перетворює культуру на свого роду черговий гаджет [3]. Серед основних тенденцій розвитку сучасної екранної культури можна назвати також розширення сфери інтерактивності, тобто взаємодії користувача з твором екранного мистецтва. Це різні види комп'ютерних ігор, пізнавальні та навчальні програми, сайти Інтернету тощо. Мало того, і в художній екранній творчості все частіше зустрічаються спроби підключити глядача до більш активної участі в розвитку сюжету, вибору того чи іншого варіанту фіналу, подолання героєм різних перипетій і т. п. Можливо, однією з причин цього є бажання подолати властивий сприйняттю екранного мистецтва усічений характер, що ставить реципієнта в положення регресії [14]. Можна припустити, що і форсування візуальних та аудіальних засобів емоційного впливу в сучасній екранній творчості (особливо це стосується низки передач каналу НТВ) також багато в чому пояснюється бажанням творців такого роду аудіовізуального продукту

посилити ефект партиципації. Початок ХХІ ст. ознаменувалося також інтеграцією аматорської творчості у професійну. Вже сьогодні можна навести чимало прикладів «часткового доступу» аудіовізуальної інформації, зафіксованої аматорськими відеокамерами та мобільними телефонами та показаної каналами телебачення. Поява мобільних телефонів сприяла ще більшій глобалізації інформаційних потоків. На наших очах мобільний телефон стає універсальним засобом інформації, що поєднує в собі рацію, приймач, фотоапарат, відеокамеру, комп'ютер, телеграф, телевізійний приймач. Мобільні телефони, оснащені фото- та відеокамерою, стають сьогодні зброєю армії громадських кореспондентів, що розширюється. За допомогою мобільних телефонів виявилися знятими катастрофа в Південно-Східній Азії 2004 р., терористичні акти, що відбулися в Лондоні в 2005 р., катастрофа аеробуса в аеропорту Іркутська в 2006 р., вибух ТУ-154, що впав під Донецьком у серпні того ж року. Сьогодні багато новинних агенцій приймають унікальні фотознімки та відеоматеріали, зняті власниками мобільних телефонів, а нещодавно проводився навіть конкурс фільмів, знятих за допомогою мобільних телефонів. Якщо врахувати, що технічна якість мініатюрних відеокамер постійно покращується, то мережа громадських фото- та відеокореспондентів зростатиме з кожним роком. Сьогодні у різних самодіяльних студіях створюються навчальні, інструктивні, презентаційні фільми. Власні телестудії є у школах, інститутах і навіть у в'язницях. Сучасні цифрові технології дозволяють здійснювати монтаж зображення та звуку будинку на персональному комп'ютері. Все більшого поширення набуває відео-арт. Франко-німецький канал «Arte» давно використовує потік продуктів домашньої відеотворчості, що наростає. Аматорське відео у свої передачі вже понад 15 років включають телеканали Бельгії та інших країн. В Україні така самодіяльна творчість поки що практично не потрапляє на широкий екран, але в новини постійно включаються зроблені аматорами мультфільми та твори відео-арту. Що ж до Інтернету, то він сьогодні виконує не лише функцію банку даних, а й нескінченно величезного видавництва, фото-, відео- та ізостудії. І якщо раніше

навіть у гуртки самодіяльності відбиралися люди, які мали хоч якусь іскру обдарованості, то в Інтернеті кожен може виявляти всі свої режисерські таланти. «Перш процес «окультурення» природи ніс на собі завжди виразний відбиток «авторакультиватора», – зауважує з цього приводу Я. Йоскевич. – Нові технології багато в чому деперсоналізують ці процеси. Відеотехнологія, що швидко вдосконалюється, тепер уже не обмежується створенням максимально ізоморфних реплік природи, але породжує квазіприродні об'єкти – віртуальну реальність. Крім того, це уніфікує гуманітарні науки. Філософія, соціологія та культурологія, обробка окремих областей культури: активне стирання граней між художнім та нехудожнім» [45]. Випадки споживання досить широкою аудиторією ігрових фільмів, створених поза професійними студіями, поки що поодинокі, але завдяки постійному здешевленню відеокамер високої технічної якості незалежне малобюджетне кіно з часом може знайти свою нішу в сучасній аудіовізуальній творчості. Ще одна істотна особливість сучасної екранної культури полягає в конвергенції всіх засобів створення та доставки користувачу аудіовізуальної інформації, зокрема, у тісному зближенні технології та естетики кіно та відео та у поєднанні всіх потоків аудіовізуальної інформації в Інтернеті [26] .

Сучасний етап розвитку візуальних мистецтв пов'язані з безпосереднім впливом екранних технологій. На їхнє освоєння багатьох художників надихає можливість конструювати віртуальний чи напіввіртуальний художній простір, синтезуючи різні форми та формати. Художники розвивають прийоми імерсивності, тобто занурення у віртуальність, або використовують можливості доповненої реальності, бачачи у технологіях нові засоби виразності. У вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі поворот до інтеграції цифрового компонента у тканину традиційних мистецьких засобів незмінно викликає питання про сенсоутворення у новому контексті. Проблематика впливу технічних нововведень на виразну мову візуальних мистецтв, насамперед, пов'язана з тенденціями «нової антропології», тобто процесами переосмислення ролі художника в процесі творчості, з одного боку, та виникненням нових

способів взаємодії з твором мистецтва з боку глядача, з іншого . Саме на створення нового прикордонного тілесного та нетілесного досвіду працюють сучасні художники, які використовують VR та AR технології. У світовому медіа мистецтві активно розвивається тенденція використання доповненої реальності, що дозволяє поєднувати образотворчі образи, створені у традиційних матеріалах живопису чи графіки, з віртуальними статичними чи анімованими образами. За допомогою планшета глядач поєднує зображення, або подорожує виставкою у віртуальних окулярах, опиняючись у тривимірному просторі образотворчого мистецтва. Новітні практики театральних режисерів доводять, що синтетична природа сучасного сценічного мистецтва уможливорює творення художнього образу не лише засобами драматургії, образотворчого мистецтва, майстерності актора, але й залучаючи потужні ресурси екрану. Адже відомо, що виникнувши в кінці XIX ст. як ярмаркове видовище, кінематограф швидко склав конкуренцію театру. Однак з часом, переосмисливши й увібравши в себе його кращі здобутки, він не лише вивів на екран неперевершені твори, але й став жити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість митцям увиразнювати та віртуалізувати сценічну реальність. Все активніше проникаючи в сценічний простір, аудіовізуальне мистецтво (передовсім в силу своєї техногенності), дає режисерам можливість не лише насичувати театральні постановки новими виражальними засобами, а й суттєво здешевлювати виробництво мистецького продукту. При цьому симбіоз сценічного і аудіовізуального мистецтва сприяв потужному розкриттю як на кону, так і на екрані талантів цілої плеяди кінорежисерів-авторів. [35].

1.3. Український сценічно-екранний простір в контексті світових інтеграційних процесів.

Вивчення різноманітних зв'язків і типологічних паралелей української культури з культурами Заходу та Сходу, проблем взаємовпливу та взаємодії

провідних культур світу між собою дедалі більше актуалізується. Інтерес до проблеми міжкультурної комунікації зі східними сусідами, одним із множинних аспектів якої є театральне спілкування, обґрунтовується сучасними інтеграційно-глобалізаційними процесами.

Глобалізація, гранично інтенсифікуючи міжкультурні контакти, мимоволі відводить нас від простих кількісних характеристик цього процесу та змушує усвідомлювати його новий якісний стан, який нерозривно пов'язаний із поняттям метакультури. Професор філософії С. Е. Ячин визначає стан метакультури як здатність культур (насамперед національних) творчо розвиватися в стосунках один з одним, дарувати свої досягнення та усвідомлено використати досягнення інших культур для взаємного розвитку [29]. Позначений підхід є досить виразним та перспективним. При цьому справжній стан театру в мета-культурному просторі – це не якийсь загальний стан світового театру, а саме можливий стан кожної окремої театральної спільності, здатної усвідомити та зберегти себе у відношенні до іншого.

У східному театрі з його метафізичними діями, на відміну від західного театру з його психологічними тенденціями форми самі опановують свій зміст і значення. Гра акторів будується на канонізованих, вигострених прийомах виразності, стилізованих рухах і жестах. Сучасними театрознавцями відзначається тенденція енергійного відходу світового театру у форми, коли мистецтво режисури полягає у відображенні літературного тексту, а чомусь, з погляду радикально налаштованої театральної еліти, значимішому для театру. При першому наближенні виявляється мотивація активного прагнення європейського театру до театру інших художніх ідей, частіше, ідей умовного східного театру. Ці ж тенденції виявляють себе і в сучасних театрах, аж до провінційних. Яким є цей шлях запозичення, в чому полягає природа культурного діалогу в театральному світі і яке значення кордону в конституюванні зазначеного процесу?

Рух до «всесвітності» – один із найважливіших атрибутів мистецтва ХХІ століття, виразно виявив себе вже на рубежі століть, у переломний момент історії культури, коли система нового художнього світобачення лише починала складатися. На зорі нового століття режисерський театр робить одним із найголовніших об'єктів пошуку свого роду інтерпретаційні ігри з епохами театральної історії, з мовами та стилями театру минулих століть. Приклади відомі: Макс Рейнхард у Німеччині, Жак Копо у Франції, Гордон Крег в Америці.

Якщо європейський театр міг собі дозволити спроби культурної інтеграції, прагнучи створити феномен світового мистецтва як безперечну естетичну реальність, то радянський театр надовго відгородився від світу «залізною завісою». Протягом довгих десятиліть природному його включенню до симфонії світового театального розвитку перешкоджала політична ізоляція. З настанням епохи тоталітаризму карта світового театального життя представлялася у вигляді існування відгороджених один від одного культурно-географічних просторів [4, с. 62].

З падінням тоталітарних режимів театрознавці всього світу, і українські зокрема відзначають новий виток у розвитку світового театру, його поступовий уникнення актуальності суспільного буття. Ж. Бодрійяр вважав, що з початком буржуазних революцій почалася епоха театральної симуляції або, висловлюючись радикальною мовою автора концепції, театр перетворюється на «театр мерців». Тепер він означає підробку життя, а драматургія розвиває максими номіналізму: у істот та речей немає власних душ, актор – механічна примара людини, тому що насправді відобразити соціальні процеси не так просто¹. З перемогою соціалістичних ідей становище ще більше посилюється. Етичне прагнення людини ідеальним цілям є абсолютна умова можливості культури. Поки театр «обслуговував» суспільство, його політичні ідеали, він втратив етичні підстави, відмовившись від актуалізації суспільного буття, театр знову їх знайшов. Ось чому така жива класика, вона побудована на етиці людських переживань.

Сучасна ж авангардна режисура завдання театру вважає не в вирішенні соціальних і психологічних конфліктів і не в служінні як поле бою для повчальних пристрастей, бо все це призводить його до повної залежності від літератури. А. Арто стверджував, що в основі режисури лежить мова жестів, він цінував яскравість і наочність форм і дуже засмучувався, коли не виявляв цього в театрі:

«Як так відбувається, – запитував він, – що в театрі (Західному, Європейському) все, що є специфічно театральним, що не піддається виразу словом, залишається на останньому плані?» [52, с.37]. На його думку, театр не може бути простим відображенням тексту, тому що «в нього є своя власна мова: це пластика і фізика... Бо справжнє почуття словами не висловиш». Перехід такою мовою дає театру можливість виразити себе за допомогою різних форм, жестів, звуків, кольору, пластики, тобто повернути його до первісного призначення: відновити його в релігійному та метафізичному сенсі, а значить «помирити його зі всесвіту», адже загальновідомо, що витoki світового театрального мистецтва лежать у язичницьких ритуалах, обрядах, у низовій народній культурі. Ці ідеї виявляють себе в «Homo ludens» І. Хейзінгі та «карналізації» М. Бахтіна.

Сучасна театральна антропологія зосереджує свою увагу саме на галузі практики, прокладаючи шлях до творчості через численні спеціальні дисципліни, техніки та естетики, що включаються до роботи. Як вважає антрополог театру Е. Барба, перспектива розвитку інтеркультури (у нашому розумінні метакультури) театру полягає в розкодуванні існуючої в поведінці актора «пreekспресивності», у визначенні загального ґрунту, який живить коріння багатьох акторських технік. В умовах організованого уявлення присутність актора у фізичному та ментальному сенсі визначається іншим принципом, ніж його поведінка у «повсякденному» житті. Більше того, на сценічній «пreekспресивності» поведінки актора базуються різні жанри, стилі, ролі, персональні чи колективні традиції. Транскультурний аналіз практики показує, що у різних техніках можна вловити загальні принципи. Наприклад,

перенесення центру тяжіння, баланс, положення хребта та рух очей – ці та інші елементи створюють фізичні напруження тіла на «пре-експресивному» рівні. Йдеться про якість «екстра-повсякденної» енергії, що дозволяє тілу актора ставати «рішучим», «живим», «правдивим». Сама присутність актора, його сценічний «біос» привертають увагу глядачів ще до того, як буде передано якийсь зміст. Таким чином, «преекспресивність», на думку Е. Барби, лежить в основі початкової організації театру [3, с. 28]. Європейський театр захоплюється пластичною досконалістю чудово натренованих акторів, залучаючи існуючий уже багато століть досвід східних сценічних практик.

«Грушевий Сад» – так китайською називається «Храм Мельпомени». Ця поетична назва театру була пущена в хід знаменитим бодіхаєм-естетом Танської династії Мін-Хуаном. При ньому у восьмому столітті була вперше заснована школа акторів, яка називалася «Цзяо-фан»- "Грушевий Сад". «Грушевий Сад» китайського театру цілком виправдовує свою дивну екзотичну назву. Китайський театр, як і китайський актор, виключно оригінальні і незрівнянні. Це однаково стосується як духу китайського театрального мистецтва, так і його техніки.

Ось як описувала акторські тренування у цих школах харбінський орієнталіст С. Альмова [21]. Китайський актор до появи на сцені проходив тривалу школу суворого і важкого тренування. Вчення розпочинали з 8 – 10-річного віку. Щодня маленькі кандидати в актори робили десятки акробатичних вправ. Навчалися фехтування, удосконалювалися у спеціальній ході, осягали мистецтво пронизливого фальцету. Влітку і взимку з ранку, ледве починала блимати зоря, вихованці «Грушевого саду» цілими зграями виводилися на повітря старшими майстрами для групових занять. Майбутні творці чарівних місячних фей і спокусливих перевертнів неземної краси тренувалися наполегливіше за всіх. Їм доводилося переносити навіть біль забинтованих ніг, стиснутих у зростанні для більшої схожості з жіночими. Актори, що належали господарю, каралися, їх змушували без кінця вивчати п'єси та пісні і для зміцнення голосу робити малоприємні прогулянки із закинutoю назад головою

та широко відкритим ротом. Внаслідок такої тривалої та жорсткої підготовки китайський актор вступав на сцену у всеозброєнні багатогранного, ретельно відшліфованого таланту. Кожен рух його закінчено та гармонійно. Кожен жест чіткий і виразний. Хода його легка та витончена. І сам він у своєму майстерно задрапірованому костюмі схожий на точену статуєтку розфарбованої слонової кістки. Муки та страждання акторів винагороджувалися сторицею, коли терни учнівства змінювалися трояндами сценічного тріумфу.

Сучасна практика китайського театрального ремесла відрізняється лише тим, що майбутній актор робить свій добровільний вибір та закінчує школу (інститут, училище) дипломованим фахівцем. Акторські техніки фактично не змінилися, як не змінюються й специфічні атрибути китайської театральної вистави.

В наш час народжується мистецтво, яке прагне вмістити у свої межі весь людський всесвіт, з'єднати, звести Захід і Схід, створити естетичний прообраз вселюдської спільноти майбутніх століть. Утопічні мрії у цьому мистецтві зливаються з міфоепічними образами первісної єдності людства «до вавилонського натовпу». До таких художньо-філософських пошуків належать театральні дослідження Єжи Гротовського, Моріса Бежара, Пітера Брука, Аріани Мнушкіної та інших. Маса літературного, в тому числі наукового матеріалу уможливорює зануритися у прірву режисерських практик, акторських технік, експериментів, лабораторних пошуків, а також теоретичних постулатів відомих у театральному світі людей, дозволяє дійти розуміння того, що ці дослідження не означають

«Анігіляції» національних культур, синтезованих у тому практиках. Різні традиції, що використовуються постановниками, упираються в нові театральні формоутворення, компіляцію вже існуючого у світовому сценічному просторі, внаслідок чого відбувається симбіоз, але не синтез Сходу та Заходу, як це може здатися при першому наближенні. Звернемося, наприклад, до концептуальних позицій режисера-практика Єжи Гротовського. При пильному розгляді його

творчого методу (або методів), які він, до речі, категорично відокремлював від естетики театру, надаючи їм значної значущості в театральній практиці, ми змушені констатувати, що основні творчі пошуки цього непересічного театального діяча базувалися на виконанні - тельської техніки: мейерхольдовская біоніка, вправи китайських акторів, органіка рухів африканців, індійський танець, подвійна гра акторів комедії дель арте. Власні дослідження Е. Гротовський вважав за краще виражати в технічних і практичних термінах, свідомо спекуляцій: техніка, вправи, імпульс, дихання, тренінг, реакція... – ось терміни, якими найчастіше він оперує [11]. Гротовський був знайомий з теорією К. Юнга про архетипи і використовував її в режисерській практиці, викладацькі курси багатьох театральних шкіл різних країн використовують його відкриття та розробки в галузі фізичної організації актора. Йому вдавалися складні перформативні структури; створюючи свої великі міжнародні спектаклі, він компілював плоди вже існуючих сценічних практик, домагаючись при цьому рідкісного ефекту пробудження акторської та глядацької енергії.

