

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ
«СЕЗОН СТАНІСЛАВСЬКОГО» ЯК ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК**

Виконала:

здобувач вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Карина КАСЯНЕНКО

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА

Наукові рецензенти:

- 1) доктор культурології, професор,
завідувач кафедри майстерності актора ХДАК
Антоніна КІКОТЬ;
- 2) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ
Андрій КОРНЄВ

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
18 січня 2021 року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
25 вересня 2019 року

ЗАВДАННЯ **на виконання кваліфікаційної роботи магістрантки** **Карини КАСЯНЕНКО**

1. Тема: **«Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» як творча майстерня в контексті сучасних театральних практик»**
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК –
Світлана ШУМАКОВА
затверджені рішенням кафедри режисури від 25 вересня 2019 р.
2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.
3. Вихідні дані до роботи – досліджується Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» в контексті сучасного розвитку сценічного мистецтва.
4. Зміст магістерської роботи (перелік питань, що потребують розробки):
 1. ВСТУП
 2. РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
 3. РОЗДІЛ 2. ІДЕЇ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО У СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ
 4. РОЗДІЛ 3. МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «СЕЗОН СТАНІСЛАВСЬКОГО» ЯК ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ
 5. ВИСНОВКИ
 6. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
 7. ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА; доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ		
Розділ 1	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ		
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, Геннадій Набоков		
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА		
Висновки	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА		
Список використаних джерел	кандидат мистецтвознавства, Геннадій Набоков		
Додатки	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ		

6. Дата видачі завдання – 25 вересня 2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	30.11.2020	
2.	Розділ 1	30.03.2020	
3.	Розділ 2	30.06.2020	
4.	Розділ 3	15.10.2020	
5.	Висновки	10.11.2020	
6.	Список використаних джерел	25.12.2020	
7.	Додатки	29.12.2020	
8.	Редагування тексту	15.01.2021	
9.	Збір рецензій	15.01.2021	

Магістр

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

(прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Аналіз понять «творча майстерня» «театральний фестиваль».....	
1.2. Теоретичні засади та джерела	
1.3. Методи дослідження	
Висновки до розділу 1	
РОЗДІЛ 2. ІДЕЇ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО У СУЧАСНІЙ	
СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ	
2.1. Творчо-педагогічні погляди послідовників К. Станіславського: Кама Гинкас, Лев Додін, Євген Марчеллі, Еймунтас Някрошюс	
2.2. Культурологічна інтерпретація сучасного розуміння принципів К. Станіславського, що спирається на пріоритет соціокультурних підстав	
Висновки до розділу 2	
РОЗДІЛ 3. МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «СЕЗОН	
СТАНІСЛАВСЬКОГО» ЯК ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ СУЧАСНОГО	
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ	
3.1. Фестиваль «Сезон Станіславського» в контексті різнорівневого творчого спілкування і професійної взаємодії	
3.2. Культурно-мистецьке значення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського».....	
Висновки до розділу 3	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження обумовлене необхідністю подолання протиріччя між значенням і потенціалом Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» в якості мистецького та соціокультурного феномена і відсутністю у вітчизняному мистецтвознавстві спеціальних наукових робіт, присвячених дослідженню цього напрямку. Являючи собою невід'ємну частину театральної культури сьогодення, цей фестиваль є унікальним зразком різномірного творчого спілкування, яке відкриває можливості для ефективної професійної взаємодії, в результаті якої вибудовуються нові відносини, зароджуються нові мистецькі ідеї, набувається новий досвід.

Вочевидь, проведення фестивалів і конкурсів театрального мистецтва стало потужним рухом у світі, і преса наполегливо свідчить про те, що за останні роки фестивальний рух переживає новий виток свого нестримного розвитку. Отже, в цьому контексті Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського», виступаючи засобом забезпечення унікального комплексу фахової співпраці та обміну досвідом, потребує свого висвітлення в науковому дискурсі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано на кафедрі режисури відповідно до плану наукових досліджень і плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета магістерської роботи* полягає в обґрунтуванні культурно-мистецького значення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» як творчої майстерні в контексті сучасних театральних практик.

Поставлена мета передбачає необхідність вирішення таких *завдань*:

- сформулювати основні поняття дослідження;
- проаналізувати джерельну базу за темою дослідження;
- визначити методи дослідження;
- дослідити специфіку Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського»;
- обґрунтувати роль Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» в якості мистецького та соціокультурного феномену.

Об'єктом дослідження є Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського».

Предметом дослідження є Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» як майстерня творчості в контексті сучасних театральних практик.

Методи дослідження. Обрана нами міждисциплінарна стратегія дослідження зумовлює синтез підходів до інтерпретації культурно-мистецького значення міжнародного фестивалю «сезон Станіславського», що передбачає звернення до науково-теоретичних розробок у сферах: філософії, історії, культурології, мистецтвознавства тощо. Тож конструктивно-евристичним інструментом аналізу Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» є його полідискурсивне наукове вивчення з пріоритетом мистецтвознавчого та культурологічного підходів, що відповідає сформульованим задачам дослідження.

В рамках названих підходів реалізовано: історико-культурний метод з метою визначення зовнішнього контексту і домінант поступу Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського»; метод причинно-наслідкового аналізу в руслі виявлення специфіки розвитку досліджуваного предмета; метод єдності логічного та історичного, сутність якого полягає у тому, що Міжнародний

фестиваль «Сезон Станіславського» осмислюється з відтворенням у всій своїй багатогранності, у всій повноті сутнісних нюансів, з усіма притаманними частковостями; загальнонаукові методи – метод аналізу та узагальнення з метою формування авторських позицій та висновків.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у вперше здійсненому дослідженні культурно-мистецької сутності та творчих ініціатив Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського».

Удосконалено: конкретизацію значення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» як творчої майстерні в контексті сучасних театральних практик; теоретико-методологічну базу вивчення даного театрального форуму.

Набуло подальшого розвитку осмислення змістового сенсу, тенденцій та мистецьких вимірів новітніх сценічних практик.

Практичне значення магістерського дослідження полягає в тому, що воно може сприяти кращому розумінню сутності фестивалю як майстерні творчості в контексті театральної культури сьогодення.

Дане дослідження може бути корисним: при вивченні студентами ряду дисциплін («Режисура та майстерність актора», «Історія світового театру», «Креативне мислення у режисерській арт-практиці», «Інноваційні форми святкової культури»); як додаткове теоретичне підґрунтя досліджень сучасного сценічного мистецтва; у практичній діяльності акторів та режисерів.

Крім цього, матеріали магістерської роботи можуть знаходити застосування і в контексті написання тематично суголосних наукових статей, і розробки навчально-методичних матеріалів.

Магістерське дослідження виконується згідно з програмою Міністерства культури України №840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театру.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорені на теоретичних семінарах кафедри режисури Харківської державної академії культури. Результати дослідження оголошені на Міжнародній науково-практичній конференції «Театр. Час. Герой» (Уфа, 2020) та Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації : синергія традиції та інновації» (Харків, 2020).

Публікації. Основні ідеї та положення магістерського дослідження висвітлені у 2-х публікаціях:

1. Касяненко К. В. До постановки проблеми вивчення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» / К. В. Касяненко // Традиційна культура в умовах глобалізації : синергія традиції та інновації : матеріали наук.-практ. конф., 18–19 верес. 2020 р., м. Харків / Упр. культури і туризму, Харків. облдержадмін., Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. — Харків, 2020.

2. Касяненко К. В. Методы анализа культурно-художественного значения Международного фестиваля «Сезон Станиславского» / К. Касяненко // Театр. Время. Герой : сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (27 ноябр., 2020) / М-во культуры Рос. Федерации, Уфим. гос. ин-т искусств им. Загира Исмагилова. — Уфа, 2020.

Структура роботи зумовлена її метою, задачами та логікою дослідження, і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (93 найменування) та додатків (А, Б, В, Г, Д, Е). Загальний обсяг роботи становить 97 сторінки, основний обсяг роботи становить 79 сторінок.

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз понять «творча майстерня» та «театральний фестиваль»

Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» власне розглядаємо як творчу майстерню — універсальний майданчик для всіх, хто цікавиться мистецтвом театру, — що разом з показом вистав включає в себе лабораторії, майстер-класи, воркшопи від провідних майстрів, фахівців та експертів театральної справи.

