

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРУ І КІНО**

**СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ДОМІНУЮЧІ
ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ
ПРОЦЕСІВ**

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ НАУКОВО-
ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ
ТА МАГІСТРАНТІВ**

КИЇВ, 22 КВІТНЯ 2021 РОКУ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРУ І КІНО

**СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ДОМІНУЮЧІ ПРОБЛЕМИ
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ**

МАТЕРІАЛИ

**ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ НАУКОВО-
ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ ТА
МАГІСТРАНТІВ**

КИЇВ, 22 КВІТНЯ 2021 РОКУ

Реєстрація Міністерства освіти і науки України
Лист ІМЗО № 22.1/10-1748 від 04.09.2020

УДК 792+378.147+793.3+659.148+159.9](100)''20''
С928

Рекомендовано до друку рішенням Головної вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтва
(протокол № 11 від 16 квітня 2021 р.)

Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с.

ISBN 978-966-602-327-1

У науковому збірнику представлені експериментальні дослідження науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів як узагальнений матеріал питань домінанти суттєвих проблем сучасного сценічного мистецтва у творчих процесах митців, їх надбання та досвід як художньо-естетичні цінності.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Івашенко Ірина Віталіївна – заслужений діяч мистецтв України, декан факультету театру та кіно, професор кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ;

Татаренко Марина Геннадіївна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ;

Донченко Наталія Петрівна – заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ;

Бабченко Яніна Юріївна – викладач кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ.

Автори опублікованих наукових доповідей несуть повну відповідальність за достовірність, вірогідність та належність викладеного матеріалу, за правильне цитування джерел та посилання на них та за інші відомості. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії та упорядників матеріалів наукових досліджень.

ISBN 978-966-602-327-1

© Київський національний університет
культури і мистецтв, 2021

Татаренко Марина Геннадіївна РЕЖИСУРА АВАНГАРДНОГО ТЕАТРУ ФРАНЦІЇ: СТИЛІСТИЧНІ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ НОВАЦІЇ	75
Степанова Олена Анатоліївна ВИДОВИЩНІСТЬ, СВЯТКОВІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНА УМОВНІСТЬ, ЇХ РОЛЬ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	79
Пацунов Валерій Петрович МІЖНАРОДНИЙ ІННОВАЦІЙНИЙ ТЕАТРАЛЬНО-ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ	82
Підвойний Володимир Миколайович МИСТЕЦТВО МЕДДАХІВ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ КОНТЕНТІ ТУРЕЧЧИНИ: ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО	86
Донченко Наталія Петрівна Чорнойван Анжеліка Тарасівна СПЕЦИФІКА КОМПЛЕМЕНТАРНОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ НАПРЯМКІВ У РОБОТІ РЕФОРМАТОРА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЦЕНИ ХХ СТ. ДЖОРДЖА СТРЕЛERA	91
Донченко Наталія Петрівна Панів Ірина Степанівна НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕЖИСЕР ПЕТЕР ШТАЙН ЯК МАЙСТЕР ТРАДИЦІЙНОГО СТИЛЮ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	94
Донченко Наталія Петрівна Ніколайчук Антон Петрович ПАФОСНА НАТУРАЛІСТИЧНА РЕЖИСУРА АНДРЕ АНТУАНА ЯК РЕФОРМАТОРА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	97
Донченко Наталія Петрівна Будяченко Діана Сергіївна ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ПОШУКИ ФУНДАТОРА ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕЖИСУРИ ЖАКА КАПО: ІМПРОВІЗАЦІЯ В МАСЦІ	102
Шумейко Людмила Михайлівна ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОСТІР КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ	105

він як режисер буде дотримуватися вказівок великого драматурга у саркастично-комедійному трактуванні кризисних моментів сімейних перипетій та колізій персонажів драми.