Подібний театр ілюзій та натяків дуже нагадує східний, особливо китайський театр, де символіка сценічного вигляду найчастіше накладається на речі без урахування їх природних властивостей. Вона покликана не виражати сутність, а позначати якусь космічну структуру. Китайський театральний афоризм передає естетичну тонкість театальної гри: "У правді проглядає обман, в обмані - правда".

Невигадлива сценографія, ігрова імпровізація, синтетична акторська техніка, усунення подій² [7, с. 112] - це уроки, які придбали європейці у традиційного театру Китаю. Що запозичив Китай від європейського режисерського театру? За твердженням істориків китайського театру, – «... психологізм, реалістичне розуміння творчих процесів, прийоми режисерської побудови вистави та систему виховання внутрішньої техніки актора російського реалістичного театру та школи К.С. Станіславського» [26, с. 51]. Усе це певною мірою знадобилося «мовленнєвому театру» Китаю. Саме в

«деякого» ступеня, тому що драматичний театр, або театр «розмовної» драми («хуацзюй»), що з'явився в Китаї лише на початку ХХ ст., створювався з певною метою: «...піднімати гострі соціальні проблеми та нести в глядацьку масу демократичні ідеї» [22, с. 32]. Мета виводить коштом – такому театру необхідна радянська драматургічна література. Вистави «мовного театру» досі мають суто плакатний характер, що свідчить про серйозні наміри його творців орієнтуватися на принципи реалістичного мистецтва.

Вітчизняні театрознавці останнім часом намагаються побачити у стані українського та західного театру щось, що їх об'єднує, стверджуючи якусь загальну логіку в їхньому розвитку. Виявляють на українських сценах нові стилі та методи світового сценічного досвіду, а також паралелі з відомими постановочними практиками європейських знаменитостей. Йдеться, мабуть, про знамениту плеяду людей, які з'явилися в перехідний, так званий «перебудовний» період, і яких прийнято вважати «бунтівниками», еретиками і навіть реформаторами вітчизняного театру. Вони створюють власні театри-лабораторії і експериментують.

Часто інтелектуальна «мода на всесвітність» призводить до появи на сцені творів суто умоглядних, штучних, виникнення свого роду естетичного есперанто» [4, с. 63]. Антрополог театру Барба стверджує, що «тільки зіставивши себе з іншими можна визначити власну індивідуальність, знайти сенс власного шляху та своєї ідентифікації». Визначення «культура без кордонів», що спочатку вселяє оптимізм, насправді виявляється підступним. Коли губляться лінії кордонів, може бути втрачено і самоідентифікацію, театр не повинен прагнути одноманітності.

На тлі пошуку спільних смислів у неминучих міжкультурних взаємодіях театр, отримуючи від цього процесу нові імпульси творчого розвитку, не повинен відриватися від свого коріння. І це є його стан «мета».

На даний момент у світі активно розвивається індустрія розваг, у тому числі і такий креативний напрямок, як кіно. У сучасне поняття кінематографа

включають два компоненти: безпосередньо кіномистецтво та кінопромисловість, на базі якої фільми створюються та демонструються публіці. У низці країн світу кіноіндустрія є значною галуззю економіки, здатної генерувати досить високі доходи. Слід наголосити, що кінематограф загалом також є потужним культурно-пропагандистським інструментом. Світова кіноіндустрія активно розвивається. На неї все більше впливають такі чинники, як поява нових технологій виробництва (особливо цифрових), способів продажу аудіовізуального контенту (у тому числі через Інтернет), а також подальша глобалізація кіноіндустрії. Проте темпи зростання касових зборів практично в усьому світі поступово сповільнюються. За даними Асоціації американського кіно (Motion Picture Association of America - МРАА), протягом останніх п'яти років обсяг касових зборів фільмів зростає в середньому всього на 1,5% на рік (при цьому 60-70% зборів складає саме міжнародний прокат). Це можна пояснити економічними проблемами, що посилюються, у певних регіонах, інформатизацією суспільства (активне проникнення Інтернету на тлі зростання продажів мобільних пристроїв і глобальне поширення Інтернет-піратства), а також особливостями національної психології населення [3]. Сьогодні найбільшою у світі (за кількістю картин, що випускаються, і обсягом касових зборів) є кіноіндустрія США, проте, за прогнозами експертів, незабаром її зможе обігнати Китай за обсягом касових зборів (у тому числі за рахунок активного розгортання кінотеатральної мережі). Перспективною є й кіногалузь Індії, яка зробила ставку на кіно із національним колоритом. Однак на світовому ринку далі пануватиме голлівудський контент. Світовими лідерами серед кіновиробників також залишатимуться американські кінокомпанії (мейджори): Warner Bros., Paramount Pictures, Walt Disney Company та ін. Головні переваги США полягають у накопиченому досвіді в експертизі у відборі фільмів, розвиненій кіновиробничій та дистрибутивній інфраструктурі. Що стосується інтегральних показників сектора у глобальному масштабі, то темпи їхнього зростання поступово сповільнюються. У 2018 р., за даними Асоціації американського кіно, світовий обсяг касових зборів зріс лише

на 1% до рівня 2017 р., до 38,6 мільярдів долларів. При цьому драйвером зростання залишаються країни Азії (Японія, Індія, Китай), щодо кінопоказу лідером зі зростання кількості кіноекранів є також Азіатсько-Тихоокеанський регіон (+18% порівняно з 2017 р.). Необхідно відзначити, що тут спостерігається саме кількісний розвиток, у той час як у розвинених країнах переважають якісні зміни (впровадження нових технологій у кінозали, розширення спектру послуг, що надаються та інше). Процес кінематографічного прогресу досить тісно пов'язаний із прогресом економічним і технологічним. Дедалі більше впливатиме на кіно розвиток нових технологій у кіновиробництві, а також способів продажу відеоконтенту, у тому числі поява нових, нестандартних рішень для монетизації кінотворів. Україна також прагне розвивати та популяризувати свій кінематограф. У країні відбувається поступове відродження галузі, яка опинилася в занедбаності після СРСР. Важливу роль у цьому відіграють стимулюючі (у тому числі субсидування, запровадження податкових пільг та системи рибейтів) та протекціоністські заходи (регулювання графіка релізів фільмів) з боку держави. Пріоритетна підтримка надається лідерам української кінопромисловості. Також у фокусі уваги держави знаходяться авторське та документальне кіно, кінодебюти, серіали [42]. Це сприяє створенню конкурентоспроможного національного та світового бренду українського кіно. За оцінками експертів, у найближчі 5–7 років держпідтримка кіно (як фінансова допомога, так і протекціоністські заходи) потрібна, зокрема, для підтримки конкурентоспроможності вітчизняного кіно на внутрішньому та зовнішніх ринках. У віддаленій перспективі очікується, що вітчизняний кінематограф розвиватиметься в рамках приватних ініціатив. Українська кіногалузь поступово розвивається і стає конкурентоспроможною на світовому ринку. Пов'язано це насамперед із впровадженням нових технологій у кіновиробництво, державною підтримкою та знаходженням нових ринків збуту у країнах ближнього та далекого зарубіжжя. Але, незважаючи на це, головними бар'єрами зростання кіноsegmentу стають низька окупність знятих фільмів,

висока собівартість виробництва та невисока інвестиційна привабливість. Низька окупність пов'язана, передусім, із доходами населення, які незмінно падають. Пов'язано це з багатьма чинниками, в які входять як внутрішня, так і зовнішня політика держави. У порівнянні з іноземними фільмами, український аудіовізуальний продукт має дуже низькі бюджетні збори, що говорить про якість виробленого продукту. Незважаючи на збільшення інтересу до вітчизняної кіноіндустрії, про що говорять високі касові збори стрічок «Скажен весілля», «Мої думки тихі», «Віддана», «Кіборги» та інші, конкуренція з іноземним виробником є високою. Українська кіноіндустрія не дотягує голлівудських стандартів. Це позначається і на внутрішньому ринку, і на ринку збуту. Найбільш популярними напрямками експорту є такі країни як росія, Білорусь, Казахстан. Найбільшим ринком збуту для України була росія, але в силу геополітичної ситуації він скоротився від 2014 року і у 2022 закритися повністю. Це не компенсувалося збільшенням частки у Білорусі, Казахстані чи країнах Європи. Ситуація з пандемією коронавірусу у світі сильно позначилася на світовій кіноіндустрії, тому очікується скорочення частки експорту в доходах від вироблених вітчизняних фільмів. На даний момент в Україні у сфері кінематографу можна виділити позитивні та негативні тенденції.

До позитивних можна віднести:

- Необхідність переходу до управління ризиками виробництва на основі диверсифікації портфеля (робота кінокомпанії одразу над кількома проектами на різних стадіях виробництва, різні жанри, знімальну команду та цільові аудиторії);
- Достатня кількість відкритих кінотеатрів та окремих кінозалів у країні для здійснення необхідного охоплення аудиторії для отримання прибутку.

До негативних тенденцій, що є одними з основних проблем, можна віднести такі положення:

- Нестача кіностудій, оснащених сучасним обладнанням для кіновиробництва, а також нестача кінозалів, що відповідають сучасним технічним вимогам для успішного прокату кінострічок;
- Велика кількість дрібних кінокомпаній, що діють на ринку для створення та реалізації єдиного проекту.
- Невпевненість інвесторів у рентабельності кіноіндустрії, внаслідок чого необхідність збільшення кількості економічно вигідних і результативних проектів, здатних залучити нові джерела фінансування [63].

Крім того, під питанням стоїть державна підтримка кінематографа. У сучасній ситуації фінансування кінематографа може суттєво скоротитися, а виконання програм підтримки кіно сповільнитися, зважаючи на відновлення інших постраждалих сфер економіки. Разом з цим для кінематографа відкриваються нові шляхи реалізації продукту через Інтернет-сервіси. З урахуванням збільшення підтримки ІТ технологій в Україні, це може допомогти збільшити окупність фільмів. При використанні зарубіжного досвіду підтримки та розвитку кіноіндустрії, а також використання власного досвіду у розвитку кіномистецтва, Україна має потенціал для розвитку.

РОЗДІЛ II. КРЕАТИВНІ НАПРЯМИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

2.1. Передумови еволюції режисерської діяльності в умовах глобалізації

На рубежі XIX-XX століть у літературі та драматургії співіснують різні течії. Сильні традиції реалізму. Література та театр завжди зверталася до проблеми людини – головної своєї теми. Не змінюють вони собі і в умовах мінливих уявлень про світ і людину. Але нова інформація про людину, нові виразні можливості, що відкриваються у цей період, дозволяють реалістичній літературі розширити свій творчий діапазон, глибше зрозуміти та висловити складний світ людини та людських стосунків.

Література реалізму виявляє себе у різних формах (критичного, соціалістичного та інших напрямів). З'являється література екзистенціалізму, експресіонізму та символізму. Особливе місце посідає література модерну. Кожен із цих напрямів по-своєму розкриває людину. Різні підходи у літературі не виключають, а доповнюють одне одного, створюючи світ людини голографічно об'ємним, багатограним і тому переконливим.

Принципи літератури критичного реалізму розвивають Т. і Р. Манни у Німеччині, Дж. Голсуорсі та Б. Шоу в Англії, Р. Роллан у Франції. Вони виражають критичне ставлення до цінностей, що віджили, передають інтелектуальні та моральні шукання художньої інтелігенції свого часу.

Театральне мистецтво пододало бурхливий рубіж XIX-XX століть. Він характеризувався рухом про вільних сцен і виникненням нової драми. Театральні діячі європейського театру закликали наблизити сцену до життя, прибрати театральні умовності: глядач повинен бачити «життя як воно є», з подробицями не завжди приємними, інколи відштовхуючими. Боротьба за право театру говорити про все та найрізноманітнішими засобами взагалі характерна для мистецтва XX ст. «Молоді розсерджені» драматурги в Англії 60-х років. та автори new writing (нового стилю) кінця 90-х років. боролися по суті за те саме. Але початок цієї боротьби проглядається межі XIX-XX століть.

Представники нової драми початку XX ст. – Герхард Гауптман, Август Стрінберг, Моріс Метерлінк – пропонували своє розуміння людини та її місця у суспільстві, ролі середовища та обставин у долі людей. Персонажі нової драми значно відрізнялися від персонажів класичної драми. Найчастіше вони мирилися з обставинами – людина виявлялася безсилою перед ударами долі. І це підтвердила справжня історія XX ст.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. багато майстрів театру стали виступати за реформу простору класичної сцени-коробки. Зал для глядачів з ярусами і ложами здавався застарілим, а лінія рампи, що розділяла сцену і зал для глядачів, представлялася зайвою. Автори тогочасних архітектурно-театральних проектів пропонували по-новому організувати театральний простір. Вони зверталися до досвіду колишніх епох – до середньовічних містерій та ренесансних уявлень на відкритому повітрі. XX ст. на практиці реалізував найфантастичніші задуми постановників. Вистави набули сценічного життя в абсолютно нетеатральних приміщеннях

– від сходів, горищ і підвалів до цехів занедбаних (і працюючих) заводів та фабрик. На рубежі XIX-XX ст. у театральному мистецтві утвердилася нова професія – режисер. Знамениті режисери початку століття – Жан Копо, Макс Рейнхардт, Едвард Гордон Крег – мали власні погляди на роль та завдання театального мистецтва та свої переваги при виборі драматургії у роботі з артистами. На їхню думку, особливу роль у сучасному світорозуміння може зіграти театр. Ідея трагедійного театру належить англійському режисеру-реформатору Гордону Крегу. Ця ідея згодом набула форми всеосяжної концепції театру. Г. Крег вперше заявив, що режисер зобов'язаний висловити своє бачення не конкретного твору драматурга, а всієї його творчості. При цьому наповнення театальної дії надмислом, надлишковою ідеєю, режисер може здійснити лише через постановку трагедії.

Сучасна театральна система склалася до середини 20-х років. XX ст. Театр витримав тиск авангардного мистецтва і взяв на озброєння те, що підходило сцені. Плідною виявилася ідея «дематеріалізації» сценічного простору. Режисери навчилися показувати сни, бачення, мрії героїв. У театрі утвердилася творча співдружність режисера та художника. Виникло поняття «сценографії» як мистецтва організації театального простору, середовища, в якому існує вистава. Сценографія включала декорації, світло, рух, всілякі сценічні трансформації.

У 30-х роках. німецький драматург, режисер і теоретик театру Бертольд Брехт заявив, що потрібний принципово новий підхід до завдань театру. На думку Брехта, театр не повинен лише наслідувати життя, а повинен «відсторонено», епічно це життя показувати. Глядач перетвориться на спостерігача: він розмірковуватиме, а не хвилюватиметься, керуватиметься розумом, а не почуттями. Сучасні режисери та актори вміють створювати «дистанцію» між роллю та виконавцем, тобто користуються прийомами очуження Брехта. Але психологічний театр - зображення на сцені "життя у формах самого життя" - нікуди не зник. Хоча протягом сторіччя йому систематично пророкували загибель.

У ХХ ст. відносини сцени та драматургії змінилися. Хазяїном сцени став режисер, а актори та драматурги змушені були визнати цю першість.

З початку 60-х. розвиток і сцени, і драми стали визначати не стилі, спільні багатьох країн, а конкретні учасники театрального процесу. Великий резонанс набув бунту в англійському театрі 60-х років. «Молоді розсерджені» драматурги на чолі з Джоном Осборном (цей напрямок знову нарекли, як на початку ХХ ст., «новою драмою») на багато років уперед визначили обличчя англійського театру. З'явилася драматургія, в яку знову увірвалося життя: шокуюче живе, непригладжене, непричесане. Нові таланти (не лише драматурги, а й актори, режисери, критики) відкинули салонну манеру.

Великий внесок Ромена Роллана (1866–1944) у реалістичну драматургію Франції. У своїй книзі «Народний театр» (1903) Роллан закликає до створення героїчного, монументального, життєстверджуючого мистецтва, здатного схвилювати народні маси та спонукати їх до дії.

Свої ідеї Роллан найповніше втілює у циклі «Драми революції», над яким працював упродовж сорока років.