У рамках творчої майстерні передбачені зустрічі з видатними майстрами, коли особливого значення набуває реалізація творчого досягнення та осмислення нового знання, опанування творчого мислення як такого.

Це, по суті, можуть бути практикуми, тренінгові заняття, обговорення проблемних ситуацій, семінари, організовані в інтерактивній формі, що сприяє успішному освоєнню професійних нюансів і тонкощів. Отже, це — ефективна навчально-дидактична форма, що надає нові знання й дозволяє розкрити творчі можливості, стимулює набуття професійного досвіду.

Поняття «творча майстерня» широко використовується у сфері театального мистецтва, зокрема режисури та акторської майстерності. Найчастіше під творчою майстернею чи майстер-класом розуміють відкритий захід як презентацію досвіду фахівця, який досяг високого мистецтва у своїй справі. Творча майстерня є змістовно суголосною із семінаром, який проводить експерт певної дисципліни, для охочих поліпшити свої практичні досягнення.

Наведемо ряд визначень поняття «творча майстерня».

У першу чергу, творча майстерня — це:

- «відкрита педагогічна система, що дозволяє демонструвати новий погляд на розглядуване питання, який показує способи подолання консерватизму і рутини» його звичного розуміння;
- репрезентований власний досвід як «фундаментально розроблений оригінальний метод або авторська методика, що спирається на свої принципи та має певну структуру»;
- «це головний засіб передачі концептуально нової ідеї, авторської педагогічної системи (педагог як професіонал протягом часу виробляє індивідуальну (авторську) методичну систему, що включає ряд дидактичних методик, власних «ноу-хау» і т.п.)»;
- «ефективна форма передачі знань і обміну досвідом, центральною ланкою якої є демонстрація оригінальних методів освоєння певного змісту за активної ролі всіх учасників»;
- особлива навчальна форма, яка заснована на «практичних» діях і демонстрації творчого вирішення проблемного завдання [90].

Синтезуючи дані визначення, слід сформулювати, що творчій майстерні характерні: виклик дидактичним традиціям у світлі нового мислення, не стільки донесення нового знання, скільки створення його «побудови» безпосередньо за умови участі всіх присутніх, у полеміці «плюралізму думок».

Методика проведення творчої майстерні ґрунтується як на педагогічній інтуїції педагога, так і на сприйнятливості аудиторії — це двосторонній процес, і відносини «майстер-педагог — учень» постають абсолютно виправданими. Тому творчу майстерню нерідко називають школою розпізнавання смислів, знаків і прийомів певного напрямку в мистецтві. Крім чисто практичного призначення, творча майстерня має ще одну дуже

важливу мету — інтелектуально-естетичне виховання, розвиток здібності самостійно і нестандартно мислити.

Отже, ціннісна (аксіологічна) значущість технології творчої майстерні полягає в тому, що формується ставлення до пізнання навколишньої дійсності як певна фаза процесу вростання кожного індивіда у світ духовної культури.

Технологія майстерні чи майстер-класу безпосередньо пов'язана з формуванням навичок та вмінь конкретної творчої діяльності. Творча майстерня чи майстер-клас дозволяє підвищити професійну грамотність і креативність учасників, розвинути навички творчого осягнення як такого та осмислення нового знання.

Розглядаючи технологію творчої майстерні чи майстер-класу можна виділити кілька основних концептів:

- створення умов для певного навчання з урахуванням формування інтерактивного освітнього простору як «живого» спілкування на професійні теми;
- сприяння професійному та особистісному розвитку учасників, формування професійних компетенцій та високої професійної культури.

Творча майстерня чи майстер-клас — це форма організації освітнього процесу, яка створює творчу атмосферу та психологічний комфорт і, безумовно, сприяє особистісному зростанню як педагога-майстра, так і учасників, іншими словами, створює умови для сходження кожного учасника до нового знання і нового досвіду шляхом і певного самостійного, і колективного відкриття.

Технологія майстерень була створена у Франції у 20-х рр. ХХ ст. представники «Groupe Francais d'Education Nouvelle (GFEN)», засновником

якої є А. Бассіс. Представники GFEN (А. Бассіс, О. Бассіс, Г. Башляр, А. Валлон, М. Дюком, А. Дюні, П. Колен, Ж. Кордон, П. Ланжевен, Ж. Піаже) визначають процес навчання як відкриття учнем нового в собі та світі. Пошук повинен бути творчим і проходити в рамках ефективної взаємодії суб'єктів освітнього процесу з педагогом (Майстром) через набуття нових знань, навіть відкриття.

Алгоритм проведення майстерні, згідно досліджень Анрі Бассіса:

- створення емоційного настрою, що мотивує творчу діяльність кожного, через включення почуттів, підсвідомості, формування особистісного ставлення до предмета обговорення (для цього може бути злученим все, що викликає потік асоціацій чи може розбудити почуття — образ, текст, мелодія тощо);
- робота з матеріалом;
- співвіднесення своєї діяльності з діяльністю інших: робота в малій групі (ключовим завданням постає надання самооцінки та проведення самокорекції), збагачення свого досвіду шляхом нових знань;
- кульмінація творчого процесу: осяяння, нове бачення обговорюваного предмета, внутрішня свідомість поглиблення в проблему і пошук відповідей;
- рефлексія — відображення, самоаналіз, узагальнення думок та емоцій, що з'явилися під час проведення майстерні.

Творча майстерня чи майстер-клас є багатим матеріалом «для рефлексії самого майстра» [25], удосконалення його подальшої роботи. Створювана атмосфера, побудована за вищенаведеною технологією, безумовно, сприяє і стимулює творчий саморозвиток особистостей всіх учасників. Постулати «кожен має право висловити свою точку зору» і «повага думки партнера» створюють умови для найбільш повного самовираження.

Резюмуючи вищевикладене, можна сформулювати, що необхідність творчих майстерень у царині театрального мистецтва спирається на базове генетичне її підґрунтя — *творчість*, природну для, наприклад, режисера чи актора, професійну відповідальність за результат праці, прагнення до реалізації своїх поглядів.

Творча майстерня — це педагогічна технологія, заснована на продуманій у всіх деталях моделі спільно здійснюваної діяльності, реалізації навчального процесу із забезпеченням комфортних умов з особливим настроєм, коли її ознаками є:

- максимальна «включеність» і активна позиція учасників;
- діалогічна і полілогічна дискусійна взаємодія;
- деяка невизначеність і можливість для імпровізації в завданнях;
- низький ступінь регламентації дій учасників;
- свобода вибору змісту, способів, технік, форм і засобів діяльності;
- зіткнення інтересів, наявність інтриги чи парадоксальності запропонованих завдань;
- психологічна підтримка учасників і атмосфера відкритості, творчості, доброзичливості та взаємної довіри.

Роль майстра у творчій майстерні:

- формулювання мети кінцевого результату заняття та підбір відповідних матеріалів;
- постановка питань, що пропонуються до осмислення, вивчення певної проблеми;
- створення робочої, але водночас ненапруженої атмосфери;
- не нав'язування своїх думок, залишення простору для творчості;
- відтворення особливого творчого простору.

(Наприклад, майстер — театральний режисер — торкається питання можливості навчитися мислити «як режисер», репрезентує власну професійну інтерпретацію основних режисерських кроків на шляху створення й розробки ідеї + нетривіальна практична складова з метою поглибленого осмислення інформації).

Відзначимо, що спорідненими з поняттям «творча майстерня» є «майстер-клас», «семінар», «тренінг», «воркшоп».

Майстер-клас — це захід, на якому експерт ділиться своїми практичними напрацюваннями в неформальному стилі, можуть бути присутніми новачки.

Семінар — це захід, де експерт ділиться досвідом та відповідає в кінці зустрічі на питання аудиторії (здебільшого відвідувачі семінару глибоко володіють темою і приходять послухати конкретного експерта).

Тренінг — це ряд навчальних заходів, на яких експерт представляє аудиторії теоретичні позиції та прикладні навички в окресленій професійній області.