Отже, на початку зародження новітніх реформаторських пошуків майстрів національних театральних ідей італійського сценічного мистецтва займала талановита постать вітчизняної сцени Лукіно Вісконті. «Найтонший психолог і стиліст, він зумів залучити в театр дуже широкий загал. Критика відзначала, що при всій його рафінованості Вісконті був великим народним режисером» [5, 173]. Своєю режисерською діяльністю Л. Вісконті підтвердив національну сценічну традицію – комедію масок театру Гольдоні, примусив пересічного глядача по-новому, більш широкомасштабно оцінити новітні надбання прогресивного мистецтва режисури, надати достойну нагороду талановитій театральній спадщині, яку залишив майбутнім прихильникам і фахівцям Лукіно Вісконті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 100 великих режиссеров /Авт.-сост. Мусский И.А. Москва: Вече, 2004. 480 с.
2. Висконти, Лукино. Висконти о Висконти. Москва : Радуга, 1990. 445 с.
3. Клековкін, О. THEATRICA: Лексикон [Текст]. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
4. Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания /сост. Козлов Л. К. Москва: Искусство, 1986. 302 с.
5. Скорнякова, М. Г. Лукино Висконти как предвестник театральной революции второй половины XX века // Западное искусство XX век. Образы времени и язык искусства [Текст] : сборник / Гос. ин-т искусствознания. Москва : Едиториал УРСС, 2003. С. 170-189.
6. Спектакли двадцатого века. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2004. 488 с.
7. Шитова, В. Лукино Висконти. Москва: Искусство, 1965. 224 с.

РОЗДІЛ 4

ДОМІНАНТА ПРАКСЕОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Висоцький Юрій Пилипович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри акторського мистецтва та режисури
драми Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно,-телемистецтва Київського
національного університету культури і мистецтв

ДЕФІНІЦІЇ ВЧЕННЯ ПРО ДВІ ПЕРСПЕКТИВИ – АРТИСТА І РОЛІ

Понад тридцять років тривала робота К. С. Станіславського по створенню його знаменитої системи. Відомо, що на шляху до остаточного формулювання і визначення свого місця багато понять і розділів системи зазнали значної еволюції. Але є й такі розділи, що з'явилися в системі в останні роки життя її автора. Вчення про дві перспективи – артиста і ролі – належить саме до таких розділів. Вважається, що початок роботи над розділом «Перспектива артиста і ролі», в якому викладено це вчення, слід відносити до літа 1934 року.

Необхідність особливої уваги до вчення про дві перспективи зумовлена, з нашої точки зору, двома причинами. Про першу з них свого часу говорив О. Д. Попов: «Вчення про перспективу у творчій спадщині Станіславського поки що мало нами практично освоєно» [1, 391]. Ця думка не втратила своєї актуальності і нині.

Друга причина пов'язана з тим, що Станіславський кінцевий варіант розділу «Перспектива артиста і ролі» так і не завершив. Ця обставина не могла не позначитись на чіткості і завершеності викладу вчення.

Наприклад, по-різному можна розуміти такий вираз: «На противагу перспективі ролі, перспектива артиста повинна увесь час зважати на майбутнє»

[3, 138]. З цього вислову можна зробити висновок, що перспектива ролі не повинна зважати на майбутнє. Але з такою постановкою питання вступає в суперечність інший вираз Станіславського: «Лише після миттєвого перегляду минулого і майбутнього ролі ви по достоїнству оціните її черговий шматок. А чим краще ви відчуєте значення його в усьому цілому п'єси, тим легше стане спрямувати на нього увагу всього вашого єства. Ось для чого нам необхідна перспектива ролі» [3, 138].

З цього ж вислову випливає, що перспектива ролі включає в себе «минуле і майбутнє ролі», і, власне, особливість перспективи в тому й полягає в тому, що вона охоплює роль у єдності минулого і майбутнього.

Наведені приклади не ставлять перед собою завдання піддати сумніву вчення про дві перспективи, а лише підтверджують той факт, що роботу над кінцевим варіантом рукопису про перспективу Станіславським завершено не було. Дослідники ж системи, як нам здається, у певному розумінні пройшли повз цю обставину, подаючи справу так, начебто Станіславському вдалося у розділі «Перспектива артиста і ролі» викласти вчення в його абсолютній завершеності.

Слід також сказати, що белетристична форма викладу вчення про дві перспективи актуалізує завдання формулювання чітких дефініцій її основних положень. До цього часу в дослідженні системи це завдання залишається невирішеним. Ось чому необхідно вдумливо розібратися в існуючих матеріалах, поважаючи і зберігаючи дух вчення, пильно вчитуючись у його букву.

Розділ «Перспектива артиста і ролі» складено за матеріалами трьох рукописів. Перша частина розділу є закінченням рукопису «Мова та її закони». У ньому Станіславський зробив позначку: «Про перспективу – рано, далі цілий розділ». Проте розділ написано не було. Залишились два рукописи, присвячені цій темі. Вони і стали основною частиною вказаного розділу.