Найкраща з драм – «Чотирнадцяте липня» (або «Взяття Бастилії», 1901) – присвячена першим дням Великої французької буржуазної революції. Автор показує у драмі початок революції як стихійний рух, що охопило весь народ Парижа.

Остання драма – «Робесп'єр» (1939) – вінчає драматургічну творчість Роллана. Для неї характерні глибоке розуміння історичних подій, багатогранність образів та нове тлумачення ролі Робесп'єра у роки якобінської диктатури. Драма присвячена падінню диктатури якобінців, які не змогли зберегти свою владу. П'єса побудована у вигляді історичної хроніки, у ній змінюються героїчні та ліричні епізоди

Завершується трагедія символічним музичним апофеозом – звучить «Марсельєза», яка переходить до «Інтернаціоналу» Так відбувається, на думку

автора, стик Великої французької революції із соціалістичною революцією майбутнього. Філософія екзистенціалізму справила глибокий вплив на літературу та мистецтво. Окремі її положення набули своєрідного відображення у французькій інтелектуальній драмі. Екзистенціалістські ідеї про короткочасність людського буття, занедбаність людини та її самотність у цьому абсурдному та байдужому світі, куди він прийшов з «ніщо» і піде в «ніщо», звучать у творчості Жана-Поля Сартра (1905-1930) -1960). При цьому екзистенціалістська драматургія не тотожна філософії екзистенціалізму. У різних варіантах Сартр та Камю розробляють тему протиріч між людським розумом та абсурдною дійсністю та трагедії людини при зіткненні з нерозумним світом.

Слід зазначити, що розквіт французької екзистенціалістської драми посідає роки Другої світової війни і певною мірою відбиває боротьбу проти фашистської ідеології за умов руху Опору.

Досліджуючи проблеми взаємовідносин людини зі світом, Сартр не тільки визнає невідповідність цього світу істинним потребам людини, але прагне розкрити причини поведінки героїв. Поміщаючи людину в ситуацію, що є найбільш напруженим моментом людського існування, Сартр змушує його зробити «вибір», прийняти рішення.

Так, у драмі «Мухи» (п'єса написана 1942 р. у дні окупації Франції) Сартр як відстоює взагалі право людини на внутрішню свободу, а й стверджує існування реальних передумов для людської свободи навіть у умовах поневолення особистості державним режимом. Герой п'єси приймає рішення і не лише звільняє своїх громадян від правителя-тирана, а й прагне розбудити в них людську гідність. П'єса була поставлена в окупованому Парижі та викликала величезний політичний резонанс. Вистава була сприйнята як активний протест проти насильства та терору.

Сартровського Ореста нерідко порівнюють із шекспірівським Гамлетом, який, вбиваючи конкретного лиходія, здійснює відплату з почуття

відповідальності за мир. Сам Орест порівнює себе з Крисоловом, середньовічним флейтистом, який позбавив місто щурів. Орест же веде з собою мух і Еріній, тим самим звільняючи аргосцев від страху, почуття провини та розпачу. Вбиваючи огидного Егісфа, він карає саме зло, що асоціюється у разі з фашистської диктатурою.

Витончені, легковажні, саркастичні п'єси Жана Ануя (1910-1987) сповнені пророцтв: «Дикунка» (1934), «Антигона» (1942), «Жайворонок» (1953).

Проблема дії та поведінки людини набуває в Ануя (як і в драматургії Сартра) екзистенційний характер. Вона витлумачена в його п'єсах як проблема індивідуального вибору та рішення, яке людина має прийняти у несприятливій ситуації, всупереч зрадницьким настроям міщанської більшості та боягузливим доказам власного здорового глузду.

Здійснюючи вибір, драматичний персонаж звільняється від властивої йому невизначеності, долає плутанину своїх душевних прагнень і веде себе згідно зі своїм істинним покликанням – своїм героїчним амплуа.

У європейській драматургії 30-40-х років досліджується ситуація, яка народжена надзвичайними суспільними подіями та вимагає від героя негайних рішучих дій.

Як у старому класичному театрі, у п'єсах Ануя та Сартра показана не трагедія життя, а трагедія у житті – надзвичайна ситуація вибору вибиває героя з ритму повсякденності. Герой Ануя і Сартра розмірковує про вчинок, який йому належить зробити один раз, прийнявши виклик, кинутий йому надзвичайною ситуацією. Життя Ореста та Антигони – це їхня зоряна година, грізна сліпуча мить, коли вони здійснюють свій вибір. Згодом Ануї відмовиться від героїчних домагань антифашистської драми 30-х і 40-х років. і відновить будні у колишніх правах.

Конфлікт героя та середовища, вільних поривів духу та тяжких буднів зростає у 30-ті роки. у визвольну війну особистості з фашистським суспільством тотального насильства.

Англійський театр у першій половині ХХ століття розвивався під впливом Бернарда Шоу (1856–1950). Драматург, критик, теоретик театру та публіцист, Шоу може бути названий зачинателем сучасної інтелектуальної школи драматургії.

Він створює драми-дискусії, у яких безкомпромісні рішення соціально-етичних проблем. Драматург вважає, що драма має будуватися на філософських конфліктах. Він пропонує нове розуміння театру: комедія – наймудріший і найвитонченіший жанр, вона більше ніж драма сприяє розвитку інтелекту. У 1911 році він створює багатопланову комедію «Пігмаліон», в якій дотепно і зло спростовує догматизм і упередженість традиційних уявлень. Професор із вуличної продавщиці квітів творить нову людину, але й сам він не залишається тим самим. Справжнє творення – це творення особистості, стверджує великий драматург.

В образ професора Хігінса автор вніс багато своїх індивідуальних рис – одержимість ідеєю, невірноваженість, невміння поводитись у світському суспільстві. Хігінс був задуманий ним як головний герой драми. Еліза – один із найчарівніших образів у драматургії Шоу. Вона показана без звичайної драматурга іронії. Психологічно тонко змальований образ Елізи витіснив на другий план образ інтелектуально витонченого Хігінса. У театральних виставах зазвичай Еліза виявляється центральним персонажем.

Своєрідність парадоксальної думки та дивовижна дотепність Шоу позначаються в характері та долі батька Елізи, сміттяря Дуліттла. Йому ні до чого буржуазна мораль, яка «існує тільки щоб відмовляти біднякам у всьому». Але разом з тим, випадково розбагатівши, Дуліттл втратив спокій і свободу, тепер він зобов'язаний зважати на «буржуазні забобони, вони скували його і зробили нещасним».

Оголошуючи війну всім формам театру, авангардисти заявили про створення на його руїнах свого «антитеатру». Фактично авангардисти виступали із запереченням традицій і, переважно, традицій реалістичного театру. Зачинатели нового руху претендували відображення останніх досягнень у науці, філософії, психології. У своїх філософських концепціях об'єктивно мало чим відрізнялися від екзистенціалістів, спираючись на твердження, що життя є абсурд. Невипадково цей театр отримав у зарубіжній театрознавчій літературі найменування «театр абсурду». Подібність естетичних поглядів екзистенціалістів і абсурдистів, хоч вони і не тотожні, знайшло своє відображення в кредо театру абсурду, яке можна розглядати за трьома основними положеннями.

Насамперед, саме людське буття сприймається як абсурд. Життя людини немає цінності, немає сенсу. З моменту народження над людиною нависає постійна загроза смерті (п'єси С. Беккета, «Король помирає» Е. Іонеско).

Людина характеризується лише своїми вчинками, які підпорядковуються ніякої логіці. Отже, може бути фіксованих характеристик у звичайному значенні слова. Людина існує лише в ситуаціях (ранні п'єси Е. Іонеско).

І нарешті, мова вмирає, перетворюючись на голі штампи, паралізуючи мислення. В результаті неможливим стає спілкування між людьми, людина виявляється абсолютно самотньою («Жак чи Підпорядкування», «Лиса співачка» та інші п'єси Е. Іонеско).

Відмовляючись від реалістичних засобів виразності, театр абсурду багато що запозичив у модерністів початку ХХ в., зокрема, у сюрреалістів 20-х років. Мистецтвознавці небезпідставно вбачають витoki театру абсурду ще наприкінці ХІХ ст., коли французький драматург Альфред Жаррі написав гротескний фарс «Король Юбю» (1888). До речі, поняття «авангард» з'явилося у цей час; остаточно воно утвердилося в 20-ті роки. Для характеристики художників, що повставали проти традиційних форм мистецтва і скандалізували буржуазне суспільство своєю екстравагантною поведінкою та

ексцентричними пошуками нових форм. Згодом авангардистські форми та прийоми, які здавалися раніше неприпустимими, абсурдними, стали «літерами» театального «алфавіту».

Досвід Альфреда Жаррі у створенні абсурдної драми знайшов своє продовження у творах французьких дадаїстів та сюрреалістів. Зокрема, Гійом Аполлінер (1880-1918) пише свою програмну драму «Сосці Тирезія» (поставлена 1917 р.), вперше вводячи термін «сюрреалістичної драми». У передмові до п'єси Аполлінер закликає до спрощеного зображення дійсності. Він виступає з декларацією права художника створення свого особливого світу, так званої «надреальності».

Драматург, згідно з Аполлінером, – творець автономного всесвіту, і він повинен виражати метафізичну істину. На відміну від драми Жаррі п'єса Аполлінера була сповнена символів та неясностей. Автор прагнув вразити, приголомшити глядачів незвичністю. Так, героїня п'єси Тиреза незворушно знімала свої груди – дві великі надуті кулі, після чого ставала Тирезієм; її обличчя було пофарбоване яскраво-блакитною фарбою. Найбільш авторитетним автором авангардного театру став французький театральний діяч, критик та драматург Антонен Арто (1896–1948). Своє творче кредо він виклав у відомому збірнику статей «Театр та його двійник» (1938).

Для Арто театр, про який він мріяв, – феномен релігійний, чи, як часто говорив, «магічний». І це уявлення про театр ріднить Арто насамперед зі Станіславським. По суті Арто на свій лад повторює болісний пошук адекватної мови нової театральності, коли підмостки виявляються прирівняні до Храму. Звідси – неймовірне у його творах змішання понять і термінів, які Арто бере з різних культурних пластів і епох: тут сусідять брахманізм і каббала, середньовічна алхімія і філософія Ніцше, фрейдизм і міфологія ацтеків.

Основна ідея Антонена Арто: театр має перестати бути «нерухомою копією», двійником повсякденної реальності. Навпаки, за театром він визнає самостійну і творчу роль світі: «сєнс життя оновлюється театром». Вада

традиційного психологічного театру, згідно з Арто, полягає в тому, що він не наділений теургічними якостями. «Я пропоную театр, де фізичні шалені образи розмелюють та гіпнотизують чуттєву сферу глядача, захопленого театром так, як можна бути захопленим вином вищих сил. Це театр, який залишивши психологію, оповідає про надзвичайне, виводить на сцену природні конфлікти, <...> театр, який, перш за все, представляє себе як виняткова сила відволікання. Театр, що викликає транс, <...> театр, який звертається до всього організму за допомогою точно розрахованих засобів <...>»¹.

Антипсихологізм Арто особливого роду: йдеться, перш за все, про заперечення художньої значущості звичайних афектів, що включають людину у повсякденну реальність. І зовсім інша справа – афекти, що виникають у момент зустрічі з мистецтвом. Арто вірить, що театр здатний викликати до життя щось небувале і водночас перетворює саме це життя. Для цього театру потрібно стати справді «жорстоким», – адже не так легко вирвати глядача, його свідомість із мережі звичних уявлень та повсякденності.

За екстравагантними формулюваннями книги криється досить струнка та послідовна система поглядів А. Арто. Стверджуючи, що театральна гра є по суті своєю «маренням», Арто намагається насамперед виявити природу театральності та відстояти своєрідність сценічної умовності. Мрія Арто перевести театральну дію до «плану епідемії» є не що інше, як мрія про колективний екстатичний транс. Тому театр жорстокості може бути лише режисерським: треба організувати виставу таким чином, щоб порушити спокій розуму глядача. Не випадково в книзі спливає згадка про елевсинські містерії Стародавньої Греції, під час яких проводилися колективні сеанси лікування душ. Майбутній театр, на думку Арто, представлятиме інтерес для глядача як ритуальне святилище із завісою, де завдяки «тотальному видовищу» він зможе долучитися до первісних – «космічних» стихій життєвості. Цей феномен нової театральності він називав трансцендентним трансом.

Дуже важливим і складним питанням є ставлення Арто до слова в театрі. Проголосивши в театрі жорстокості першість режисури, він прагнув усунути переважання літератури (тобто письмового тексту) над поданням. Намічаючи граматику нової театральної мови, він називає його основним елементом жест (тут мається на увазі не тільки безмовна, німа фізична дія, а й слово як жест, - звучить слово, що стало дієм).

Посмертна доля спадщини Арто виявилася успішнішою, ніж його реальне творче життя. Спочатку зусиллями режисерів Ж.-Л. Барро і Р. Блена, та був драматургів авангарду 50-х гг. – Беккета, Адамова, Іонеско – було продемонстровано практичну значущість ідей театру Арто. Потім був справжній вибух інтересу до його творчості у Франції, Західній Німеччині, Польщі. Почали з'являтися численні експериментальні трупи із різними варіантами «театру жорстокості». У театральному світі сьогодні «Театр та його двійник» – дуже відома книга.

Видатний німецький драматург, теоретик драми та режисер Бертолд Брехт (1898-1957) набув популярності спочатку як поет. З 1926 року він служив на посаді драматурга в Німецькому театрі Макса Рейнгардта. У цей час Брехт ґрунтовно вивчав діалектичний матеріалізм і виступав із лекціями в марксистської робочої школі. За своїми переконаннями Брехту були близькі комуністичні ідеї, його уяві малювався справедливий суспільний устрій як антипод експлуататорського правопорядку.

У 1928 р. Брехтом було написано «Тригрошову оперу», яка принесла автору успіх на сценах усього світу. Брехт скористався сюжетом «Опери жебраків» англійського драматурга Джона Гея, написаної рівно 200 років тому. Гей пародіював опери Генделя, а Брехт переробив «Оперу жебраків», переніс дію у вікторіанську Англію та змінив трактування характерів основних персонажів. Успіх постановки багато в чому був обумовлений талановитою музикою Курта Вейля.

Брехт виводить на оперні підмостки мешканців лондонського дна і грабіжників, жебраків і представниць найдавніших професій не для того, щоб глядач журився з приводу їхнього важкого становища, що змусило їх стати на згубний шлях. Покидьки у Брехта такі ж ділки, як і представники лондонського Сіті. У них існують свої фірми, що процвітає свій бізнес. Жебрацтво – така ж професія, як гра на біржі. Поставивши знак рівності між світом злочинним та респектабельним, автор створив подвійну пародію, скомпрометувавши антагоністів буржуазного суспільства. У попередників Брехта знедолені та принижені виступали втіленням моральної чистоти («знедолені» Віктора Гюго, «принижені та ображені» Ф. М. Достоєвського).

Для Брехта це скоріше виняток: у аморальному суспільстві, стверджував Брехт, розвивається інстинкт пристосовуваності, який змушує забути про етику.

З середини 20-х років. Б. Брехт розробляв теорію «епічного театру», який протиставлявся традиційному, за висловом Брехта, аристотелівському театру і включав у собі ремесло драматурга, акторську техніку і режисерську методику.

Глядач у брехтівському театрі повинен був постійно пам'ятати, що він присутній на виставі, а не переноситься у уявний світ. Ілюзорність вистави руйнувалася умовністю декорацій, плакатами, постійними зверненнями виконавців до залу для глядачів.

Найважливіший принцип брехтівського мистецтва – «очуження» чи «усунення» 1.

Знайомі життєві чи літературні колізії постають у епічних п'єсах Брехта завжди у несподіваному ракурсі. Брехт своїми п'єсами не прагнув зробити емоційне потрясіння. Брехтовський текст є раціональним і зверненням до розуму глядача. На спектаклях публіка не повинна співпереживати героям, під час п'єси кожен зобов'язаний співвідносити свої рішення та оцінки з вчинками героїв. Велика роль відводилася автору: драматург виступав оповідачем, який використовував сюжетні колізії як аргументи дискусії з глядачем. Під час опрацювання теорії епічного театру вона сприймалася як критика традиційного

реалістичного театру.Зараз, коли очевидно, що Брехт був найбільшим реформатором театральної сцени першої половини ХХ ст., правильніше говорити про переакцентування всередині п'єси та вистави.

У момент вторгнення фашистів у Польщу Б. Брехт закінчував хроніку Тридцятирічної війни – драму «Мамаша Кураж та її діти» (1939). Брехт, розповідаючи про мінливості кар'єри маркітантки, суворо попереджає: «Війною думає прожити – за це треба платити!» Мати Кураж віддала Тридцятилітній війні своїх дітей. У фіналі вистави, поставленої Брехтом вже після 1945 р. в театрі «Берліпер Ансамбль» з Оленою Вайгель у великій ролі, зігнута старезна Кураж тягла на собі фургон в один бік, а сценічний круг обертався в інший. Коли Брехта запитували, чому його героїня так і не порозумнішала і, як і раніше, думає, що війна для неї годувальниця, він відповідав, що йому важливіше, щоб прозрів глядач і зробив правильний висновок з усього побаченого.