Воркшоп (workshop) в перекладі з англійської — «майстерня» або «цех» — це колективний навчальний захід, який передбачає активну участь кожного (використовуються у західних країнах дуже давно і вже довели свою ефективність). Наставник створює умови для проведення навчального дійства, надає вихідні дані для аналізу, матеріали, точку відліку, але ухиляється від самого процесу навчання. А учасники максимально залучаються до процесу, експериментують, привносять власні ідеї й думки, вивчають проблему в контексті її конкретики, сперечаються й намагаються прийти до компромісу. Результат кожного залежить від ступеня його залученості та злагодженої командної роботи.

У свою чергу, в контексті формулювання нашої теми дослідження, крім визначення сутності творчої майстерні, важливо й *осмислення театрального фестивалю*, розуміння феномену його популярності, стрімкого поширення та постійного оновлення театрального фестивального руху, що слід починати з розгляду самої дефініції.

Термін «фестиваль» походить від *feviae* (лат.) — «святкові дні», «дні відпочинку», а також *festum* (лат.) — «урочиста подія». «В Англії широкого поширення набули поняття «*feast*» і «*festival*», які з самого початку використання були тотожними, та в дослівному перекладі означали «свято». З часом дефініція «*feast*» закріпилася за релігійними святами, а «*festival*» — за світськими. Проте цей поділ жодним чином не позначився на сутності поняття. Одним з часто вживаних слів є «*fiesta*», що означає «свято» в іспанській мові» [25].

«Французький еквівалент цього терміна «*fete*» має три значення: особливий день, присвячений культу релігійних церемоній; публічні розваги, що влаштовуються з якого-небудь надзвичайного приводу, наприклад, національні свята; задоволення, життєві радості, щастя. Нині у західноєвропейській літературі дефініції «фестиваль» і «свято» використовуються як синоніми» [25].

Під час нашого інформаційного пошуку зібрано матеріали, що уможливають зіставлення наукових поглядів відносно сутності поняття «фестиваль».

Д. Зубенко в розвідці «Розвиток фестивального руху в сучасній Україні» визначає фестиваль як організований захід з елементами святковості», що є тематично спрямованим [12, с. 111].

Згідно словника С. Ожегова, фестиваль інтерпретується як «широка громадська, святкова зустріч, що супроводжується оглядом досягнень будь-

яких видів мистецтв». Для нас принциповими постають саме слова «зустріч, що супроводжується оглядом досягнень» [45, с. 374].

В підтвердження того, що це вкрай принципово, наведемо погляди сучасних науковців С. Любченко та Ж. Даюк, які визначають фестиваль ідентично «Великому тлумачному словнику української мови» за ред. В. Бусел, а саме: «Фестиваль — це масове свято, на якому демонструють досягнення певного виду мистецтва» [30, с. 112].

Практично так само представлена позиція Н. Хренова, за якою «фестиваль (festival, від *festivus* — святковий) є святкуванням масового характеру, показ досягнень певного мистецтва» [78, с. 10].

Ю. Орехова у праці «Фестиваль. Азбука організації» вивчає фестиваль як святкове дійство, в основі якого невід’ємне антагоністичне, змагальний початок (йдеться про фестивалі-конкурси). «Нині найчастіше відбувається підміна понять «фестиваль» і «конкурс». Багато організаторів, прагнучи використовувати величезний потенціал фестивалю, застосовують лише назву, не втілюючи його основні елементи. Перевага фестивалю перед конкурсом полягає в тому, що пріоритетним є не просто стати першим, а першим серед рівних, тобто метою є не перемога, а можливість творчої взаємодії, міжособистісного спілкування. Тут слід зазначити, що розставити подібні пріоритети, створити відповідну атмосферу вдається далеко не завжди. У цьому сенсі фестиваль є своєрідним «лакмусовим папірцем» сучасного суспільства, відображаючи основну сучасну установку: бути попереду і будь-якою ціною» [45, с. 39].

Не можна не погодитися з тим, що фестиваль — «це не просто конкурс або змагання, у ньому є головне і найцінніше — створення атмосфери свята, а не змагання. Верховенство святкового настрою відрізняє фестивалі від конкурсів, змагань. У фестивалі не потрібно демонструвати обов’язкові елементи. Така форма культурної практики, як фестиваль, відзначається

повною свободою. Гармонійне поєднання природи свята зі змагальним початком свідчить про фестиваль як про універсальне поліфункціональне явище, що сприяє розвитку творчого потенціалу особистості, суспільства загалом» [45, с. 39].

Щодо театрального фестивалю, то аналіз існуючих театральних форумів, які представляють надбання сучасного сценічного мистецтва, надає, на нашу думку, можливість його визначення відбиттям, насамперед, багатій палітри культурного життя сьогодення. В умовах корінного переінакшування соціокультурного контексту життя останніх років надзвичайно важлива роль у збереженні єдиного світового культурного простору відводиться фестивалю як універсальному комунікаційному каналу, здатному встановлювати, підтримувати та стимулювати реальні художньо-творчі й суспільні зв'язки.

На думку О. Карпаш, «Фестивальні вистави дозволяють побачити контури реальних змін, які відбулися в нас самих і навколо нас, в дзеркалі одного з найбільш суспільно значущих мистецтв — театрі. З мозаїки окремих сценічних або навколосценічних явищ, що відображають сьогodнішнє життя сучасного театру з усіма його протиріччями, злетами та падіннями, складається повна картина сучасного театрального процесу» [87].

Фестиваль надає можливість по-особливому поглянути власне на сучасні інтерпретації змісту театрального процесу. Під таким кутом зору сценічні практики набувають нового відтінку і сприймаються невід'ємними складовими загального театрального процесу, характерна особливість якого полягає в тісному взаємозв'язку творчих проблем з соціальними, економічними.

Не можна не погодитися з визначенням О. Карпаш, що театральний фестиваль — «це складний шлях пошуку новаторських ідей, реалізації нетрадиційних рішень, розвитку інноваційних форм роботи, творчих

пошуків, залучення свого нового глядача. І це вимагає від організаторів конкретного і сучасного аналізу театрального ринку, концептуальних розробок, постійного моніторингу процесів і вироблення на цій основі нової театральної стратегії XXI ст.» [87].

На тлі обґрунтування культурно-мистецького значення Міжнародної театральної премії та самого фестивалю «Сезон Станіславського» можна узагальнити змістову сутність фестивальної театральної діяльності, конструктивний зміст фестивалізації як такої. У даній роботі Міжнародний театральний фестиваль «Сезон Станіславського» вважаємо доцільним дослідити в культурних контекстах, мистецько-творчих взаємозв'язках та фахових комунікаційних взаємовідносинах, що є підвищенням інтересу до фестивальної події та, як наслідок, до театру в цілому.

Отже, можна визначити, що, по-перше, фестиваль є масштабним суспільним дійством, святковим за своєю суттю та принципово пов'язаним з оцінкою чи представленням мистецьких досягнень.

По-друге, ескалація інформаційного обміну в царині творчих досягнень, пряме спілкування театральних керівників, обговорення унікальних know-how, можливість прямих контактів, переговорів, укладання угод, обговорення проектів, складають принципову основу динамічного життя театрального фестивалю сучасності.

Щодо творчої майстерні, то це — одна з форм освітньої діяльності, що дозволяє набутти нового професійного знання, мати можливість задоволення своїх бажань і потреб у творчості.

1.2. Теоретичні засади та джерела дослідження

З метою обґрунтування культурно-мистецької сутності й значення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» як майстерні творчості в контексті сучасних сценічних практик, на наш погляд, ефективним є вивчення проблеми не лише з точки зору театрознавства, а й з точки зору культурології, мистецтвознавства тощо. Літературні джерела були проаналізовані в руслі виокремлення аспектів тематично-змістового висвітлення обраної нами проблематики, що відбивається різноманітними дослідженнями як вітчизняних, так і зарубіжних науковців.

Відповідно, насамперед, виокремимо дослідницькі погляди, що визначають проблематику співвідношень театрального мистецтва з культурним контекстом сучасності, таких науковців, як: Гі Дебор, Р. Барт, П. Вірілію, Ж. Дельоз, М. Маклюєн, Ж. Ліотар, Ф. Гваттарі, М. Фуко. Вважаємо, що поза урахуванням науково-теоретичних розробок згаданих авторів, вивчення сучасного театрального мистецтва не є можливим. Ці дослідницькі погляди поєднує акцентуація нині сталої і визначної переваги в культурі й мистецтві, головним чином, емоційного початка, пріоритет ірраціонального над раціональним, порушення будь-якої художньої стабільності з рисами саморефлексійності, відкритості й руйнуванні зцентрованої структури, з плюралізмом мистецьких ідей, іронією, перманентною грою.