Поняття «перспектива» визначається К. С. Станіславським як «розраховане, гармонійне співвідношення і розподіл частин при охопленні

усього цілого п'єси і ролі» [3, 135]. Подекуди в теорії і практиці поняття «перспектива» поширюється на досить незначне коло питань. На переконання ж К. С. Станіславського, перспектива у театральному мистецтві передається «діями, вчинками, думкою, що розвивається, почуттям, переживанням, артистичною грою і співвідношенням сили, яскравості, швидкості, гостроти, виразності та ін.» [3, 135]. Більше того, вимоги дотримання перспективи відносяться «до звуку голосу, до мови, до руху, до дії, до міміки, до темпераменту, до темпоритму» [3, 135].

Аналіз розділу «Перспектива артиста і ролі» дозволяє виділити два основних положення перспективи ролі. Перше: створення життєво правдивої і художньо переконливої логіки оцінок, дій і вчинків персонажа; друге: визначення поступовості духовної еволюції персонажа.

До першого положення перспективи ролі Станіславський підібрав переконливі приклади. У п'єсі М. Горького «На дні», згідно з його задумом, «останній акт – результат проповіді старика. Тому весь час треба мати на прицілі фінал п'єси і підводити до нього інших виконавців, на яких впливає Лука» [3, 136]. Другий приклад – п'єса В. Шекспіра «Гамлет». «Якщо не дати глибокої скорботи і подиву перед легковажністю матері на самому початку п'єси, то знаменита сцена з нею не буде достатньо підготовлена. Якщо не відчується потрясіння від новин з замогильного життя, стане незрозумілою нестерпність земної місії героя, його сумніви, його допитливе вивчення смислу життя, його розрив з нареченою і всі ті дивні вчинки, що роблять його в очах людей ненормальним» [3, 137].

Такі ж конкретні приклади дає К. С. Станіславський і до другого положення перспективи ролі. Особливо вкажемо на зв'язок цього положення з діалектичним законом про розвиток. Розповідаючи про виконання видатним італійським актором Томмазо Сальвіні ролі Отелло, Станіславський зазначає, що той «з математичною точністю і невблаганною послідовністю, момент за моментом, розподіляв по всій ролі еволюцію, що відбувається в його душі» [3, 136].

Сутність цієї еволюції докладно розкрита Станіславським у «Режисерському плані «Отелло». У перших актах «Отелло» радісний стан героя, який переживає «кращий час життя», свій медовий місяць шлюбу, необхідно виділити і тому, що, як пише Станіславський, «такої світлої барви мало в п'єсі», і тому, що «потрібен сильний контраст між теперішнім і майбутнім. Чим світліше буде перше, тим похмуріше здасться друге» [2, 235-237].

Як бачимо, К. С. Станіславський вводить у вчення про перспективу принцип контрасту, який використовується у різних видах мистецтва. Відзначимо, що Станіславський першим вказав на існування принципу контрасту у сценічному мистецтві. Отже, ми можемо робити висновок, що система включає принцип контрасту, який є складовою частиною вчення про дві перспективи. Використання цього принципу в акторському мистецтві вимагає кожного разу враховувати, що несподіваний поворот розвитку характеру лише в першу мить може здатися глядачеві несподіваним. Актору ж належить глибоко продумати причини таких змін. «Несподіванка при бездоганній логічності» [4, 257] – формула Г. О. Товстоногова – ось що визначає основне «правило поведження» з принципом контрасту.

На цьому власне можна й закінчити виклад змісту вчення про перспективу ролі, якщо брати до уваги лише матеріали опублікованого рукопису. Однак, два положення аж ніяк не утворюють сукупність теоретичних положень, чим за визначенням є поняття «вчення». Проте, інших Станіславським сформульовано не було.

Уважний аналіз практичної і теоретичної спадщини автора системи дозволяє зробити висновок про наявність, принаймні, ще двох положень перспективи ролі. Тут насамперед варто говорити про те, що у своїй практиці Станіславський як актор і режисер володів мистецтвом чіткого виявлення головного і другорядного в ролі. Сам по собі масив вірно прожитих актором запропонованих обставин не призводить до створення справді художнього