Театральне новаторство Брехта полягало у тому, що він змінив взаємини між персонажами та глядачами. Насамперед персонажам співчували, у Брехта співчуття необов'язкове. Важлива співучасть у долі дійових осіб та оцінка правильності прийнятих ними рішень. Драматург створює на сцені ситуації болючі та суперечливі. Герой не в змозі вийти з кризи, індивідууму не під силу те, що необхідно змінити суспільству в цілому. П'єси Брехта насилу знаходили дорогу на наші вітчизняні підмостки. Його театр різко відрізнявся від того, що приваблювало акторів та глядачів у драматургії російських класиків. За життя Брехт мало відомий нашій країні. Слава до нього прийшла в 60-ті рр., і початок було покладено виставою Ю. П. Любімова «Добра людина з Сезуана», поставленою в театральному училищі ім. Б. Щукіна, а потім перенесеним до Театру на Таганці.

П'єса «Добра людина з Сезуана» (1939-1941) є повчальною казкою, яку розповів водночас Ван. Хоча місце подій позначено як китайська провінція Сизуань, автор у ремарку пояснює, що подібне може статися будь-де на земній

кулі, «де людина експлуатує людину». У сучасній казковій казці Брехта в людині поперемінно виступає то добро, то зло. У несправедливо влаштованому суспільстві, вважав Брехт, людина стає злим із почуття самозбереження. П'єса Брехта парадоксальна, майже цинічна. Залізна логіка сюжету переконує, що людині, щоб вижити в нелюдських умовах існування, треба діяти всупереч власній доброті.

Брехт помітив і відобразив у своїй творчості ще одну дивність: зло спокушає, жебрак бідняк охоче підкоряється злу, особливо, якщо лиходій наділений владою та силою. Про це відкриття він розповів у антифашистському памфлеті, криваві події якого ніби розгортаються за океаном. А насправді йшлося фашистській Німеччині.

До антифашистської теми Брехт звертається у п'єсі «Швейк у Другій світовій війні» (1944), побудованої за мотивами повісті Гашека «Бравий солдат Швейк». Задум п'єси-хроніки «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» (1941) виник у Брехта в 1935 р. Хоча йдеться про гангстерів Чикаго, в п'єсі легко переглядалися основні події німецької та європейської історії: підпал рейхстагу, захоплення Австрії і кар'єра фюрера, якою могло б не бути.

П'єса було поставлено 1957 р., вже після смерті Брехта. Дія відбувається в умовному Чикаго, персонажі - гангстери на чолі з Артуром Уї - уособлюють фашистів, які рвуться до влади. Автор дотримується канви справжніх історичних подій: обман боягузливого батька міста Догеморо (Гінденбурга), підпал овочевого тресту (рейхстагу), інсценування суду над паліями (процес Димитрова), насильства і вбивства, насильницькі «вибори» і т.д. про цю п'єсу, що «у гротеску має відчуватися атмосфера жаху», що лише «гротеск годиться для викриття історичних нікчем».

Брехт говорив, що створює широкі полотна життя на кшталт картин нідерландського художника XVI в. Пітера Брейгеля. Повнорізність, соковитість, демократизм, соціально-загострена тематика властиві творам Брехта.

Вершиною драматургії Брехта є драма "Життя Галілея" (1939-1946). Герой п'єси, великий вчений Галілео Галілей, наляканий інквізицією, зрікається свого відкриття. Галілей-людина морально поступається Галілею-вченому. Відкриття Галілея, що перекинуло всю Сонячну систему, розкріпачило людську особистість, звільнивши людину від божественної опіки. Але свобода є небезпечною, і першим це усвідомив сам Галілей. Великий мислитель, яким його зображує Брехт, корисливий, хитрий, боягузливий. Брехт не ганьбить Галілея, мета п'єси інша: нагадати про відповідальність вченого за наслідки зроблених ним відкриттів. Після атомного бомбардування Хіросіми та Нагасакі він взявся за переробку п'єси, підкресливши моральну поразку великого мислителя.

У «Життя Галілея» Брехт висуває незаперечні аргументи, що доводять, що чистої науки немає. Великі відкриття та окремі винаходи неминуче інтегруються суспільством, і як буде використано досягнення інтелекту – залежить від політиків та ідеологів.

У 1949 р. було відкрито театр, про який драматург мріяв все життя, - «Берлінер Ансамбль», на сцені якого йшли всі його п'єси. У травні 1957 р. у Москві Ленінграді відбулися гастролі «Берлінер Ансамбля». Успіх спектаклів став стимулом до постановок п'єс Брехта в Радянському Союзі та виданню його творів. Останні два десятиліття театральне життя Франції, як і Європи загалом стало різноманітнішим. В одному Парижі нині понад 50 театрів, у яких глядач може знайти постановки на будь-який смак: від вічних творінь класиків – Шекспіра, Корнеля, Расіна, Чехова – у «Комеді Франсез» та «Одеоні» до сучасних драматургів Беккета та Йонеско до авангардистських театрах та дотепних комедій у «театрах бульварів». Щорічно в Авіньйоні, Оранжі, Німі та інших містах Франції на стародавніх римських аренах або в середньовічних замках відбуваються театральні фестивалі, які приваблюють тисячі глядачів із багатьох країн.

Подібні видовищні заходи практикуються в Італії: на руїнах Форуму, Колізею, Терм Каракали проходять вистави, що вражають своєю грандіозністю, постановки класичних італійських опер на античні сюжети. Так, постановка опери Верді «Аїда» в Термах Каракали створює захоплююче відчуття присутності глядача в гушавині подій, що відбуваються.

Все це є пошуком нових театральних форм, доступних масі глядачів. Прикладом такого поєднання масовості та класики є грандіозні постановки Р. Оссеїна на арені паризького Палацу спорту вистав «Собор Паризької богоматері», «Дантон і Робесп'єр», «Людина з Назарету», «Броненосець Потьомкін».

Клод Каррер у співдружності з відомим англійським режисером Пітером Бруком у паризькому театрі Буф дю Нор поставили давньоіндійський епос Махабхарата. Про масштаби цієї вистави говорить той факт, що вона йшла або протягом трьох вечорів, або дванадцять година поспіль з 12 години дня до 12 години ночі. Глядачі, які приїжджали з багатьох країн Європи, запасалися термосами з кавою та бутербродами і «героїчно висиджували до кінця», як писали паризькі газети 1986 р., коли ця вистава була поставлена.

2.2. Основні принципи сучасної режисури

Художня творчість невіддільна від духовної подоби самого художника – письменника, артиста, музиканта, скульптора, живописця. Великий художник великий тим, що у його творах відбилосся життя у всій його глибині, у нескінченному різноманітті його проявів. Основний закон будь-якої художньої творчості свідчить: мистецтво – відображення та пізнання життя. Не знаючи життя, творити неможливо. Шлях до мистецтва художньої правди потребує єдності ідейності та майстерності. Висока майстерність народжується та виростає на ґрунті високих ідей [16]. Майже всі наші сучасники – відомі

мистецтвознавці звертаються до системи К.С.Станіславського, який усе своє життя присвятив театральному мистецтву.

Режисер (фр. *Régisseur* – «завідувач», від латів. *Rego* – «керую») – творчий працівник видовищних видів мистецтва: театру, кінематографу, телебачення, цирку, естради [8].

Режисерське мистецтво полягає у творчій організації всіх елементів спектаклю з метою створення єдиного, гармонійно цілісного художнього твору [17]. Цієї мети режисер досягає на основі свого творчого задуму, шляхом керівництва творчою діяльністю всіх учасників колективної роботи над сценічним втіленням п'єси. Сприйняття режисерського мистецтва у такому аспекті сформувалося два століття тому. Зокрема, подібне розуміння прийшло з приходом в режисуру таких особистостей, як: Кронек і Рейнгардт, Антуан, Крег, Ленський та інші. У «Словнику театру» П. Паві: «обличчя, в обов'язки якого входить постановка п'єси. Режисер бере на себе відповідальність за естетичну сторону вистави та її організацію, підбір виконавців, інтерпретацію тексту та використання сценічних засобів, що знаходяться в його розпорядженні», додаючи до цього ще й своє власне бачення твору, що інсценізується [3]. А до цього обов'язки режисера мали не так художньо-творчий, як адміністративно-технічний характер і мало відрізнялися від обов'язків теперішнього помічника режисера. Творчі обов'язки мав той, хто був найбільш значущим учасником постановки: автор п'єси, головний актор чи художник. За таких обставин розбіжності, різнобій між елементами вистави були неминучими. Раніше і публіці, і художньому колективу доводилося миритися з цим, задовольняючись малими успіхами при постановці того чи іншого спектаклю. Сьогодні ніхто не вважатиме виставу повноцінним витвором мистецтва, незважаючи на успішний виступ акторів та гарні декорації, якщо вистава не має стилістичної єдності та загальної ідейної цілеспрямованості. Ця місія нездійсненна без режисера. Тому одночасно із зростанням попиту на ідейно-естетичні вимоги до вистави, розширювалося поняття режисерського мистецтва, та його значимість у складному складі різних елементів театру.

Однією з найважливіших складових режисерського мистецтва є режисерський задум. «Режисерський задум (так званий «план постановки») повинен охопити і привести до художньої єдності всі сторони, всі межі того надзвичайно складного, синтетичного витвору мистецтва, яким є вистава» [58, 204]. Тобто задум має бути таким плодом розуму та духу режисера, щоб усі елементи вистави грали всіма кольорами «творчої веселки».

До складу режисерського задуму вважає А.Ю. Гончарук входять: ідейне тлумачення п'єси; характеристика окремих персонажів; визначення стилістичних та жанрових особливостей акторського виконання у даній виставі; рішення вистави у часі (у ритмах та темпах); рішення вистави у просторі (у характері мізансцен та планувань); визначення характеру та принципів декоративного та музично-шумового оформлення [14].

Потрібно наголосити на важливості того, що вже в процесі створення задуму у режисера має бути відчуття цілого, щоб усі елементи задуму виходили з одного кореня. Слово «корінь» мистецтвознавець-режисер В.І. Немирович-Данченко пов'язував із словом «зерно». Тобто всі елементи режисерського задуму мають виростати із єдиного «зерна». "Зерно" - це не розумове визначення, це не тільки думка, а й почуття в душі режисера [55]. Воно розуміється як передчуття загального духу та спрямованості вистави у єдності думки та почуття. Можна додати, що зерно майбутнього спектаклю – це маленьке чадо, яке вийде у світ через душу та думку свого творця.

Режисерський задум та режисерське рішення тісно пов'язані між собою. На ці поняття впливає звані «три правди», запропоновані Немировичем-Данченко. На його думку, три правди – життєва правда, соціальна правда та театральна правда, тісно пов'язані між собою. Без цієї тріади неможливо створити реальну постановку. «Не можна розкрити соціальну правду без життєвої правди, без соціальної правди життєва правда буде звучати банальною, але вони обидві не можуть повністю розкритися, якщо вони у своїй єдності не знайдуть для себе яскравої театральної форми і не перетворяться

таким чином на театральну правду» [55] . На думку Є.Б.Вахтангова, театральна правда виникає спочатку в режисерському задумі і потім у його втіленні, під впливом трьох важливих факторів: а) самої п'єси з усіма особливостями її змісту та форми; б) того суспільно-історичного моменту, коли ставиться п'єса (фактор сучасності); в) того колективу, який ставить цю п'єсу (з його творчими поглядами, традиціями, віком учасників, професійними навичками, ступенем та особливостями майстерності) [6].

Ці три чинники мають важливість у становленні режисерської особистості в театральній кар'єрі. Він повинен мати почуття п'єси, почуття сучасності і почуття колективу. Без цього він не досягне піку свого особистісно-професійного зростання. Який із цих даних трьох факторів має бути провідним? Безперечно, твір драматурга, тобто сама п'єса. А п'єса – це основа майбутньої вистави. Режисер, перш ніж ухвалить рішення, ставити п'єсу чи ні, або ж у якій формі ставитиме спектакль, повинен відчувати саму ідею та сутність п'єси. Тобто зрозуміти ідею п'єси – одне, а ось відчувати, захопитися цією п'єсою, горіти бажанням ставити саме цю п'єсу – ось найголовніше, що потрібно від режисера. Він повинен пережити ідею п'єси. Треба щоб вона охопила всю душу режисера. Бажання ставити цю п'єсу має йти від серця режисера. Це – по-перше.

По-друге, режисер повинен мати почуття сучасності. Тобто він має крокувати в ногу з часом, знати, чого бажає публіка, хоче глядач. Попит соціуму – ось що має вгадати режисер. Тому режисер не повинен відриватися від реального життя, він має тісно спілкуватись із народом. У режисера має бути почуття міцного зв'язку з новими враженнями життя, реального життя, тому що життя не стоїть на одному місці, воно змінює свої забарвлення щохвилини, щомиті. При розгляді нової п'єси від режисера буде потрібно ретельна увага та розуміння сутності п'єси шляхом пошуку правди життя, дійсності. Тільки через розуміння та захоплення він зможе вжитися у сутність п'єси. Тільки тоді він зможе розпізнати у п'єсі оригінальність чи хибність. Чи гідна ця п'єса тієї оцінки, яку зможе дати глядач? Глядач оцінює спектакль з

погляду правдивості п'єси, як близька її сутність до істини. А режисер – як синтезатор та каталізатор формування тісного душевного зв'язку між виставою та глядачем. Тому він має судити п'єсу з позицій самого життя, спочатку життя, потім театральне життя. У ході оцінювання та вивчення тієї чи іншої п'єси, якщо у режисера та автора п'єси – драматурга виникне схожість бачення істини, збіг поглядів на правду життя, то бажання поставити п'єсу будь-що вважається законним. Народження пристрасного бажання поставити ту чи іншу п'єсу можна порівняти із закоханістю режисера у цей художній твір. І лише полюбивши п'єсу, режисер отримає моральне право на постановку вистави. Зрозуміло, робота режисера на цьому етапі не закінчується.

Режисер не лише керівник театрального колективу, він ще й учитель. Третій чинник, який впливає на народження театральної правди, це колектив, який ставить ту чи іншу п'єсу. Колектив складається із артистів, які вважаються головним матеріалом вистави, театру. Але ми повинні розуміти під словом матеріал тіло актора. Матеріалом для спектаклю, режисерського мистецтва розуміються творчість актора, його душа, світогляд, психологія. Режисер не повинен бути диктатором для актора, він має бути батьком-учителем, другом-психологом. К.С. Станіславський свого часу був диктатором для акторів у своїх постановках, проте згодом зі зростанням його досвіду та професійних навичок він зрозумів свою помилку. У своїх записках він згадує, що його нова методика допомагає йому знаходити спільну мову з артистами, і він є для них натхненником та вчителем в акторському мистецтві.

Творча взаємодія між режисером та актором є основою режисерського методу у сучасному міжнародному театральному мистецтві. А справжній режисер є для актора не лише учителем театру, а й учителем життя. Станіславський стверджував, що найважливіше у театрі – це «творче диво самої природи», тобто. Звісно, органічно що виникло переживання артиста у ролі.

Допомогти народженню цього дива і потім підтримувати цей вогонь, не давати йому згаснути – найголовніше, найважливіше завдання режисера, не

порівнянна за своїм значенням з жодного з інших його обов'язків і завдань. Тільки виконуючи це завдання, можна створити театр глибокої життєвої правди. Режисуру важливо зрозуміти через майстерність актора. Оскільки актор – найголовніша особистість у театрі. Актор – головний інструмент режисера у його пошуках художнього рішення [11].

Професія режисера дуже складна за своєю природою. Майстерності режисера не можна навчитися з урахуванням теоретичних знань. Потрібно пізнати весь смак цієї професії у житті. За словами професора та режисера А.С. Рахімова, "режисура - це процес самозгоряння, і при цьому треба зіграти інших" [7, 18]. Ця професія вимагає від режисера максимальної самовіддачі та новаторства у всьому. Слід зазначити, що професія режисера – це професія-відношення. Майстерність, професіоналізм режисера проявляється у його стосунках до театрального мистецтва, до життя, до артистів, до всього, чого стосується його особистість.

Роль режисера у житті театру, його діяльність, правничий та художні рішення важливі як театральній трупі, а й тим, хто цінує театральним мистецтвом. Вони чекають на новизну. Новаторство режисера пов'язане з його компетентністю. На сьогоднішній день визнається актуальність "soft skills" - гнучких навичок.