Для нашого дослідження важливими є наукові погляди таких теоретиків західного мистецтва, як Р. Голдберг, М. Марк, К. Пирсон та ін., щодо обґрунтування сценічних практик та їх еволюції в контексті соціокультурних трансформацій сучасності. Крім того, важливими є концептуальні розробки А. Банфі та Я. Ратнера, згідно з якими акцентується проблема сприйняття видовищ у сучасному суспільстві споживання.

Завдяки роботі «Постмодерністський театр як художественний код» Т. Крюкової можна в ряді нюансів і частковостей простежити особливості сучасних сценічних практик.

При виявленні культурологічного підґрунтя інтерпретації поглядів К. Станіславського ми спиралися на праці з культурології мистецтва В. Ляха, А. Пелипенко; теоретичний доробок науковців Р. Барта, Ж. Бодрійяра, М. Хренова та ін., суголосно з яким визначаються в якості соціальних явищ театральні спектаклі; праці із загальних питань культурології С. Іконникової, М. Кагана, А. Флієра і ін.

У роботі над обраною темою ми спиралися на наукові принципи, вироблені сучасною наукою про театр, у тому числі соціологією театру та історією театральної справи, що розкриті у дослідженнях О. Алексєєва, Г. Так-Дам'яна, В. Дмитрівського, В. Жидкова, Е. Левшиної, А. Рубінштейна, К. Соколова, Ю. Фохт-Бабушкіна та ін. В їх теоретичних розробках використані різні способи вивчення художнього життя суспільства, методи аналізу аудиторії мистецтва, зокрема таких систем, як «театр і публіка», «спектакль і глядач», «театр і молодь» та виявлено характерні особливості цих «тандемів», намічені перспективи для наступних кроків у їх пізнанні.

Відтворення з розрізненої інформації ретроспективи фестивального мистецтва уможлиблює праця Ю. Лотмана, котрий з наукової позиції вивчав фестиваль у контексті дозвілля; роботи з історії та організації масових святкувань Е. Рюміна, А. Гвоздєва, А. Піотровського, О. Цехновіцера, С. Радлова, М. Данилевського; навчальні посібники І. Туманова, Д. Генкіна, І. Шароева, А. Силіна. Узагальненою думкою приведених дослідників можна визначити те, що «нині фестивальні практики є невіддільною частиною дозвілленої культури практично усіх верств населення. З різних причин попит на фестиваль як культурний продукт щороку зростає, як і кількість проведених фестивалів (попри якість їхньої організації)» [25].

Феномен фестивалю як явища культури постає предметом досліджень С. Зуєва, П. Ніколаєва, Е. Резнікової, О. Яцкова, А. Барабанова, К. Давидовського, М. Литвинова, С. Любченко, Р. Набокова, Ю. Онацького, Н. Пато, Ю. Репіна та ін. в культурно-мистецьких, соціально-психологічних, семіотичних тощо аспектах.

Дослідження «Фестиваль як соціокультурний феномен сучасного театрального процесу» А. Меньшиков визначає «подвійну природу» фесту: «...це поняття зазвичай завжди зумовлено двома іншими — «святом» і «змаганням». Фестиваль як свято є специфічною формою колективного єднання, де виражаються загальний настрій і співпереживання учасників. Він зумовлений динамікою соціального буття, у якому окремі періоди життя усвідомлюються і переживаються людьми особливим емоційним чином, зумовлюють інший, ніж у буденний час, спосіб поведінки та діяльності, передбачаючи безпосередню участь у святкуванні» [37, с. 10].

Праця «Фестиваль мистецтв як синтетичний художній простір» О. Резнікової подає авторське бачення сутності поняття «фестиваль»: «це яскраве і самобутнє явище в загальній панорамі сучасної художньої культури. На перший погляд, воно розвивається незалежно від глобальних соціальних і політичних процесів та має свою внутрішню логіку. Такою сприймається динаміка фестивального руху з прикладної точки зору, у публіцистичних матеріалах, на сторінках газет і журналів, в аналітичних оглядах художніх критиків. Тим часом, зміна характеру дослідження виявляє у фестивальних акціях закономірності загальнокультурного масштабу: фестивальний рух стає в загальний ряд з іншими культурними феноменами, починає проявляти свою культурно-семантичну роль у просторі сучасності» [25].

Фестиваль крізь призму міжкультурного значення розглядається П. Ніколаєвою: «...будучи невіддільною частиною культури як знаково-

комунікативної системи, фестиваль є унікальним зразком різнорівневого спілкування, надає можливості для ефективної міжкультурної комунікації, у результаті чого досягається порозуміння між людьми як представниками культур, різниця між якими є, наприклад, соціальною, професійною, віковою, етнічною тощо» [42, с. 12].

Згідно наукових позицій С. Авірінцева, А. Гуревича, А. Карміна та ін. фестиваль розуміється «універсальною формою глобального культуротворчого процесу, що є водночас способом рефлексії культури в її різноманітті і засобом генерації нової культури, здатної відповідати потребам гіперспільноти». Відзначається, що «фестиваль є міжкультурним форумом, засобом інтеграції та диференціації соціуму як на локальному, так і на міжнародному рівнях. Усе це зумовлено наступними факторами: по-перше, це досягається семіотичними засобами фестивалю, якими є мови міжкультурних архетипів та символів і знаково-символічні мови локальних культур. По-друге, баланс забезпечується унікальним комплексом комунікативних засобів фестивалю: безпосереднє спілкування, «комунікація з приводу свободи», мистецтва, творчості та специфічних властивостей фестивалю. Являючи собою форму глибокої рефлексії, що здійснюється суб'єктом через масове, міжкультурне спілкування, фестиваль як форма культури дозволяє усвідомити себе частиною реального світу, пізнати своє місце та роль у цьому світі, стає одним із дієвих засобів, що забезпечує зв'язок між процесами інтеграції і диференціювання в суспільстві. Попри те, що цей баланс існує локально та зберігається протягом відносно нетривалого часу, реалізація можливості такого балансу сприяє прагненню до нього як до ідеалу суспільних відносин» [25, 5].

Цікавими в осмисленні обраної нами теми можна визначити наукові дослідження Д. Смілянського «Продюсер в театральному процесі Росії: організаційно-творчий аспект», В. Козловського «Креативні основи

рекламної комунікації: системний аналіз», С. Владимірова «Соціально-психологічне забезпечення іміджу торгової марки», які проявляють закономірності існування досліджуваного нами феномена театрального фестивалю у характерних побудовах комунікації «театр — глядач».

Щодо осмислення сутності театральних фестів, то можна визначити: «театральний фестиваль є змістовно диференційованим та інтегрованим з іншими складовими загального мистецького простору, коли процес взаємодії відбувається з метою обміну художньою інформацією в руслі «театр — соціокультурний досвід глядача». Ця характеристика театральної фестивальної діяльності, на нашу думку, визначає базові механізми як мистецького, так і соціально-культурного процесу, що забезпечує можливість створення культурно-мистецького середовища сьогодення та осмислення його життєдіяльності як накопичення і трансляції мистецького та соціально-культурного досвіду» [37].

Очевидно, що не можна заперечувати існуючі науково-теоретичні позиції, згідно з якими театральний фестиваль в соціально-культурному просторі «визначає необхідні умови для міжкультурної комунікації: відбувається обмін творчим, соціальним і духовним досвідом», народжуються нові творчі продукти, насамперед, театральні спектаклі. Отже, «театральний фестиваль реалізує не лише свій мистецький, але й потужний культуротворчий потенціал» [37].

Підкреслимо, що особливо ми зосереджувалися на поглибленому розумінні сучасного етапу розвитку фестивального руху, іншими словами, розумінні Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» як соціокультурного феномену сучасного театрального процесу. Зокрема, звертали дослідницьку увагу на проблему диференціації потреб аудиторії, сегментації театрального ринку, проявах загострення конкуренції, що дозволяє виявляти глядацькі запити та переваги із забезпеченням їх

адекватного задоволення і, тим самим, досягнення максимально ефективного результату досліджуваного театрального форуму. У нашому випадку цьому сприяло вивчення надзвичайно широкого спектру сучасних статей щодо існуючої ситуації у сфері розвитку театрального мистецтва, публікацій про театр у системі взаємовідносин «фестиваль — глядач» в умовах сьогоденного ринку.

Відповідно, можна визначити, що на основі аналізу джерел нашої наукової роботи, ми визначили пріоритет: виявлення характерних ознак досліджуваного фестивалю в соціокультурному контексті та закономірностях художнього існування й тенденціях розвитку; обґрунтування його мистецької концепції з розкриттям її змісту та значення; виявлення громадського статусу фестивалю та його зв'язків з цільовою аудиторією; визначення розглядуваного фестивального проекту з точки зору розкриття принципів і художніх стратегій майбутнього розвитку сценічного мистецтва.

Таким чином, зауважимо, що специфіка нашої дослідницької позиції вбачається в обґрунтуванні Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» як єдиного складноструктурованого простору, в якому динамічно взаємодіє цілий ряд складових, виявлення й аналіз яких передбачає застосування обраного нами комплексу дослідницьких підходів та методів.

1.3. Методи дослідження

Конструктивна основа будь-якого наукового дослідження закладається завдяки обранню дослідницьких підходів та методів. Тож важливим є визначення науково-дослідної методології, яка спирається на застосовані підходи та методи, котрі повинні узгоджено синтезуватися у комплексі та уможливлювати досягнення сформульованої мети та завдань.

Науковий підхід — напрямок мислення чи загальне спрямування аналітики. Метод уточнює, у якій саме конкретиці здійснюється аналіз. У широкому розумінні, по суті, метод — це саме те, як досліджується об'єкт та предмет у науковій праці. Тобто, метод — це певна тактика мислення. Важливим постає визначення терміну «методологія». Методологія — це стратегія пізнавального процесу.

Обраний нами в магістерській роботі міждисциплінарний кут зору зумовлює синтез методів інтерпретації культурно-мистецького значення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського», що передбачає звернення до науково-теоретичних розробок у сферах: культурології, мистецтвознавства, соціології, психології, філософії, естетики тощо. Тож конструктивно-евристичним інструментом аналізу Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» є його поліаспектне вивчення з пріоритетом мистецтвознавчого та культурологічного підходів, що відповідає сформульованим задачам дослідження.

Культурологічний підхід дозволяє ґрунтовно та базово проаналізувати досліджуваний предмет, враховуючи специфіку його існування, а мистецтвознавчий підхід уможливив аналіз його художніх контекстів та змістів.

У рамках культурологічного підходу реалізовано: історико-культурний метод з метою визначення зовнішнього контексту і домінант поступу Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського»; метод причинно-наслідкового аналізу в руслі виявлення специфіки розвитку досліджуваного предмета; метод єдності логічного та історичного, сутність якого полягає у тому, що Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» на сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва осмислюється з відтворенням в усій багатогранності, в усій повноті сутнісних нюансів, із усіма притаманними частковостями; аксіологічний метод, що дозволяє оцінити вплив та значення

досліджуваного фестивалю на розвиток культури; герменевтичний метод з метою пояснення і конкретизації сутності поняття «фестиваль» як такого.

У рамках мистецтвознавчого підходу реалізовано методи, що уможливають аналіз художніх особливостей досліджуваного предмету: метод аналізу творів митців; метод аналізу творчості; метод образно-стилістичного аналізу творів.

У рамках загальнонаукових методів реалізовано: метод термінологічного аналізу для визначення сутності та всебічного розкриття понять «творча майстерня» та «фестиваль»; метод аналізу та узагальнення — з метою формування авторських позицій; метод абстрагування — з метою дослідити специфіку фестивалю, що нас цікавить; дескриптивний метод — для опису фактів; метод конкретизації та метод аналогії — з метою дослідити специфіку мистецьких фактів фестивалю.

Комплекс названих методів дослідження дозволив обґрунтувати мистецьку сутність та культурний сенс досліджуваного нами Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського».

Висновки до розділу 1

1. Здійснений аналіз теоретичних першоджерел, зосереджених на науковому осмисленні сучасних театральних форумів, виявив: фестивальний рух за останні роки переживає новий виток свого розвитку, постаючи у світі вельми потужним. Зокрема, досліджуваний Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського», що набув у пресі за останній час значно більшої уваги критиків-поціновувачів та популярності серед прихильників, для художника-творця є приводом намагань творчого виходу за межі власного звичного «Я».

2. Визначено, що Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» є масштабним суспільним дійством, святковим за своєю суттю та принципово пов'язаним з оцінкою та представленням мистецьких втілень поглядів К. Станіславського, які не втрачають актуальності й в сучасних сценічних практиках.

3. Творча майстерня — це робота з відтворенням творчої атмосфери з метою передачі педагогічного досвіду як власного методу або авторської методики, що виявляє певну концепцію, принципи та структуру. Творча майстерня — шлях поширення майстром новітніх ідей, інновацій та «ноу-хау».

4. Теоретичними засадами магістерського дослідження є спектр робіт, що заклали обґрунтування співвідношень характеристик театального мистецтва в культурному контексті та сучасному просторі (Гі Дебора, Ж. Дельоза, Ж. Ліотара, М. Маклуена).

При виявленні культурологічного підґрунтя інтерпретації поглядів К. Станіславського ми спиралися на: праці з культурології мистецтва (В. Ляха, А. Пелипенко); теоретичний доробок з проблеми сприйняття видовищ у сучасному суспільстві споживання (А. Банфі, Р. Барт,

Ж. Бодрійяр, Я. Ратнер, М. Хренов та ін.); роботи із загальних питань культурології (С. Іконникової, М. Кагана, А. Флієра й ін.).

Обраний нами фокус дослідження зумовлює пріоритет синтезу мистецтвознавчого та культурологічного підходів до обґрунтування культурно-мистецького сутнісного змісту Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» в якості особливої майстерні творчості.

РОЗДІЛ 2

ІДЕЇ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО У СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

2.1. Творчо-педагогічні погляди послідовників К. Станіславського: Кама Гинкас, Лев Додін, Євген Марчеллі, Еймунтас Някрошюс

Аналізуючи роль і місце ідей К. Станіславського у сучасній сценічній та педагогічній практиці, можна стверджувати, що вони іноді постають своєрідним підґрунтям протиріч сценічного мистецтва сьогодення, зануреного в еволюційні трансформації, притаманні часу.

Не зупиняючись у подробицях на методі і поглядах К. Станіславського, які широко відомі, та синтезуючи висновки діячів театру з того чи іншого приводу, що відбиті у публікаціях преси та інтернет-ресурсів, у загальних рисах окреслимо інтерпретацію позицій метра в контексті сучасності: театральна естетика, породжена К. Станіславським, принципово акцентує *проблему повноти дійсності в її глибинно осмисленому усвідомленні*, бо театральна культура в усі часи є вкрай важливим ціннісним орієнтиром в духовному житті та художній культурі в цілому.

Наголосимо, що проведений нами аналіз зв'язків поглядів великого майстра з сучасними режисерськими рішеннями, надав підстави вважати: думка відносно вузькості естетичних рішень, суголосних з ідеями К. Станіславського, на наш погляд, є помилковою. Режисерські шукання К. Станіславського аж ніяк не зводилися до життєвої подібності, навпаки, — здійснювалися сміливі пошуки яскравої театральної гри, гострої форми, особливого способу акторського існування в різних жанрах. Й символізм, й

імпресіонізм, й експресіонізм, поряд з натуралізмом, — знайшли відображення в режисерській практиці К. Станіславського.

Помилкове, на нашу думку, й ототожнення вчення К. Станіславського з органічною естетикою, насамперед з естетикою побутової подібності, реалізму. Підкреслимо, що система Станіславського, його метод роботи над п'єсою і роллю, як виявляє аналіз сучасних сценічних практик, може бути застосовано до будь-якого сценічного жанру, стилю, театрального напрямку — без обмежень. Адже всі театральні системи чи будь-який вид акторської творчості засновані на природі людини. Які б конкретні естетичні рішення не використовував К. Станіславський у своїх виставах, він не зводив систему ні до одного з них. Навпаки, він перевіряв її універсальність в самих різних жанрах і стилях театральної гри. Тільки механічне, догматичне розуміння системи, призводить до ігнорування особливої природи почуттів та способу сценічного життя актора, за К. Станіславським має панувати театральна гра з найгострішим почуттям художньої правди, відбита в живих, сміливих сценічних фарбах, яскравій, нестримній, імпровізаційній театральній грі (всупереч сьогоднішнім звичним на сцені — сірості, боязкості та безкрилій життєподібності).