Гнучкі, або м'які навички (англ. soft skills) - комплекс неспеціалізованих, важливих для кар'єри професійних навичок, які відповідають за успішну участь у робочому процесі, високу продуктивність і є наскрізними, тобто не пов'язані з конкретною предметною областю. Гнучкі навички, на відміну від професійних навичок у традиційному розумінні (розглянутих у цьому дискурсі як «жорстких», від англ. hard skills), не залежать від специфіки конкретної роботи, тісно пов'язані з особистісними якостями та установками (відповідальність, дисципліна, самоменеджмент), а також соціальними навичками (комунікація, зокрема, слухання, робота в команді, емоційний інтелект) та менеджерськими здібностями (управління часом, лідерство, вирішення проблем, критичне

мислення) [8]. Хоча багато хто відносить ці навички до бізнес-середовища, вони мають перспективу у будь-якій сфері. У режисурі ці гнучкі навички спрямовані на розвиток та вдосконалення особистісних якостей людини, таких як: відповідальність, самодисципліна, самоменеджмент, комунікабельність, слухання, критичне мислення, лідерство, емоційний інтелект. А вони, у свою чергу, необхідні формування режисерської особистості в театральному мистецтві. У суспільстві дані компетенції та навички відрізняють конкурентоспроможних фахівців. А це важливо і для режисури. Ми вважаємо важливим у підготовці учнів за професією режисера навчання гнучким навичкам. Розвиток гнучких навичок дуже важливий для вдосконалення професійних якостей майбутніх режисерів.

Так само як свого часу завершилася епоха античного театру, драматичний театр, виявляючи ще часом справжні зразки свого мистецтва, поступається місцем новим зразкам «актуального мистецтва» від театру. Леман досить широко окреслив простір сучасної режисури і припустив позначити такий простір як «пост-драматичний театр», тобто той, який слідує після драматичного. Леман ґрунтує свої висновки на спостереженнях за роботами європейських режисерів, а також деяких художників та музикантів.

Особливий інтерес викликає становище автора, за Франсуа Ліотаром, на якого він неодноразово посилається у своїй роботі, що пропонує вважати теорію про постдраматичний театр станом актуального мистецтва театру, подібно до того, як Ліотар у своїй книзі «Стан постмодерну» пропонує вважати постмодерн не епохою, а станом сучасної культури. Така пропозиція дозволяє відзначати тенденції актуального мистецтва в роботах різних режисерів і не ототожнювати нікого конкретно з терміном «постдраматичний». Основні положення теорії Ханса-Тіса Лемана звучать так:

— драматичний текст не є більш єдиною можливою основою вистави та головною її складовою — текст вистави розуміється ширше як «тотальний текст вистави» і включає музику, пластику, відеопроєкції та інші засоби

виразності сучасного театру поряд з акторським існуванням. Всі ці засоби виразності знаходяться в "вільній композиції";

— на відміну від драматичного театру, головною ознакою якого є створення актором психологічно достовірного образу ролі та репрезентація досвіду персонажа (тут і зараз переживання розказаної в п'єсі історії), у постдраматичному театрі актор представляє глядачеві своє існування, зване Леманом « перформативним», «миттєвованням абсолютної присутності» [2, с. 173]. Головним акторським завданням називається актуалізація ролі;

— оскільки в постдраматичному театрі часто не розповідається конкретна історія, а пропонується композиція, яка ґрунтується на враженнях від обраного матеріалу, у постдраматичній виставі відсутня дія (в розумінні психологічного театру «наскрізна дія спектаклю»). Дія тут сприймається як протяжність театральної вистави від початку до фіналу, а основним засобом співвідпорядкування фрагментів композиції називається «наскрізний монтаж». Сенс самого уявлення часто формується безпосередньо у свідомості глядачів, оскільки режисер залишає за собою право не пропонувати готових відповідей на поставлені у виставі питання. Таким чином, постдраматичний театр відкриває якийсь новий спосіб глядацької участі в тому, що відбувається на сцені (якщо така є або використовується у виставі).

Проте постдраматичний театр у чистому вигляді, за словами мистецтвознавця та критика Володимира Федоровича Колязіна, не існує: «Він природно зрощується з тим національним театральним ґрунтом, на якому виріс» [3, с. 94], і перебуває у постійному діалозі із традиційною школою; отже, поряд із новими поняттями та термінами, які приносить із собою час, працюють і не перестають бути актуальними поняття традиційної театральної школи.

Неможливо уявити завершення епохи драматичного театру одномоментно. Спробуймо простежити ознаки постдраматичного театру в Україні, а також намітити перспективні шляхи розвитку театральної школи та

запропонувати деякі інструменти практичної роботи в просторі, названому Хансом-Тісом Леманом — постдраматичний театр.

Перш ніж говорити про сучасний театр, необхідно сказати про сучасне мистецтво. У лекції «Що таке сучасне мистецтво? Запрошення до розмови» [5], мистецтвознавець Алла Вайсбанд говорить про те, що двадцяте століття відзначено прагненням мистецтва зруйнувати ідеали прекрасного, звільнитися від будь-яких канонів і що не тільки глядачі, а й художники звертаються за цими канонами прекрасного. Іншими словами, сучасне мистецтво часто не отримує визнання у більшості саме через своє радикальне заперечення певних культурних традицій. Цей ефект неприйняття більшістю глядацької аудиторії сучасного мистецтва визначений і описаний у «Дегуманізації мистецтва» Ортегою-і-Гассетом на початку ХХ століття як розшарування мистецтва на масове та «мистецтво для обраних». На думку Ортега-і-Гассета, мистецтву, яке апріорі розвивається і постійно оновлюється, неможливо бути спрямованим одночасно і на красу художніх форм (саме художніх, а не реалістично вірних), і на «людяність» сприйняття: реалізм та істинна художність – речі не сумісні. Іншими словами можна сказати, що «успіх» сприйняття витвору мистецтва більшістю глядацької аудиторії багато в чому обумовлений емоційним підключенням через співвіднесення себе, свого життєвого досвіду з об'єктом, представленим художником для огляду, і часто мало хто може оцінити техніку або безпосередньо спосіб втілення — форму, яка у мистецтві і є зміст. У другій половині двадцятого століття багато художників почали шукати способи уникнути втілення задуму в конкретному об'єкті — творі мистецтва, стверджуючи думку, що сам художник є головним об'єктом мистецтва. Крах станкового живопису багато в чому свідчить, що сучасний художник змушений протистояти масовій культурі, яка, тиражуючи оригінал безліччю копій, збільшує вартість оригіналу. Художник у другій половині ХХ століття, відкривши таку форму висловлювання, донесення сенсу, як перформанс, створив по суті те, що неможливо продати. Художня акція, яка схожа на театральну виставу, пропонує його (художника) самого існування як об'єкт

мистецтва. У відкидання своєї особистої приналежності до масового тиражування своїх робіт як закінчених творів сучасний художник прийшов до такої форми мистецтва, яка відводить глядачеві роль безпосереднього учасника.

Істинний сенс акції, картини, кіно чи спектаклю складається, завершується у свідомості глядача, оскільки сучасний художник часто пропонує лише фрагменти, не пов'язані єдиним сюжетом. Пропонуючи глядачеві завершити роботу у своїй свідомості, режисер перекладає частину відповідальності на глядача, надаючи йому (глядачеві) особливий статус і повідомляючи: лише особистість сьогодні має справжнє значення.

Почасти така тенденція сформована недовірою державі, рекламі, церкві. Масова культура, повсюдно вторгаючись у наше життя, створює віртуальний простір та забезпечує кожного гаджетом для персонального користування – кожен бажаючий може зняти ролик мобільним телефоном та викласти його в загальному доступі на одному з популярних інтернет-ресурсів, тим самим профанується ідея професіоналізму: масовою культурою ніби заявляється, що художником може стати будь-хто охочий, наприклад, кожен користувач Інтернету. Справжній же художник змушений постійно звільнятися з-під форм, що йому нав'язуються, і способів колективного існування. Геній покликаний створювати те, чого раніше ніколи не існувало. Звільняючись - створюючи нову форму, він справляє жест заперечення, свого роду шок для культури мас.

Важливо сказати про те, що жест заперечення канонів пов'язаний з такою позицією, коли художник не вважає себе вправі, а також зобов'язаним диктувати глядачеві точку зору, домовляти, пояснювати і пропонувати вихід. Твір мистецтва стає шоком, жестом, акцією, що змушує глядача задуматися про власне місце в матриці, про роль добробуту та духовну складову у його власній долі.

Постдраматичний театр радикально переглядає театральні знаки: діалог (нарратив), наявність у виставі конкретної історії (мімесис), репрезентацію

досвіду персонажа — проживання у нас на очах «людської долі», наявність місця та часу дії тощо. Сучасний театр часто розробляє саме нові відношення цих знаків: діалог зображується, але не рухає драматичної дії — текст у виставі присутній, але лише як знак тексту, як театральна традиція, з якою грає сьогодні творець вистави, електронний образ стає самим - вартим, зримим втіленням людської долі, і актор із ним по-справжньому взаємодіє. Ці нові тенденції в театрі легко підхоплюються молодими режисерами, які часто сприймають гру з театральними знаками як щось абсолютно нове в мистецтві і до традиційної школи, що не має відношення. Однак гра зі змістом завжди вимагає непрямого втілення самого сенсу - першоджерела, його згадки, цитування, зображення. Важливо розуміти, що авангард і традиція перебувають у постійному конфлікті, але, що найважливіше і продуктивно, у перманентному діалозі.

По суті, діалог, на якого чекають викладачі театральних інститутів від студентів, цілком можна уявити як діалог традиційної школи та тенденцій сучасного мистецтва, адептами якого часто вважають себе майбутні професіонали. Перегляд традиційних методів навчання, безперечно, необхідний. Проте тверезий та методично грамотний. Необхідний новий інструмент для аналізу сучасного спектаклю, необхідно намітити нові способи розмови про такий театр, який часто називається «авторським» – що створює свою виставу за власними, винайденими законами з метою художнього протистояння традиції, масовості з її невід'ємною комерціалізацією.

Можливо, головним вектором постдраматичного театру є прорив до абсолютного сенсу, зведення вертикалі, минаючи необхідність розповідати у виставі певну історію. Якби можливо було уявити ідеальний постдраматичний спектакль, то він швидше за все був схожий на колаж. Драматичний же театр сильний саме вмінням створювати гранично реалістичну ситуацію, яка у своїй певності та конкретиці розмикає сенси до філософських категорій.

Таким чином, необхідністю сьогодні стає організація існування людини на сцені, яка б володіла навичкою перевтілення, а також уміла б організувати гранично реалістичне своє існування поза конкретною драматичною історією.

Театр немислимий без глядацької співучасті, без справжнього емоційного підключення. У драматичному театрі умовою такого підключення є достовірно організована зіграна ситуація: взаємодія персонажів. У постдраматичному швидше сама ситуація театру, самі умови існування однієї людини перед іншою: адже часто конкретної історії в такій виставі немає, глядачеві пропонується композиція, складена з різних виразних засобів, цитат сучасного культурного простору, політичних тем, мистецьких та історичних образів тощо. При цьому артист вільний перевтілюватися, створювати образ, а вільний і залишатися собою.

Така тенденція в театрі, отже, і театральній педагогіці вимагає відповідати собі та студентам на вкрай важливі та цікаві питання. Наприклад, яким чином чи за яким принципом організовано дію у спектаклях Станіслава Жиркова Чи були подією і який мали характер вистав Андрія Жолдака? Які перспективи для молодшої режисури відкриває монтажність епох та актуалізація матеріалу.

З новою силою сьогодні розгоряються суперечки про те, чого і як треба вивчати у театральному інституті. На приклад наводяться такі режисери, як Пітер Брук, Ромео Кателлуччі, які не мають спеціальної режисерської освіти. Традиційну школу дорікають за те, що вона перестала займатися особистістю студента, оснащуючи лише сумнівним сьогодні ремеслом. Полеміка невпинно повертається до відомої тези:

«Ми не маємо навчати студентів театру, якого вже немає!» Проблема, полягає в тому, що традиційна школа якраз покликана навчати насамперед ремеслу: дієвого аналізу, режисерського розбору, етюдного методу, основ композиції тощо. — усьому тому, що студенти часто бажають долати, не усвідомлюючи, що будь-яке заперечення завжди потребує практичного знання

предмета та часто непрямого втілення. Школа справедливо традиційна у своїх способах вирішення класичної драматургії шляхом втілення конфлікту та дії. У свою чергу, конфлікт і дія є поняття та інструменти психологічного театру, театру, що виник на рубежі дев'ятнадцятого та двадцятого століть. Найважливішим досягненням психологічного театру є достовірність існування персонажа. Психологічний театр у ХХ столітті навчив актора створювати образ, артисто-роль, в термінології Станіславського. Граючи роль і одночасно залишаючись собою, актор діяв, репрезентуючи чуже життя персонажа як своє власне. Таким чином, режисерськими інструментами були і залишаються досі такі поняття, як місце дії, конфлікт, дія та наскрізна дія, завдання, подія та інші. Режисери використовували (і досі використовують) такі прийоми школи для того, щоб організувати дію в досягнення над-завдання, оскільки історія, що розповідається в виставі, сприймається і співпереживається глядачем лише за умови достовірності втілення актором людських переживань персонажа. Словом, акторська психотехніка навчилася зі стовідсотковою точністю створювати в умовних обставинах сцени «життя людського духу». На основі та одночасно будучи наслідком розвитку та вдосконалення техніки психологічного театру, виникали такі напрямки, як ігровий театр, бідний, епічний, тотальний, документальний та інші. При безумовно різних естетиках, перелічені театральні напрями засновують свої спектаклі на літературних чи інших історіях, і основним засобом висловлювання мають драматичну дію та акторську мову, виражену у формі діалогу (на відміну від опери та балету, з їхньою музично-драматичною основою і, відповідно, вокалом, музикою та танцем).

Немає сумнівів, що українська театральна школа з її розвиненою методикою етюдів, способу перетворення та режисерського розбору є передова школа, проте всі вищеперелічені досягнення відносяться все ж таки до психологічного театру.

Документальний театр у своєму гіперреалізмі знаходить свою, оригінальну форму перебігу часу у виставі, і якщо вона не передбачає дії та

події у розумінні психологічного театру, то тут немає нічого надприродного. Як і раніше актуальна думка у тому, що у мистецтві форма визначається змістом. Ідея творення мистецтва зумовлює і форму існування в ній артиста, і якщо, наприклад, техніка «Вербатім» передбачає хоча б мінімальний відбір тексту першоджерела або будь-яку його корекцію, то документальний театр автоматично потрапляє до області гри. Ігри з реальністю, з її заломленням та деформацією. Саме гасло - маніфест, що визначає естетику Театру. ДОС: «Театр у якому не грають», стає грою зі свідомістю глядача.

Безумовно, театр, який ґрунтує виставу на документі, є найцікавіша область дослідження способів акторського існування і режисерської практики. І тут є цікава можливість особистісного висловлювання для артиста і для творців вистави. Неправильно було б приписувати постдраматичному театру абсолютну відмову від тексту, а потім і відмову від історії, що розповідається в такій виставі. Історія неминуче складається в так званий «постановочний сюжет»: частини, що складають композицію постдраматичного спектаклю (у його умовно можливому ідеальному втіленні) організовуються режисером темпо-ритмічно по-різному, в строго певному порядку, вони підпорядковані, і цей факт дозволяє говорити про певний принцип такої організації, про свого роду цемент, що скріплює сценічну дію, уявлення, перформанс. Думка, що організовує виставу, тема, відчуття цілого, композиційне мислення, темп і ритм дають привід уявити собі і розробити якийсь новий інструмент аналізу матеріалу, нехай недраматичного, а якогось вихідного, того, який міг би бути використаний у роботі над виставою. Відчуття цілого, оптичний центр, монтажність шматків композиції — всі ці поняття цілком могли б бути використані у новому «композиційному розборі». Можливо, подією (якимось оновленим синонімом терміна «драматична подія», що рухає сюжет п'єси) у такій виставі стане саме особисте висловлювання артиста, його неприкрите — перформативна, абсолютна присутність, існування, при якому глядач виразно розуміє, що перед ним зараз перебуває не тільки й не стільки артист, а й людина, яка випробовує на очах у всіх щось дуже важливе у своєму житті. Це

висловлювання інспіроване саме темою, матеріалом, ситуацією, що організовує виставу або подання. Воно (подія — висловлювання) пережите в процесі роботи і знову переживається на очах у глядача, гранично концентруючи «якість моменту», як виславлювався Пітер Брук. «Ілюзорність» як природа театру постдраматичним театром не скасовується. Художня реальність створюється сьогодні іншими засобами, зокрема іншим способом акторського існування. Не варто розуміти актуалізацію театру та школи примітивно, як «установку не грати людей минулого» [8, с. 8].

У свою чергу режисер, вихований у школі психологічного театру, здатний організувати достовірність існування персонажа, а отже зробити і наступний крок — організувати зони виходу з образу для особистого висловлювання артиста. Підготувати подію — організувати перебіг дії спектаклю таким чином, щоб захоплений сюжетом глядач сприйняв такий вислів як дійсну тут необхідність. В даному випадку особисте висловлювання слід розуміти як цей самий жест заперечення приналежності індивідуальності митця до масової культури, тут скоріше проголошується можливість подолати традиційну втому та невіру у зміну світової культурної та політичної ситуації в цілому.