Аналізуючи інтерв'ю послідовників К. Станіславського, ми виокремили думки щодо сучасної затребуваності театральної гри з найгострішим почуттям художньої правди, зокрема в педагогічному сенсі. На думку Ками Гинкаса, пояснювати, що є так званою «системою» і «методом» і як це практично допомагає у рамках сценічного життя — «безглуздо — треба просто знати... Я ставив спектаклі в різних містах... робив ексцентричні спектаклі і вистави з елементами абсурду. Ставив музику та документи, ставив драматичні спектаклі по живопису, спектаклі без слів...ставив з французами, американцями, фінами, турками, корейцями...нічого — «метод» працював. Організм акторів, які навіть і не знають ніякої «системи», прекрасно

відгукувався на нині смішні для когось «завдання», «обставини», «дії». Я випустив два курси шведських артистів, вчив норвежців, французів і багатьох інших. Метод... зрушував іноземців до прекрасної, осмисленої й талановитої співтворчості» [91].

Згідно системи Станіславського, Лев Додін у своїх педагогічних орієнтирах апелює до художньої досконалості створеної уявою, нервами, інтелектом і тілом артиста «нової живої істоти як породженню феномена». «Тому, коли артист грає добре, тобто переконливо, детально, заразливо, достовірно, глибоко, залучаючи до процесу співпереживання, співчуття і тішитися, артист грає за системою Станіславського, незалежно від того, знає він це чи ні. (Так, І. Ньютон, дивлячись на падаюче яблуко, відкрив закон тяжіння. І з того часу кожне яблуко, яке падає на землю, валиться на неї за ньютонівським законом. Звичайно, потім прийшла квантова фізика, і все стало набагато складніше, але Ньютона вона ніяк не скасувала.) Отже, нові складності існування XXI ст. не скасовують пошуків і відкриттів К. Станіславського, а поглиблюють, розширюють і ускладнюють їх.

Разом з тим, згідно з позицією Лева Додіна, «серйозно про актуальність ідей К. Станіславського сьогодні говорити не доводиться, тому що знають мало й погано. Самі критерії серйозного театру «по Станіславському» сильно знижені, розмиті й знецінені. Один з базових принципів К. Станіславського — віра в запропоновані обставини — сьогодні здається смішною, та й самі запропоновані обставини часто ніхто толком не розбирає, не розуміє або придумує абсолютно випадкові, що не мають ніякого відношення до суті тексту, суті того, що відбувається. У сучасному театрі розчинилися, зникли проблеми автентичності, достовірності, заразливості; зникає таке поняття, як співпереживання» [91].

Більше того, за К. Станіславським, не тільки важливо бути живим на сцені, але й, на нашу думку, художньо виразним. Сьогодні в театрі рідко

можна побачити та почути актора, який говорить по Станіславському «природно і звучно», «дихає і звучить легато, а не стаккато». Сьогодні або шепочуть, або, найчастіше, надривно кричать, при цьому актори не здатні вимовити довгу думку, безперервно рвуть її на «невнятні» фрагменти.

Серйозна спроба осягнути та систематизувати механізм творчості належить, на думку Євгена Марчеллі, саме К. Станіславському. «Він створив звід правил, слідуючи якому можна випустити «грамотний» театральний продукт з нуля. Починаючи з виховання та підготовки актора і закінчуючи побудовою вистави і театру в цілому. Мова йде саме про «грамотний». Але, грамотний — не обов'язково цікавий...і тут головний камінь спотикання. Чи можна зробити цікавий театральний продукт без знання правил? Можна припустити, що іноді правила можуть навіть заважати «вільному творчому польоту» (цензурують і сковують ірраціональне). Можна сказати, що «система» — це правила, яким не обов'язково підкорятися (їх навіть необхідно порушувати), але вони — основа, чітка послідовність виконання певних дій. «Система» — інструментарій для оволодіння ремеслом, тобто «система» для ремесла, а не навпаки. На жаль, якісний театральний продукт — річ надзвичайно рідкісна, попри те, що величезна кількість театрів проголошують «систему» своїм методом» [71].

«В протилежність іншим театральним системам, вона будується не на вивченні кінцевих результатів творчості, а на з'ясуванні причин, що породжують той або інший результат. Актор повинен не представляти образ, а «стати образом», і зробити його переживання, відчуття та думки своїми власними» [89].

Найголовніше в тому, що називають вченням К. Станіславського або в його досвіді роздумів — «відчуття необхідності пошуку трепету живого людського життя в мертвому пилу театральних підмостків» [71].

Наголосимо, що на основі аналізу ряду інтерв'ю можна зробити висновок: попри превалювання думок про співвіднесення сьогоднішньої режисури зі світовим контекстом та неминучість у глобалізованому світі «перетікання» сучасних театральних практик в інноваційні формати, намагання освоїти напрямки, які наполегливо протиставляють себе традиції та прагнуть до самореалізації у формах, навіть, що епатують, живому театральному процесу притаманний «психологічний театр», що залишається, як це формулює Лев Додін, «до цього часу самий авангардний» [74]. Мова йде про широке розуміння «психологізму», про «визволення від диктату п'єси, від етюдного вибудовування дії», про ігрову природу театру, яка «виявилась шляхом до реальної правді існування людини на сцені» [74].

Підсумовуючи, слід означити, що послідовники К. Станіславського тримаються власних думок, проте вони схиляються до того, щоб долали схематичну свідомість «системи» на основі свободи творчого самопочуття.

Отже, ідеї К. Станіславського, на наш погляд, є надзвичайно актуальними, якщо виходити з того, що грати за Станіславським — отже грати добре. А що стосується ефективності в роботі з артистами, все залежить від таланту педагога і режисера, від його розуміння всього того, що пов'язано з К. Станіславським і взагалі пов'язано з професією.

2.2. Культурологічна інтерпретація сучасного розуміння принципів К. Станіславського, що спирається на пріоритет соціокультурних підстав

Під соціокультурними підставами розуміємо культурологічний та соціологічний аспекти, які складають фундаментальний зміст театральної культури та виконують регулятивну роль в різноманітних формах її прояву.

Вочевидь, що сам час змушує по-новому осмислити спадщину видатного художника, теоретика, одного з творців певних основ сучасної театральної культури. У цьому контексті нове прочитання системи Станіславського є засобом для переосмислення цілей і завдань театального мистецтва сучасності, його соціокультурних підстав.

Сучасний театр, що тяжіє до відтворення соціокультурної дійсності, «у різноманітті художніх уподобань й діаметрально протилежних бачень шляхів естетичного розвитку театального мистецтва сьогодення, часто впізнає своє минуле: простягає руку Аристофану й грецьким трагікам, знаходить прийоми розкладу простору, притаманні середньовічній містерії, зустрічає алегорії мораліте, трюкове багатство комедії масок, стилізовану регламентованість класицизму. Плюс щось від цирку, естради, кіно, плюс спокусливі можливості сьогodнішньої техніки сцени... Усе переплелося, і починає здаватися, що будь-що у спектаклі може змішатися з будь-чим...» [91]. «Слідом за поваленням трьох давніх «єдностей», настав час відмовитися й від четвертої — єдності стилю, натомість використовувати усі засоби для посилення впливу на глядацький зал. Відтак майстерність режисера виявляється саме в умінні перетворювати на єдине ціле найбільш разючі невідповідності, елементи різних естетичних планів. Аби надати ваги своїм позиціям, режисер апелює до творчості К. Станіславського..., водночас забуваючи позиції К. Станіславського про те, що п'єса вимагає поєднання найрізноманітніших художніх стилів: натуралізму, реалізму... чистого символізму... — в одній виставі, не порушуючи її цілісності» [91].

Нерідко сучасні сценічні практики, навіть ті, що «заточені» на екстраординарні інноваційні формати, певною мірою тяжіють до театральної культури, запровадженої К. Станіславським з її особливою насиченістю пошуків театральної виразності, пошуків істинних, по суті, сакральних смислів. Коли театр, поєднуючи розімкнуті явища, — архаїчне /сучасне, зріле

/примітивне, розумне /божевільне, естетичне /позаестетичне — в суперечках між високою і низькою сферою вбачає розвиток драматургічної дії, залучаючи обидві сфери художньо-стилістично взаємопов'язаними, неподільними.

Вочевидь, що разом з розумінням стосовно чистоти стилю, художньої цілісності сценічного мистецтва, прозирає сучасне розуміння його природи у світлі поглядів К. Станіславського. «Мистецтво — це віддзеркалення і пізнання життя... Керуючись відомим чудовим висловленням Вільяма Шекспіра, ми не можемо не побачити, що театр пропонує нам унікальну можливість брати участь в ідеальній репетиції фатальних проблем реального життя, з якими перетинається сучасна людина і людина майбутнього. Цю репетицію, коли не накопичено досить свого реального досвіду й достовірних критеріїв, зробити нелегко, особливо, виявляючи театральну форму з точки зору видимих і невидимих проявів самого життя» [85]. Систему Станіславського, на думку багатьох дослідників його творчого шляху, можна вважати «спрямованою на створення професійного художника-творця, творча енергія якого вливається в «правильне русло», перетворюється на культурно-мистецьке творення» [85].

Крім того, сучасна інтерпретація принципів К. Станіславського в культурологічному сенсі відбиває шлях естетичних перевтілень театру в контексті «виявлення пульсу часу в поезиці драматичного матеріалу». «Естетичні зрушення є зумовленими ланцюговою реакцією оновлення всього творчого організму на будь-який естетичний виклик..., що робить більш зримим сенс буття, котрий прагнеш, але не годен досягнути у позатекстовій його реальності, щільній тканині сценічної оповіді з імпровізаційним звільненням від влади закріплених деталей» [91].

Фігуративне уявлення культурних сенсів театру пов'язане з єдиною комбінацією людини й життя в аналітичному зусиллі художнього акту,

направленого на визначення людини і розуміння колізій сучасності. Це, насамперед, «у точності, гостроті й граничній виразності висловленої думки, коли мистецтво театру звертається до поглибленої виразності — образної системи спектаклю, який повертає театр до стихії театральності, що надає змоги знайти вихід зі світу звичних побутових, зовнішніх зв'язків у світ прихованої структури дійсності» [91]. Це — форма соціокультурної ідентифікації індивіда і суспільства в цілому, дзеркало, в якому соціум пізнає себе.

Відповідно, в контексті культурологічної інтерпретації доробок К. Станіславського, з авторської точки зору, можна визначити в системі універсальної мови культури особливою формою театральної комунікаційної взаємодії з глядацькою аудиторією на мові психологічних, життєвих понять, правди життя з дотриманням основних законів драматургії.

Підсумовуємо. З огляду культурологічної інтерпретації визначальних принципів системи Станіславського, що спирається на пріоритет соціокультурних підстав, можемо сформулювати: мистецтво театру ми розуміємо в якості дієвого інструменту впливу на життя, перетворення людини та світу, переосмислення надлюдського в людині, прагнення виявити глибинний пласт світорозуміння.

Висновки до розділу 2

1. Визначено, що ідеї К. Станіславського, на наш погляд, є актуальними, якщо виходити з того, що грати за Станіславським — отже грати добре. А що стосується ефективності в роботі з артистами, все залежить від таланту педагога і режисера, від його розуміння всього того, що пов'язано з К. Станіславським і взагалі пов'язано з професією.

2. Окреслено інтерпретацію позицій метра в контексті сучасності: театральна естетика, породжена К. Станіславським, принципово акцентує *проблему повноти дійсності в її глибинно осмисленому усвідомленні*, бо театральна культура в усі часи є вкрай важливим ціннісним орієнтиром в духовному житті і художній культурі в цілому.

3. З огляду культурологічної інтерпретації визначальних принципів системи Станіславського, що спирається на пріоритет соціокультурних підстав, мистецтво театру ми розуміємо в якості дієвого інструменту впливу на життя, перетворення людини та світу, переосмислення надлюдського в людині, прагнення виявити глибинний пласт світорозуміння. Фігуративне уявлення культурних сенсів театру пов'язане з єдиною комбінацією людини й життя в аналітичному зусиллі художнього акту, направлено на визначення людини і розуміння колізій сучасності.

РОЗДІЛ 3

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «СЕЗОН СТАНІСЛАВСЬКОГО» ЯК ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

3.1. Фестиваль «Сезон Станіславського» в контексті різнорівневого творчого спілкування і професійної взаємодії

Вивчення обраної теми, на жаль, не може, як це зазвичай буває, спиратися на цілий корпус джерел, пов'язаних з розглядом різних її аспектів, бо такі джерела просто не існують. Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» як явище не поставав у фокусі уваги дослідників. Це пояснює вкрай обмежений спектр дослідних матеріалів; ми були змушені зупинитися тільки на аналізі дискурсу інтернет-ресурсів, що відображають фактаж стосовно обраного фестивалю, проте без будь-якої аналітики.

Ці матеріали, на жаль, містять виключно інформаційні повідомлення про те, що «пройде» або «пройшов» Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського». Підкреслимо: ніяких аналізів стосовно фестивальних подій не існує, що викликало труднощі у вивченні нашої теми. Переважно ми спиралися на інтерв'ю, відео-контент і фото-матеріали інтернет-ресурсів. Більшою мірою проаналізовано елементи саморефлексії в промовах режисерів та діячів театру, зокрема Сергія Безрукова, Лева Додіна, Еймунтаса Някрошюса, Євгена Марчеллі, Ками Гинкаса та ін., так чи інакше, зазвичай міркують про театр як художню форму суспільного буття сьогодення або історичні перспективи розвитку сучасного театрального мистецтва та його художні стратегії.

Підкреслимо, що ми в цьому дослідженні не намагаємося детально в подробицях реконструювати ті форми творчої взаємодії, які мали місце насправді в рамках розглядуваного фесту та його художніх практик (бо відомості про них більш, ніж мізерні, в кращому випадку були названі теми творчих лабораторій або майстер-класів). Ми виявляємо логічні й структурні елементи самоопису художнього методу різних майстрів театру, їх розуміння мистецтва театру як діяльності, ролі фестивальної роботи як процесу.

Також нам цікаво було шукати в текстах інтерв'ю підтвердження зв'язку театральних лабораторій з еволюцією сучасних сценічних практик, з одного боку, і розуміння сутності мистецтва театру ХХІ ст. в контексті сучасної фестивалізації, з іншого.

Очевидним є те, що проведення фестивалів та конкурсів театального мистецтва стало помітним потужним рухом у світі, і статистика свідчить про те, що за останні роки фестивальний рух переживає новий виток розвитку. Однією з визначних театральних подій сьогоденного фест-руху є Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського», який проводиться щорічно з 2004 р.

Цей фестиваль, по-перше, — знаний у світовому театальному просторі щорічний форум з врученням Премії Станіславського, який представляє сучасний доробок митців у дусі ідей К. Станіславського, «великої Правди» сценічного втілення як такого. По-друге, це — ескалація інформаційного обміну в царині творчих досягнень сучасної динамічної сцени та пряме спілкування театральних діячів різних країн. Обговорення сценічних інновацій та унікальних know-how, можливість прямих контактів, переговорів, укладання угод та обговорення проектів — все це складає його принципову основу.

Акцентуємо, що разом з представленням фестивальних спектаклів (зокрема, таких майстрів, як: Пітер Брук, Люк Персеваль, Лев Додін,

Еймунтасе Някрошюс, Томас Остермайер, Ингмар Бергман, Крістофер Марталер, Піппо Дельбоно та ін.) однією з програм Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» є створення «Творчого центру» для проведення режисерських лабораторій, майстер-класів, семінарів і конференцій, постановок вистав, лекцій і відкритих уроків майстрів, найвідоміших діячів театру, серед яких — Еймунтасе Някрошюс, Сергій Безруков, Юрій Бутусов, Кирило Крок, Олексій Бартошевич, Ольга Єгошина, Григорій Заславський, заступник Міністра культури РФ Олександр Журавський та ін.