Струм психологічної ідентичності переживань актора переживань персонажа у своїй піковій точці — «події», «нульовій точці предстояння», у стані «я є» не вимагає жодних пояснень — ні тексту, ні музики, ні відеопроєкції. Швидше за все, будь-яке оформлення живої людини тут виявиться зайвим, спеціальним. Подібно до легендарної паузи завдовжки сім хвилин, описаної Станіславським у «Моєму житті в мистецтві», подібно до висловлювання Ростислава Плятта: «У театрі найдорожче — це коли одна тиша змінюється іншою». У Лемана таке священне з'єднання актора і залу для глядачів так описано: «...у цій нульовій точці (всередині абсолютної насолоди, в нерухомості, стазі, у мовчанні погляду) щось тільки може статися. : ось це невловиме "зараз"» [2, с. 173]. Деякі режисери передбачають розвиток театру у бік «атмосферного театру як більш розвиненої форми психологічного» [41, с.

58]. Однак таке відкрите акторське існування необхідно підготувати перебігом дії вистави. Матеріал переживання артиста завжди залишиться людським, інакше в будь-якій іншій формі він не може бути сприйнятий. Змінюється швидше спосіб переживання. Рівень розробленості психофізики сучасного актора є значно вищим: сучасні вимоги миттєвої зміни станів, коротка психологічна інерція та повна особиста включеність у процес створення твору — режисер має бути центром керування і спрямування актора для створення цілісності композиції.. Таким чином, школа психологічного театру є основою будь-якого театрального освітнього класу і скасовувати її було б дуже необачно.

Що ж до режисерської освіти, то здатність викликати в акторі непідробленість переживання, підвести його до зони особистого висловлювання та дозволити переконливо здійснити такий акт у переважній більшості є також заслуга школи психологічного театру. Проте форма організації існування артиста в сучасній виставі, в якій особисте висловлювання — жест заперечення масової культури, пов'язаний з неможливістю давати однозначні відповіді, стала набагато складнішою. Це з тим, що режисер змушений шукати спосіб організувати справжнє існування шляхом створення складносурядної композиції, підсумковий зміст якої складається з безлічі компонентів — різних засобів вираження. Така композиція часто відводить психологічно точному існуванню артиста в образі лише частину значення, поряд з іншими складовими спектаклю, а також іншим способам існування самого артиста. Можливо, перформативність акторського існування можна прослідкувати так: спосіб існування артиста на сцені визначає сьогодні сучасність — актуальність вистави.

В результаті роботи над текстом (як, втім, і будь-яким іншим матеріалом, який використовується для звернення до глядача) народжується особлива форма існування однієї людини — артиста в нашому випадку перед іншою — глядачем. З педагогічної точки зору перформанс багато в чому схожий на етюду, він дозволяє, залишаючись собою грати студентам (у тому числі

режисерам), на початку навчання не вміючим переконливо створювати образ. Етюд за традицією грає на основі драматургічного матеріалу, перформанс же дозволяє грати поза певною історією, але в контексті поняття чи документації. Звичайно, поділ на етюд із драматургії та перформанс за документом — умовний. У грі чудовим чином теоретичні поняття перемішуються. Основним педагогічним завданням, сьогодні як ніколи, є викликати у студентів-режисерів живий і непідробний інтерес до людських проявів їхніх однокурсників-акторів. До їх зон заразливості, до емоційної марнотратності, яскравості існування, до спільного сміливого вигадування, до дивовижних і непередбачуваних людських проявів під час гри. Драматична дія давно розуміється не як примітивне досягнення мети, виконання певної задачі, а як «найскладніший психофізичний акт, який виключає примітивну однозначність» [4, с. 119].

"Постдраматичний театр" ("liveness" - провокативна присутність людини замість втілення образу" [3, с. 93]) - є ніщо інше як складний психофізичний акт або, іншими словами, дію у виявленні сенсу того, що відбувається перед глядачем. Складене, можливо від імені артиста, а не персонажа, знайденого в процесі роботи, але дія. Важко переоцінити можливості етюдів у знаходженні необхідного самопочуття, у визначенні достовірності того, що відбувається. Головна умова етюдів – залишатися собою, максимально використати свій психофізичний апарат. Професор Веніамін Михайлович Фільштинський здійснив ідею «тотального етюдів» Станіславського в Угорщині [10, с. 108], коли режисер готовий репетирувати з акторами, навіть не прочитавши п'єсу, лише розповівши їм фабулу. Такий досвід відкриває широкі можливості в тому сенсі, що нехтування вербальною складовою тексту, а за цим і мовленнєвою характеристикою персонажа тягне за собою «тотальну невідомість» – сценічне авторство на основі авторського літературного чи драматургічного твору.

Робота над картинами — робота над недраматургічним матеріалом. Така робота давно є одним із способів роботи в просторі, позначеному Хансом-Тісом Леманом як "Постдраматичний театр". вистави наводять мости між традиційною школою та актуальним мистецтвом. Відомо, що багато режисерів

– представників цього «стану сучасного театру» – прийшли з образотворчого мистецтва. Поступове залучення до процесу спільного вигадування, занурення в культурний простір, розвиток естетичного смаку — це такі ж необхідні професійні навички та методи виховання театральної школи. У театральному виші давно навчають не лише ремеслу. Особистість формується з індивідуальності у процесі створення авторських робіт студентами. Цей процес постійного оновлення необхідно підтримувати та розвивати. Можливо, вкладом у такий процес стане «композиційний розбір» – очікуваний результат.

Насамкінець необхідно ще раз позначити точки дотику традиційної школи та передбачуваного нового методу аналізу «тотального тексту» вистави — всього того, що пропонується сьогодні до сприйняття глядачів у стані театру «постдраматичний». Вистава неминуче рухається у часі від свого початку до фіналу. Отже, можна говорити про характер напруги цього часу. Саме час, його напруга в кадрі є основним інструментом режисера. Оскільки частини композиції, з якої складається вистава, яка не має в основі тексту чи історії, перебувають у певній залежності одна від одної, можна говорити про тему сценічного твору, про певний діалог виразних засобів. Частини композиції такого твору розташовані в певному порядку, отже, можна простежити їхню темпо-ритмічну організацію та принцип зміни напруги часу протягом уявлення. Точки зміни напруги часу, можливо, дозволять говорити про якусь «подію» у новому значенні цього терміну. Особливий інтерес викликає характер та спосіб існування артиста і режисера у такій зоні. Визначення композиційного центру вистави передбачить можливість говорити про принципи монтажності, спосіб з'єднання частин в єдине ціле. Монтаж як спосіб організації сприйняття глядачів обіцяє бути дуже корисним матеріалом для вироблення принципово нового інструменту аналізу сценічних творів, оскільки не має сенсу застосовувати поняття школи в традиційному значенні в розмові про нове мистецтво. Але на ці поняття спиратися необхідно, оскільки у чистому вигляді прикладів постдраматичної вистави не існує, а є лише ознаки такого театру, які виявляються у виставах різних режисерів. Потрібен новий кут зору, нова

«режисерська оптика», нові, запозичені, зокрема, у кіно визначення та терміни. Школа, залишаючись собою, набуває нового спектру, відкриває нові перспективи. Завдання школи двояке: з одного боку, необхідний інструмент для систематизації досвіду, для розмови та аналізу вистав, заснованих на іншому, ніж драматургічний матеріал, які часто не оповідають зовсім. З іншого боку, такий аналіз завжди повинен мати здатність бути гнучким, застосовним «приватно» і мати реальний вихід у практичну роботу, яка завжди приносить несподіванки, пов'язані, наприклад, з акторською пробою, з етюдним існуванням, що породжує винятки. із правил. Адже саме винятки з правил, несподіванки залучають найбільше як у педагогіці, так і у професійному театрі.

Перед розглядом проблеми цілісності слід визначитися з тим, що у вітчизняній театральній культурі поняття «театральна школа» трактується ширше, ніж найменування навчального закладу чи творчого спрямування. Включаючи в тому числі й наведені визначення, театральна школа представляє насамперед єдність творчої методології, мистецької традиції, естетичних та моральних цінностей. Дане розуміння концепту «театральної школи» формувалося одночасно з процесом інституалізації режисури в театральному мистецтві з другої половини XIX століття і міцно зміцнилося в теорії та художній практиці вітчизняного театального мистецтва в другій половині XX століття.

Таким чином, сторічна традиція української театральної школи дозволяє розглядати проблему її цілісності, а саме сучасний стан її фундаментальних цінностей. Слід констатувати, що сама театральна школа в історичному аспекті є спадщиною української культури. У процесі свого становлення вона неодноразово виступала об'єктом не лише мистецько-творчої полеміки, а й ідеологічної боротьби. Зауважимо, що в основі цієї боротьби завжди було закладено спробу «переоцінки цінностей».

Традиція і цілісність нашої театральної школи ґрунтується на ключовому понятті системи Л.Курбаса, а саме моральної, етичної складової театральної

творчості. У цьому плані вона співзвучна думки Л.Н. Толстого у тому, що у художній творчості неодмінно взаємодіють як етика, і естетика. При цьому автор викликає у глядача, читача, слухача ті ж переживання, які він неодмінно повинен пережити сам, у процесі створення свого твору [3, с. 129]. Це перше з базових положень, що визначають цілісність театральної школи, її моральні критерії.

Таким чином, цілісність традиційної вітчизняної театральної школи можна визначити в поняттях моральної відповідальності її представників, їхнього професіоналізму та безкорисливості у «служінні мистецтву». При цьому в поглядах професійної спільноти користь могла полягати не тільки і не стільки у досягненні суто матеріального добробуту, а й у прагненні популярності, «зірковості», на шкоду художнім та моральним цінностям. Ця триєдність тривалий час поєднувала плеяду видатних діячів театральної культури незалежно від їхньої відданості тому чи іншому творчому спрямуванню, індивідуальності, стилістиці зовнішніх виразних засобів.

Режисура, поєднуючи безліч автономних творчих структур (драматургія, актори, художник, композитор тощо), виступ виступала як усвідомлений хронотоп, об'єднуючи у виставі час, художню ідею та глядача. Щодо професіоналізму, то незалежно від того чи іншого навчального закладу завжди йшлося не про «навчання», а про «виховання» актора чи режисера. Дистанція між цими термінами досить велика як у теоретичному, так і смисловому значенні. Дидактичні завдання у педагогіці різних театральних дисциплін завжди вирішувалися у процесі формування творчої особистості.

У такому розумінні театральна школа нині перебуває не в процесі реформування чи кризи, такі періоди траплялися і раніше. Експансія західноєвропейської, а потім і американської культури призвела до руйнування саме фундаментальних цінностей вітчизняної театральної школи, її цілісності. Звичайно ж, у критичних публікаціях, виступах на фестивальних церемоніях нагородження, театральних форумах та конференціях мистецькі керівники

театрів декларують пріоритети творчості, але «на емпіричному рівні міркують про «надзавдання» прибутку» [26, с. 45].

«Задзеркалля» постмодерну постулює свободу творчості як свободу від моральних цінностей, естетику піднесеного та прекрасного бачить у низинному та безобразному, вважаючи свою художність «за межею добра і зла». Режисура войовничого дилетантизму вторгається на оперну сцену, вичерпавши мізерний запас епатажності на підмостках драми. Традиційний для театральної школи авторитет глибокої критики мистецтвознавства замінюється плюралізмом поверхневих думок. Отже, розмивається саме поняття професіоналізму театральної школи. Створюючи «систему», Станіславський «заздриє» тому, що в інших видах творчої діяльності існують науково обґрунтовані професійні закони, а театральне мистецтво спирається на інтуїтивні пориви. І це не задрість і розсудливість Пушкінського Сальєрі, оскільки вимовляється під час моцартівських поривів. На глибоке переконання Станіславського, мистецтво наполегливо потребує вдосконалення професійної майстерності. Щодо театральної школи дилетантизм згубний, оскільки «дилетант зарозумілий і самозадоволений, не допитливий у пошуках, але завжди перший кричить про те, що він і є справжній художник» [18, с. 73]. Аналогія із сучасними реаліями очевидна.

Звернімо увагу на той факт, що за період «бурі та натиску» постмодерну в театральній школі не з'явилося нової драматургії у значенні літературної основи театального мистецтва – достатньо подивитися репертуар «провідних» іменитих театрів, щоб переконатися в тому, що більшу його частину складають класичні твори. Однак парадоксальною є позначка на афішах – «16+». Класика, вірніше її позначення, стає лише «брендом» режисерської інтерпретації. В опері з'являється лібрето режисерського прочитання, оскільки без нього слухач і глядач просто не зрозуміє еkleктичний перфоманс, який афішує себе класичною назвою. Звернемо увагу на те, що ще десять років тому все вищевикладене сприймалося як інфопривід для ЗМІ, окремі скандальні події театального процесу. Але зараз це стійка тенденція, норма ненормальності.

Широта охоплення фестивального руху, прагнення репертуарних театрів великих міст запрошувати за контрактом саме представників нової режисерської хвилі, пошук творчих орієнтирів численними студійними театрами, популяризація тренінгів та майстер-класів дозволяють транслювати симулякри постмодерну в практику театральної школи. Аналізуючи підстави цілісності театральної школи, їх можна розглядати як фундаментальні. На цьому фундаменті більше століття будувався і перебудовувався будинок вітчизняної театральної школи, що була взірцем для наслідування та запозичення (нехай і в перекрученому вигляді) у театральних школах Західної Європи та Америки. Яких тільки трансформацій не зазнавало воно в історії свого існування.

2.3. Креативні режисерські практики у сучасних цифрових технологіях кіномистецтва

Задовго до появи CGI режисери використали практичні ефекти. Це спецефекти, створені без використання комп'ютерної графіки, чи то вдалі ракурси, каскадерські трюки чи піротехніка. Зараз практичні ефекти все ще в ході. Практичні ефекти з'явилися ще на зорі кінематографу. Режисери вже тоді усвідомили, що реалістичні спецефекти є головною перевагою кіно перед театром. Глядачі на спектаклях все одно розуміли, що перед ними актори з реквізитом на тлі декорацій, а розпізнати секрет практичних ефектів у фільмах було не так просто. Завдяки цьому перші стрічки по-справжньому дивували аудиторію. Серед них можна відзначити фільм «Мандрівка на Місяць» Жоржа Мельєса, що вийшов у 1902 році. Символом цієї стрічки став Місяць із людським обличчям, в око якого потрапляє ракета. Для цієї сцени Мельєс наклав обличчя актора на макет Місяця – для свого часу цей ефект був проривним. Він проклав шлях для всіх практичних ефектів та комп'ютерної графіки в майбутньому: «Мандрівка на Місяць» зараз вважається першим фільмом зі спецефектами в історії кіно. Через десятиліття режисери навчилися

використовувати практичні ефекти так, що глядач перестав їх помічати, вони стали частиною декорацій. Наприклад, Чарлі Чаплін у фільмі "Нові часи" катався на роликах по краю прірви, але насправді йому нічого не загрожувало. Чаплін розташував мініатюру нижніх поверхів поряд із камерою та підібрав вдалий ракурс. При цьому відрізнити цю декорацію від інших практично неможливо, тому глядачі навіть не підозрювали про ефект. Зараз у кіно виділяють сім основних типів практичних ефектів: костюми персонажів, маніпуляції з докільцям, мініатюри, піротехніка, техніка стоп-моушн, каскадерські трюки та погодні елементи. Частина вже втратила актуальність — наприклад, комп'ютерна графіка майже повністю замінила стоп-моушн і аніматроніку. Інші практичні ефекти нікуди не поділися – спотворення перспективи та мініатюри використовують і зараз.

Для спотворення перспективи оператор з певного ракурсу знімає акторів на різній відстані один від одного, і в кадрі вони здаються вищими або нижчими, ніж насправді. Ця техніка не потребує комп'ютерної графіки чи спеціальних навичок – лише знання геометрії. Людину в кадрі можна зменшити, поставивши її далеко від камери, а для посилення ефекту на ближньому плані можна розмістити іншого актора — така різниця в зростанні буде наочною. Цю техніку легко повторити у домашніх умовах.

Саме спотворення перспективи дозволило Пітеру Джексону «зменшити» акторів, які грали хобітів у трилогії «Володар Перстнів». Так, для першої сцени розмови Фродо з Гендальфом режисер доручив спорудити спеціальний візок, де Елайджа Вуд та Ієн Маккеллен сиділи на відстані один від одного — актори навіть не мали зорового контакту під час зйомок цього епізоду. А коли камера показувала візок ззаду, Джексон заміняв Вуда на хлопчика у перуці Фродо. Але у техніки спотворення перспективи є серйозна вада — камера має стояти статично, щоб підтримувати ілюзію. Навіть за найменшого руху ракурс зміщується, тому в динамічних сценах спотворення не працює. Щоб обійти це обмеження, Пітер Джексон використовував систему Motion Control, яка відсуває актора від камери, що наближається.

У системі Motion Control актор знаходиться на платформі, що рухається — коли камера наближається, платформа відсувається. Платформою з камерою ви можете керувати і рухати в будь-якому напрямку, але також є й інша менша платформа, яка тягне цю камеру в протилежний бік. Глядачеві здається, що платформи управляються синхронно.

Інший популярний практичний ефект — мініатюри, тобто зменшені макети будівель та інших об'єктів. У кіно вони використовуються по-різному, але найчастіше для широких планів, оскільки мініатюри зручно знімати з різних ракурсів. А на стадії пост-продакшну макет зазвичай додають деталей за допомогою CGI.

Багато мініатюр майже неможливо відрізнити від справжніх будівель. Так, у «Дні незалежності» режисер Роланд Еммеріх використав мінімум комп'ютерної графіки — спеціально для фільму його команда збудувала близько чотирьох тисяч макетів різних будівель: майже всі будівлі у фільмі, включаючи підірваний Білий Дім, були мініатюрами. Він був виготовлений з гіпсової оболонки, прикріпленої до металевого корпусу, а всередині знаходилися окремі поверхи та меблі. Ширина макета складала 4,5 метри, а висота - близько 1,5 метра. «День незалежності» було знято на порозі цифрової революції: 95 відсотків фільму створено з використанням мініатюр та системи Motion Control, а наприкінці ми поєднали це все на етапі пост-продакшну. Руйнування Білого Дому було найважчим у створенні спецефектом фільму — і воно стало його символом.

Мініатюри також часто застосовують у великих франшизах для зйомок масштабних сцен. Так, Пітер Джексон використав аж два макети фортеці на Гельмовій паді: одна була менша за оригінальну декорацію в чотири рази, а інша — у вісімдесят п'ять разів. Ці мініатюри стали в нагоді режисеру для зйомок широких планів фінальної битви у «Двох фортець». Макет використовували і творці фільмів про Гаррі Поттера — майже всі загальні плани Гогвортсу знято за допомогою мініатюри.

Голлівуд досі не поспішає відмовлятися від мініатюр. У «Ті, що біжить по лезу 2049» Дені Вільньов доручив створити цілий район Лос-Анджелеса з великих макетів будівель, які знадобилися для зйомки польотів у фільмі. Комп'ютерна графіка теж застосовувалася, але здебільшого для ефектів оточення на кшталт дощу та неонових вивісок — макети будівель і так були дуже деталізованими. На кожен окрему мініатюру витрачалося в середньому по сім днів, а всього фахівці з Weta Workshop збудували з нуля 38 будівель для картини.

Таким чином, деякі практичні ефекти перейшли на новий етап розвитку: CGI доповнює їх, але не повністю замінює. Перспективу спотворення завдяки напрацюванням Пітера Джексона можна використовувати у динамічних сценах, а мініатюри дозволяють створювати реалістичні світи. Звичайний глядач навряд чи помітить такі хитрощі — а в цьому є призначення таких практичних ефектів.

Найчастіше практичні ефекти застосовують там, де хочуть обійтися без комп'ютерної графіки. Так працюють оператори, які шукають потрібних ракурсів на зйомках фільмів. З найвідоміших прикладів — крупний план із дверною ручкою з «Матриці», де видно відображення головних героїв. Щоб не потрапити до кадру, оператор одягнув на себе і камеру плащ та краватку Морфеуса. Якщо придивитися, то можна помітити, що відображення збігається не повністю, але більшість глядачів навіть не підозрювали про це.

Практичні ефекти застосовують і там, де можна обійтись простими трюками. У сцені «Людини-павука», де Пітер Паркер ловить на підносі їжу, що падає, Тобі Магуайр дійсно піймав усі продукти самотійно. На це йому знадобилося близько 156 дублів - не допоміг навіть липкий клей, який прикріплював піднос до його руки.

З інших подібних прикладів — сцена з перевдяганням у «Назад у майбутнє 2», де жилет Марті Макфлая автоматично застібався. Цей епізод обійшовся без CGI: чотири асистента, що лежали на землі, спеціальними

мотузками затягували одяг Марті. Схожим чином знімали і кадр із кросівками, що самошнуруються, — асистенти тягли мотузки через спеціальні дірочки у взутті головного героя.

І навіть у сучасних фільмах, де комп'ютерну графіку використовують повсюдно, складні сцени можуть робити за допомогою практичних ефектів. Деякі режисери вважають за краще не вдаватися до CGI без необхідності: вони вважають, що комп'ютерна графіка ніколи не наблизиться за реалістичністю до практичних ефектів. Серед таких постановників виділяється Крістофер Нолан. У своїх фантастичних фільмах він воліє працювати зі справжніми декораціями та реквізитом, а не «зеленим екраном». Нещодавно Нолан навіть похвалився, що у «Доводі» кадрів із CGI набагато менше, ніж у романтичних комедіях — всього їх у фільмі менше 300. Для порівняння, у «Месниках: Фінал» було понад 2000 кадрів із комп'ютерною графікою.

Цим все не обмежується: іноді об'єкти в його фільмах рухаються так плавно, ніби вони намальовані на комп'ютері, але насправді Нолан використав практичні ефекти. Наприклад, робот «ТАРС» з «Інтерстеллара» — це 90 кілограм сталевих макетів у натуральну величину, якими керував каскадер, що стояв позаду. А у сцені на водній планеті, де «ТАРС» швидко рухався на поверхні океану, макет прикріпили до спеціального байка з віддаленим керуванням.

В інтерв'ю BBC Крістофер Нолан заявив, що глядач з легкістю відрізняє CGI від реальних об'єктів, тому він використовує практичні ефекти скрізь, де тільки можливо: «Коли ти дивишся фільми двадцятирічної давності, поганий CGI помітний, а деякі ефекти взагалі виглядають смішно. Це з тим, як змінюється наше сприйняття графіки з часом. Людське око дуже витончене, набагато витонченіше, ніж люди думають. Сприйняття графіки поки що погано вивчене, і глядачі не можуть до ладу пояснити, у чому справа, та й не повинні» [41, с. 28],

Думку Нолана поділяють й інші режисери: наприклад, Крістофер Маккуорі, постановник п'ятої та шостої частин франшизи «Місія нездійсненна», вважає за краще знімати екшен-сцени практично без використання комп'ютерної графіки — Том Круз у цих фільмах сам виконує всі трюки. А у бойових сценах «Грані майбутнього» Дага Лаймана на акторів одягли важкі макети екзоскелетів, і вони пересувалися в них за допомогою тросів. Режисер сподівався, що така знімальна команда краще відчує атмосферу на полі битви. Але практичні ефекти застосовують не лише у масштабних сценах — деякі режисери використовують їх як частину декорацій. Так, Вес Андерсон знімав одну зі сцен «Готелю Гранд Будапешт» за допомогою маленької декорації вагона, що складалася з вікна та двох сидінь. Та й для широких планів самого готелю також використовувалася мініатюра.

Деякі сучасні режисери йдуть ще далі і застосовують виключно практичні ефекти в сценах, які нібито складаються лише з графіки. Для «Форми води» Гільєрмо дель Торо зняв початковий епізод з квартирою, що потонула, за допомогою старого методу під назвою *dry-for-wet*. Ця техніка дозволяє знімати оточення так, ніби воно знаходиться під водою, але насправді вода в цих сценах не використовується. Ефект занурення досягається за допомогою комбінації звуку, тросів та освітлення: на майданчику «Форми води» встановили потужні прожектори, які освітлювали кімнату через клуби диму, а меблі повісили на тросах. Спочатку знімальна команда хотіла використати комп'ютерну графіку для цієї сцени, але в результаті зрозуміла, що практичні ефекти будуть доречнішими.

«Ми довго вивчали, як краще зняти головну героїню у її квартирі під водою. І в якийсь момент вирішили: "Давайте все знімемо на зеленому екрані і додамо за допомогою CGI". Але Гільєрмо дель Торо любить працювати зі справжніми декораціями, тому наш оператор Ден Лаустсен запропонував використовувати техніку *dry-for-wet*. Половина фільму все одно знімалася у декораціях квартири, тож ми провели кілька тестів» [41, с. 19].

Результат вийшов вражаючим: практичні ефекти у цьому фільмі виглядають так добре, що за допомогою CGI до нього додавали лише додаткові об'єкти. «Форма води» до та після використання CGI

Практичні ефекти ніколи не втратить своєї актуальності, а багато режисерів вважають за краще знімати фільми з мінімальною кількістю комп'ютерної графіки. Це стосується фільмів усіх жанрів, у тому числі фантастики: у «Божевільному Максі: Дорога люті» Джордж Міллер знімав майже всі трюки на натурі, за допомогою каскадерів. А в новій трилогії «Зоряних воєн» практичні ефекти використовували скрізь, де можна було обійтися без комп'ютерної графіки — так творці наслідували оригінальний стиль Джорджа Лукаса. Серед іншого вони створили аніматронну модель Йоди, яка коштувала кілька мільйонів доларів. Крім того, майже всі прибульці у фільмі були людьми у спеціальних костюмах.

Райан Джонсон, режисер восьмого епізоду «Зоряних воєн», заявляв, що кіноіндустрія поступово повертається до практичних ефектів, тому голлівудські фільми скоро стануть набагато правдоподібнішими — адже глядачеві складніше розглянути каверзу в «живих» зйомках.

Думаю, що аудиторія сама тягнеться до практичних ефектів. Начебто все більше людей перенасичуються екшен-сценами, знятими на комп'ютері, в яких фізика летить до біса, а дія наростає занадто швидко.

Багато глядачів не люблять комп'ютерну графіку в кіно і вважають, що фільми варто знімати з практичними ефектами. Їм здається, що CG виглядає надто неприродно і впадає у вічі. А деякі режисери на кшталт Крістофера Нолана вважають за краще використовувати мінімум спецефектів.

Тим часом комп'ютерна графіка стала невід'ємною частиною сучасного кінематографа — і в багатьох фільмах її неможливо розпізнати. Сьогодні ми розберемося, чому навіть невелика графіка зараз потрібна і як її не вдається помітити.

Глядачів у кіно обманювали ще задовго до появи комп'ютерної графіки – для цього використали намальовані задники. Часто фільми знімали всередині знімальних павільйонів, де ілюзію простору створювали гігантські полотна. При цьому в більшості випадків вони виглядали досить реалістично — багато глядачів не помічали каверзи.

Серед фільмів із такими задниками можна відзначити другого «Хрещеного батька». Сцену, де юний Віто Корлеоне безмовно спостерігає за Статуєю Свободи, знімали всередині павільйону, а актор насправді дивився на величезну фотографію за вікном. Але завдяки вмілій постановці здається, що герой і справді перебуває в Нью-Йорку.

В інших класичних фільмах задне тло теж створювали схожим чином — наприклад, у «Вікні надвір» та «На північ через північний захід» Альфреда Хічкока. У першому випадку режисер через декорації та задники створив ілюзію жвавого району, а в другому знімав героїв на тлі намальованої гори Рашмор. При цьому полотно виявилось настільки вдалим, що він увійшов до числа найкращих задників в історії Голлівуду.

Зараз задники практично не використовують – їм на заміну прийшла комп'ютерна графіка. З її допомогою вдалося не тільки полегшити процес зйомок, а й серйозно здешевити виробництво: якщо раніше для заднього фону доводилося залучати окремих художників, то тепер на майданчику просто ставлять зелений або синій екран. А потім на стадії постпродакшну туди просто вставляють все необхідне оточення. І це набагато простіше, ніж працювати з заздалегідь відмальованими задниками, які доводилося знімати з певних ракурсів.

Якщо раніше зелений та синій екран використовували переважно у фантастичних та фентезійних фільмах на кшталт «Матриці» та приквелів «Зоряних воєн», то тепер його застосовують і у приземлених фільмах. Причому сучасна графіка настільки хороша, що майже неможливо відрізнити від натурної зйомки.

З таких прикладів можна назвати фільми Девіда Фінчера. Він ще з часів «Бійцівського клубу» використав CG як допоміжний інструмент під час зйомок безперервних планів, а в «Зодіаку» пішов ще далі — у цьому фільмі майже немає справжнього оточення. Актори більшу частину часу знімалися на фоні синього екрану, а більшість вулиць, будинків та будівель малювали з нуля на комп'ютері.

Дія «Зодіаку» відбувається в Сан-Франциско протягом кінця 1960-х і 1970-х, тому Фінчер не міг знімати місто в його сучасному вигляді — за десятиліття його вигляд дуже змінився. Режисер вважав за краще не будувати дорогих декорацій і вдався до послуг фахівців з комп'ютерної графіки. Ті відтворили місто за фотографіями та документальними зйомками, і результат вражає — визначити на око різницю між справжніми та намальованими вулицями майже неможливо. Знімальна команда «Зодіаку» стверджувала, що завдяки комп'ютерній графіці вони змогли дотримуватися історичної достовірності.

На цьому Фінчер, звісно, не зупинився. У наступних роботах комп'ютерної графіки навіть більше, ніж у «Зодіаку». Її він використовує з різних причин, але здебільшого — аби сповна втілити своє бачення. Йому недостатньо звичайних декорацій, тому свої світи він переважно створює на комп'ютері.

Наприклад, у серіалі «Мисливці за розумом» він знову повернувся до 1970-х і використовував комп'ютерну графіку у більшій частині сцен, де показувалися вулиці та будинки тих років. А в «Соціальній мережі» та «Зниклій», де дія відбувається в сучасності, Фінчер скоріше використовував графіку для зручності, щоб не шукати відповідних локацій. Там оточення знову, як і в «Зодіаку», змальовано з нуля. Докладніше про візуальні ефекти у фільмах режисера розповідав блогер Крістіан Вільямс, який присвятив цій темі окремий ролик.

Метод Фінчера сподобався багатьом іншим голлівудським режисерам. Його фільми змінили ставлення до комп'ютерної графіки в індустрії: раніше CG сприймали як інструмент для блокбастерів, але виявилось, що його зручно використати і в інших жанрах. Наприклад, у сучасних фільмах Мартіна Скорсезе повно вставок із комп'ютерною графікою, яку не вдасться відрізнити від справжніх декорацій.

У «Вовку з Уолл-стріт» графіку використовували скрізь — і як заднє тло, і як доповнення до декорацій. Іноді за допомогою комп'ютера малювали і персонажів, наприклад людей на тенісному полі. В основному, режисер знімав масовку на справжніх декораціях, а потім доповнював всю картинку в широких планах через CG. Результат вражає навіть сильніше, ніж у фільмах Фінчера за рахунок яскравої картинки, адже комп'ютерні об'єкти легше відрізнити від справжніх на тлі сонячного оточення.

Зараз графіку успішно використовують і щодо малобюджетних фільмів. В «Вбивці» Дені Вільнева CG потрібен для додаткового малювання оточення і створення об'єктів, що рухаються. Майже вся техніка у фільмі, включаючи військові джипи та гелікоптери, — несправжня. Це сталося не лише з міркувань безпеки — просто послуги фахівців за графіком коштують дешевше, ніж оренда бойового транспорту. А в «Ромі» Альфонсо Куарона є, мабуть, найпомітніша графіка в сучасному кіно. У деяких сценах режисер використав комбінацію практичних зйомок та павільйонів, на місці яких він пізніше вставляв відмальовані кадри. Завдяки цьому і так красива картинка фільму стала виглядати ще краще.

"Рома" - фільм, створений за допомогою візуальних ефектів. Без них неможливо було зняти цю стрічку. Завдяки CG багато режисерів отримали можливість створювати такий візуальний ряд, яким вони його бачили у своїй голові спочатку. Якщо раніше їм доводилося миритися з обмеженнями бутафорських декорацій та задників, то тепер графіка дозволила знімальній команді не витрачати час і гроші на пошук локацій або поїздки в інші країни.

Більше того, хороший CG тепер доступний не лише Голівуду. Для зйомок «Паразитів» режисер Пон Джун-хо через обмежений бюджет комбінував заздалегідь побудовані декорації та синій екран. Пізніше знімальна команда змалювала все необхідне оточення на екрані. У результаті графіка у фільмі справді вийшла непомітною. З недавніх прикладів можна згадати «Джокера». В інтерв'ю Тодд Філіпс розповів, що майже всі задні плани фільму намалювали на комп'ютері. У розборі початкової сцени він обвів маркером заднє тло, доповнене CG. У кадрі єдиними справжніми декораціями були ті, що ви бачите на передньому плані. Ми поставили на майданчику різні будинки, переробили справжній кінотеатр під порно-кінотеатр тих часів, тобто з декорацій ми все це зробили з нуля. Але все, що є на задньому плані, включаючи будинки та машини, ми вставили у фільм на стадії пост-продакшну. Зрозуміло, комп'ютерну графіку використовують як заміну декораціям. У багатьох випадках вона робить виробництво фільмів легшим і допомагає знімальній команді обходити різні обмеження.

Наприклад, у «Чорному лободі» Даррена Аранофскі повно непомітної комп'ютерної графіки. На стадії пост-продакшну команда подовжила пальці Наталі Портман і зробила шкіру рук і ніг жорсткішою, щоб її образ балерини виглядав більш правдоподібним. А на зйомках репетицій, де героїня танцювала на тлі дзеркал, з кадру забрали відображення оператора. Без CG режисера довелося б витратити більше часу на постановку цих епізодів. Але графіка дозволила піти ще далі: під час зйомок фінальної сцени, де головна героїня виконувала танець із «Лебединого озера», оператор насправді знімав дублерку Наталі Портман — обличчя актриси вставили пізніше. Потім за допомогою графіки додали глядачів у залі, яких знімали окремо — так постановка сцени стала значно простішою.

Іноді завдяки графіці оминають інші, більш тонкі обмеження. Коли творці «Джона Уіка» знімали сцени із собакою головного героя, вони зіткнулися з несподіваною проблемою — за сценарієм пес мав спорожнитися, але він цього

не хотів робити. За законом знімальна команда не мала права давати собаці проносне, тому вони вирішили намалювати фекалії вихованця на комп'ютері.

Кінцевий результат, хоч як це дивно, коштував п'ять тисяч доларів. Хоч сцену з екскрементами можна було й вирізати з фільму, але графіка дозволила творцям вирішити проблему із собакою-актором. Втім, графіка часом потрібна і людям. Широко відомий випадок, коли режисер «Кривавого алмазу» Едвард Цвік залишився незадоволеним акторською грою Дженніфер Коннеллі у сцені телефонної розмови з головним героєм. І він вирішив додати за допомогою графіки сльозу на її обличчі. Хоч це і виглядає природно, але навряд чи це можна вважати необхідним доповненням до сцени.

Попередні приклади цілком могли обійтися без комп'ютерної графіки — з нею творці лише полегшили собі процес виробництва. Але поява CG дозволила багатьом режисерам реалізувати задуми, які до цього здавалися неможливими.

І знову тут відзначився Девід Фінчер. Під час створення «Соціальної мережі» режисер вирішив не наймати акторів-близнюків для ролей братів Вінклвосс. Тому за допомогою графіки він доручив «роздвоїти» Армі Хаммера — і той у своїх сценах грав разом із дублером, якому накладали його обличчя. Крім того, CG зараз застосовують і для оголення акторів та актрис, які не бажають роздягатися для зйомок. Саме так знімали знамениту «Ганьбну ходу» у «Грі престолів», де Серсея Ланністер пройшла голяка вулицями Королівської Гавані. Фахівці за графіком поєднали обличчя Олени Хіді та тіло дублерши. Можливо, що при зйомках постільних сцен такий метод у Голлівуді будуть використовувати все частіше: багато акторів та актрис будуть раді використовувати дублерів для своїх тіл. Але несподіване застосування комп'ютерної графіки пов'язане з немовлятами: раніше зйомки з ними приносили багато проблем, але сучасний CG дозволяє створювати фільми без справжніх дітей — наприклад, так зробили творці «Дитина людського». У фінальних сценах актори насправді носили на руках манекен, який потім

замінили на реалістичну модель дитини. Графіка в цьому випадку допомогла творцям фільмів більше не перейматися станом маленьких дітей на зйомках. Так чи інакше, CG став необхідним інструментом для фільмів. У багатьох випадках він у разі прискорює продакшн та полегшує життя знімальним групам. Графіку зараз повсюдно використовують і у фільмах із практичними ефектами – з її допомогою доповнюють візуальний ряд. Так, наприклад, зробив Сем Мендес на зйомках «1917». Більшість оточення була справжньою, але заднє тло на горизонті іноді домальовували окремо. Також через CG команда створила ілюзію безперервного кадру, додаючи додаткову анімацію між переходами з однієї сцени до іншої. Завдяки цьому здається, що зйомки справді були безперервними.

Комп'ютерною графікою скористався і Джордж Міллер під час створення «Божевільного Макса: Дорога люті». Більшість фільму знята на натурі з використанням справжніх транспортних засобів і каскадерів, і практичні ефекти справді вражають. Але без додаткової графіки картинка «Дорога люті» виглядала б набагато біднішою: творці додали в оточення різні погодні умови та об'єкти, змінили корекцію кольорів, комбінували зйомки на тлі зеленого екрану і справжні трюки. У цьому випадку графіка справді пожвавила фільм і допомогла його візуальному ряду. у всіх прикладах помітно, що завдяки CG у режисерів розв'язалися руки — тепер вони можуть створювати будь-що, незважаючи на обставини. Комп'ютерна графіка для них є свого роду інструментом для обходу обмежень.

Але якщо творці сприймають графіку саме так, то для глядачів це скоріше непомітне чаклунство, що наближає кіно до межі між вигадкою та реальністю. Хороший CG дозволяє нам легше вірити в цю вигадку, а кращу графіку зовсім не помічаєш. І, здається, саме в цьому справжня магія кіно.

ВИСНОВКИ

Мистецтво XXI століття є осередком експериментів, новітніх технологій, пошуку нових форм, прийомів та методів мистецтва. Режисерські пошуки, креативні практики у здійсненні професійної діяльності розвиваються паралельно з технічним, економічним та політичним прогресом суспільства. Класичні форми роботи режисера не втрачають своєї актуальності, проте розвиваються у напрямку модернізації, потреб культури та мистецтва сучасності.

В результаті дослідження можна дійти до таких висновків:

1. Проаналізувавши понятійно-категоріальний апарат та джерельну базу дослідження, встановлено, що питання креативних режисерських практик в сучасному сценічно-екранному мистецтві на сьогодні недостатньо висвітлено в науці через об'ємність теми та перманентний розвиток режисерських прийомів та адаптацію режисерської діяльності під стрімкий розвиток культури, мистецтва і суспільства в цілому.

2. Дослідивши особливості розвитку сценічного мистецтва XXI століття, виявлено, що сценічне мистецтво поступово трансформується під впливом сучасних чинників, зберігаючи при цьому і базис класичної режисерської та акторської школи, розвиваючи її в нових, актуальних на сьогодні напрямках та засобах сценічної виразності.

3. Проаналізувавши екранне мистецтво ХХІ століття та виявивши його специфічні риси, встановлено, що сучасне сценічно-екранне мистецтво пройшло свій шлях становлення від ХХ століття паралельно і розвитком цифрових та комп'ютерних технологій. Технічний прогрес розширив можливості кіно, телебачення як в суто мистецькому плані, так і в ключі охоплення цільової аудиторії і розширення кола учасників творчого процесу.

4. Охарактеризувавши основні принципи сучасної режисури, можна зробити висновок, що мистецтво режисури переживає трансформаційний період із запровадженням змін не лише в творчу професійну діяльність, а й у процес практичної підготовки митців у закладах вищої та фахової передвищої освіти.

5. Дослідивши креативні режисерські практики в сценічному мистецтві, встановлено, що театрі розмиваються межі між жанрами: відбувається поєднання музичного та розмовного театру, концерту та театральної гри тощо, існує тенденція до зміни класичного сценічного простору, залучення глядачів до безпосередньої участі в просторі вистави і навіть можливості впливати на перебіг сюжету. Перформативна режисерська практика є однією з найзатребуваніших на сучасному етапі. А класична режисура хоч і посідає важливе місце, але з точки зору попиту не завжди є конкурентоспроможною.

6. Охарактеризувавши креативні режисерські практики в екранному мистецтві, необхідно зазначити, що на сучасному етапі у режисера розширений інструментарій для втілення задумів через наявність комп'ютерної графіки та всеможливих спецефектів, які можуть як спростити роботу, так і зробити фінальний результат таким, яким без такого рівня технологій він бути не міг. Попри це відсутність спецефектів і напрямок режисерської діяльності виключно на акторську гру і режисерську концепцію лишається актуальним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович О. Діалог із глядачем у контексті режисерської майстерності // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2017. Вип. 20. С. 182 – 186. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_26
2. Алфьорова З. Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності / З. Алфьорова // Культура України. — Харків: Вид-во ХДАК, 2014. — Вип. 47. — С. 156-162
3. Алфьорова З. І. «Образ світу» у фільмах про віртуальну // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: СПД Кравчук В. К, 2004. Вип. 4. С. 214–221.
4. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.04. Харків, 2008. 43 с.
5. Алфьорова З. І. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. 2009. Вип. 10. С. 166–170.
6. Алфьорова З. І. Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології та мистецтвознавстві // Актуальні проблеми 402 історії,

теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 3–8.

7. Анікіна Т. О., Софієнко М. К. Основні тенденції розвитку українського кінематографа на зламі XX–XXI століть [Електронний ресурс: URL: <http://www.stattionline.org.ua>]. 27.09.22

8. Апчел О. А. Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2012. Вип. 18(1). С. 199–204. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2012_18%281%29__45

9. Арто А. Театр та його двійник. Київ, 1993.

10. Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття. Київ, 2009.

11. Барба Е. Паперове каное. Путівник по театральній антропології. Київ, 2001.

12. Богатирьов В. О. Сценографічний образ вистави: навчальний посібник для студентів ВНЗ культури і мистецтва за спец. "Театральне мистецтво". Рівне : Олег Зень [вид.], 2017. 211 с.

13. Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. Львів 2005.

14. Брук П. Пустое пространство. Харків, 2003.

15. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. – К. : Логос, 2011, 391 с.

16. Веселовська Г. Концепт «мрії» в музичному театрі України // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціо-культурних викликів сучасності : матеріали міжнар. Наук.-практ. конф. Київ, 2-3 березня 2020., Київ, 2020. С. 13–17.

17. Веселовська Г. Постколоніальний дискурс в інсценізаціях сучасної української прози театрами України // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Том. 2. №1., 2019. С. 73–85.
18. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України // Мистецтвознавчі записки: [зб. наук. праць]. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 207 – 211.
19. Госейко Л. І. Історія українського кінематографу. 1896-1995 К. : Кіно-коло, 2005, 461 с.
20. Данченко С. Бесіди про театр. Київ, 1999.
21. Данчук, О.Л., 2014. Режисура шоу-програм і масових дійств як мистецтво і професія. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 33, с.65-69.
22. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. - К. : Інститут проблем сучасного мистецтва. 2007, 296 с
23. Каюа Р. Людина та сакральне. Київ, 2003.
24. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Київ : Видавничий дім "КМ Academia", 1999. 268 с.
25. Колос Д. Український кінематограф ХХІ століття: постмодерністський прорив // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Культурологія. 2012. Вип. 10, С. 29–34.
26. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ, 2012.
27. Клековкін О. THEATRICA: Практика сцени. Лексикон. Київ, 2010.
28. Кук С. Коротка історія роботи з мистецтвом нових медіа / С. Кук . — Берлін: Зелена скриня, 2010. — 232 с.

29. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини /Л.Курбас. Упор. та авт. прим. М.Г.Лабінський. Київ: Дніпро, 1988. 517 с.
30. Леман Х.-Т. Постдраматичний театр. Київ, 2013.
31. Лігус М. В. Поняття перформансу: соціально-філософський аспект// Філософські науки. Молодий вчений. № 7 (47). 2017. С. 51–54.
32. Ліщинська О. Медіа–арт в українському візуальному мистецтві: філософсько–естетичні ідеї та вияви / О. Ліщинська // Гілея: науковий вісник. — Київ: Вид-во «Гілея», 2013. — № 78. — С. 256-259.
33. Миславский В. Кино в Украине 1896-1921. Факты. Фильмы. Имена. Харьков: Торсинг, 2005. 576 с.
34. Паві П. Словник театру. Одеса, 2009.
35. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 1. Райнер Вернер Фасбіндер: сценічно-екранні експерименти. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 184-190.
36. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф як форпост духовності // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Дев'ятої Міжн. наук-творчої конф., м. Київ, 21 квітня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 143–145.
37. Погребняк Г. П. Зображальна культура авторського фільму // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матеріалів міжн. наук.-теоретич. конф., м. Київ, 25 квітня 2016 р. Київ: КНУТКіТ, 2016. С. 57–61.
38. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у сучасному культурному просторі // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 130-річчю від дня народження Івана Кавалерідзе. Київ: КНУТКіТ імені І.К.Карпенка-Карого, 2018. С.36 –38
39. Погребняк Г. П. Проблеми використання комунікативної методики в режисерській освіті. До питання виховання режисера-автора // Охорона

культурної спадщини: аспекти соціокультурної взаємодії: Матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 5–6 червня 2014 р. Київ: НАКККиМ, 2014. С. 240–245.

40. Погребняк Г. П. Модель продюсерського кіно в Україні: проблема виживання // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси та дискусії: зб. наук. праць (за матеріалами Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 5–6 грудня 2012 р.). Київ: НАКККиМ, 2013. С. 193–197.

41. Раденко, Ю.В., 2018. Втілення навичок сценічного мовлення у професійній діяльності молодого актора. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 40, с.409-415.

42. Режиссерский театр. Разговоры под занавес века. Харків, 1999.

43. Режисура українського театру. Традиції і сучасність. Київ, 1990.

44. Свириденко Д. Феномен віртуальної реальності у широкому розумінні та його об'єктивізації // Мультиверсум. Філософський альманах. Київ: Центр духовної культури, 2008. № 68.

45. Сорока, І.І., 2018. Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, 23, с.157-163.

46. Український театр ХХ століття: Антологія вистав. Київ, 2012.

47. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва, 2015.

48. Чепалов О. І. Танець як знакова система (проблеми семіотичного аналізу хореографічних текстів) // Художня культура: Актуальні проблеми : наук. вісн. Київ, 2004. Вип. 1. С. 260–270.

49. Черкасова Н. О. Вплив технологічних інновацій на систему комерційного прокату кінопродукції // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.]. Харків, 2010. № 4. С. 247–250.

50. Черкашина-Губаренко М. Театр в пространстве меняющегося мира. Харків, 2013. //Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 14. К.: ІПСМ НАМ України, 2018.С.160–162.
51. Шабаліна О. Пластичність. Мова. Тіло. Київ, 2017.
52. Эйзенштейн С. М. Как я стал режиссёром. – Рига : Госкиноиздат, 1946, 340 с.
53. Anthropology, Theatre, and Development: The Transformative Potential of Performance / eds. Alex Flynn, Jonas Tinius. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
54. Balme C. Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Postcolonial Drama. Oxford: Clarendon Press, 1999.
55. Braun E. The Director and The Stage: From Naturalism to Grotowski. New York, 1982.
56. Bocket, Oscar G. History of the Theatre. 8th ed. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon, 1999, p. 24
57. Dixon S., 2007. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge: MIT Press.
58. Fernandes C. Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation. New York: P. Lang, 2001.
59. Fischer-Lichte Erika. The Semiotics of Theater. Indiana University Press, 1992.
60. Fischer-Lichte Erika. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London and New York, 2008.
61. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson LTD, 2001.

62. Grau O. *Virtual Art : from Illusion to Immersion*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2003.
63. Hammond W., Stewart D. *Verbatim Theatre Techniques // Contemporary Documentary Theatre*. UK: Oberon Books. 2008.
64. Isaeva, N. *The Theory of Postdrama Theater: Shooting at a moving target [Text] / N. Isaeva // Lemann H.-Th. Postdrama Theater*. – M.: Publishing House of Anatoly Vasilyev's Fund of Drama Development, 2013. – P. 016-025.
65. Kennedy Dennis. *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*. Cambridge, 2009.
66. Kosinsk D. *Slownikteatru*. Krakow, 2009.
67. Lemann, H.-Th. *Postdrama Theater [Text] / H.-Th. Lemann*. – M.: Publishing House of Anatoly Vasilyev's Fund of Drama Development, 2013. – 311 p.
68. Reisenzein,R., 2000. Wundt's Three-Dimensional Theory of Emotion. In: W.Balzer, J.D.Sneed and C. U. Moulines, eds. *Structuralist Knowledge Representation: Paradigmatic Examples (Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities, 75, pp.219-250*.Stanislavski, K.S., 2008. *An Actor's Work; A Student's Diary*. Translated J. Benedetti. New York: Routledge
69. Ricoeur Paul. *Archives, Documents, Traces // Time and Narrative (Tempset Récit)*. 3 Vols. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
70. Rudnev, P. the Recording oral presentation at the III theatre-educational forum "Nauruz" June 7, 2014, in Kazan [Audio]
71. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Routledge,2003.
72. Schroeder J. "Postdrama Theatre" or "New Realism"? *Drama and Theatre of 90th [Text] / J.Schroeder // History of German Literature from 1945 up today*. – Munich: Verlag C.H.Beck, 2006. – P. 1080-1120.

73. Silber, K.H. & Foshay, W.R., Handbook of Improving Performance in the Workplace, Instructional Design and Training Delivery, John Wiley & Sons 2009

74. Veselovska Hanna. Capabilities and constrains of the communicative model in the immersive theatre // Patterns. Models. Designs. Art Readings. Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I-II 2019. IINewArt. София, 2020. С. 250–257.

75. Veselovska Hanna. Dead and Alive in the Digital Technologies Theatre