Іншими словами, Міжнародний театральний фестиваль «Сезон Станіславського» збирає спектаклі послідовників К. Станіславського з усього світу і дає можливість познайомитися з творчістю знакових світових режисерів зацікавленій театральній публіці. Крім того, надає можливості знайомлення з молодими майстрами, послідовниками великих традицій театру. Фестиваль залучає послідовників К. Станіславського — великих режисерів світу і творчу молодь до спільної роботи. Творча молодь може найти підтримку в реалізації кращих проектів, що сприяють розвитку ідей К. Станіславського, пошуку нових форм сценічної виразності, збереженню спадкоємності, коли ідеї Станіславського знаходять нове втілення.

Одне з яскравих свідчень сталої життєздатності ідей К. Станіславського — Міжнародний симпозіум «Станіславський у мінливому світі», головним завданням якого є виявлення взаємодії принципів К. Станіславського з сучасними театральними системами. Показово, що творчий діалог практиків і теоретиків симпозіуму 2019 р. складала понад 150 учасників з усього світу. У рамках симпозіуму проходять і наукові конференції.

Отже, за роки існування театального форуму фестивальна програма, крім фестивальних, значить — особливих — вистав, як виявив аналіз матеріалів преси та інтернет-джерел, що висвітлюють роботу досліджуваного фесту,

представляє широкий спектр творчих лабораторій — проведені сотні різнорівневих заходів презентативно-навчального характеру.

Творчі лабораторії та майстер-класи Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» — особливий вид художньо-навчальної діяльності, що представляє різні системи методичних прийомів та способів органічного включення театральної творчості в цілісний процес «сприйняття-навчання» його учасників, охочих адаптуватися в умовах динаміки сучасного ринку.

Робота на різних етапах досліджуваного фестивалю і, як сьогодні кажуть, його «проектів» у творчих лабораторіях і майстер-класах не виходить за рамки режисерсько-виконавських взаємодій з аудиторією. Це не означає, що ми вважаємо фест-події однотипним або односпрямованим впливом майстра-модератора, націленого на реалізацію режисерсько-виконавських взаємодій з учасниками лабораторії або майстер-класу, в рамках яких *оголошується нове як «винахід нових засобів виробництва»* (наприклад, лабораторна робота з акторської майстерності як винахід акторської техніки) або нове розуміння структур вистав, що і можна, безумовно, вважати винаходом нових засобів виробництва.

Якщо звернутися до численних інтерв'ю, можна виділити в кожній промові поняття лабораторії, пов'язане з можливістю опанування новим знанням як переосмисленням, раціоналізацією, удосконаленням, оновленням засобів виробництва.

Згідно вище сформульованих складнощів, джерелом для конструювання об'єкта нашого вивчення можна вважати тільки промови учасників фестивалю, опубліковані на цілому ряді інтернет-сайтів. На підставі відкритих джерел виділяємо в інтерв'ю принципові позиції та їх тлумачення, що, як нам представляється, мають відношення до лабораторної роботи, яка в нашому розумінні, по-перше, зводиться до процесу «винайдення» нових засобів

театрального виробництва, по-друге, до естетизації самого художнього виробництва. В інтерв'ю, котрі ми проаналізували, можна виділити характеристику лабораторної роботи, в якій спостерігається особливе шанування творчого процесу як такого, інтерес до його подробиць, з огляду на сукупність методів і засобів для реалізації певного змісту навчання, що можна вважати в лабораторній роботі прагненням до поширення «особливого знання» певного майстра, його «особливого методу». Такий підхід змушує нас звернути увагу на фрагменти, до яких апелює конкретний майстер (наприклад, до таких категорій, як квінтесенція театру, визначення театру, суть театру, формула театру та ін.). І, нарешті, виділяється ще одна неодмінна характеристика лабораторної роботи як звернення до варіативної практичної роботи із зазначенням її публічного характеру.

Подібна організація навчання звернена до виявлення цінності «таланту і майстерності, що розуміється як володіння ефективним інструментарієм театральної сфери», коли участь у роботі майстерні — це інтенсивна робота кожного окремо і всіх учасників разом. Саме технології творчої майстерні чи майстер-класу, здебільшого формують, на наш погляд, і нове розгорнуте розуміння професійних питань сфери мистецтва театру, і потребу в такому навчанні.

На придбання нового досвіду в режимі творчої майстерні чи майстер-класу особливо спрямована, насамперед, молодь, зазвичай студенти творчих спеціальностей. І це, безсумнівно, виправдано, адже на таких заняттях в розкріпачених обставинах та поза суворим викладацьким контролем, не тільки можна опанувати важливими фаховими навичками, але і завести нові знайомства, встановити контакти, які плідно використовуються у подальшому часі.

Майстерня — це технологія, за допомогою якої майстер-педагог через створення емоційної атмосфери вводить учасників в процес пізнання, де

кожен може проявити себе як творець, зробити відкриття в предметі і в собі через особистий досвід. Майстер ніби «занурює» учасників в матеріал та систему дій, що сприяє проявленню творчого «Я» кожного.

Безумовно, Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» виступає засобом забезпечення унікального комплексу фахової співпраці та обміну досвідом. Це масштабне театральне свято, що об'єднує театри, які сповідують вчення К. Станіславського, а також діячів театру. Зокрема вибудовується діалог суголосних позицій режисерів і акторів, переконаних у тому, що «система Станіславського», його спадщина значима і для сучасного театру. Сутність театрального мистецтва нерідко пов'язується з оновленням кращих традицій реалістичного театру, перевіреного часом, що принципово довів свою природну силу.

І не дивно, що, за висновками театральної критики, справжні художні відкриття режисури пов'язані серед інших з іменами сучасних культових митців — Льва Додіна, Еймунтаса Някрошюса, Ками Гинкаса, Євгена Марчеллі, А. Васильєва, П. Фоменко, В. Фокіна, В. Андрєєва, С. Женовача та ін. — продовжувачів ідей К. Станіславського

Нині у погляді на систему Станіславського накопичилося багато стереотипів, і мало продуманих спроб її творчого розвитку. На нашу думку, найбільш зважений і перспективний діалог з нею пропонує режисерська практика *Льва Додіна* — художнього керівника Санкт-Петербурзького державного академічного Малого драматичного театру — Театру Європи, що розвиває сьогодні традицію «школи переживання» К. Станіславського.

Залишаючись ортодоксальним (тобто неухильним певного вчення) прихильником принципу «я — в запропонованих обставинах», Л. Додін виводить відкриття К. Станіславського на якісно новий, сучасний рівень [75].

Підкреслимо, що понині не припиняються суперечки відносно того, що ніякої «системи» Станіславського — універсального робочого інструментарію — насправді немає. Чи так це? І наскільки актуальні сьогодні ідеї метра?

Лев Додін є переконаним, що, як відомо, К. Станіславський нічого не винаходив, своєї «системи» спеціально не створював, так свою працю не називав і не претендував на науковість. Він намагався зрозуміти й освоїти природу сценічної гри, природу народження на сцені переконливої людської сутності та сценічної правди.

Щодо «методу Додіна», то критики виокремлюють ряд складових:

- сучасний пошук реальної репетиційної правди в подробицях (конкретизація дій);
- рольові підкладки-аналогії (як «дихання життя», «відчуття плоті»);
- домінуючу роль слова, з допомогою якого у всього є глобальне значення;
- концепція театру-будинку (всі учасники творчого процесу).

Це, як формулює критика, — додінська методологія «живого театру», що розвиває сьогодні традицію «школи переживання» К. Станіславського у сучасному прочитанні принципів її системи [74].

«Живий театр» — от коротка формула методу Л. Додіна, його відкриття у руслі ідей К. Станіславського і методологія театру майбутнього. Для Додіна сценічне життя — *живий організм, правда миті*, і це, звичайно, є не що інше, як *справжність дії*.

У порівнянні, В. Фільштинський акцентує «кризу дії» і просто скасовує сам термін «дія». Скасовуючи «дію» стосовно до процесу навчання актора, В. Фільштинський пропонує новий інструментарій, який називає «тріадою».

Метод «Триади» В. Фильштинського містить три складові: лінію фізичного життя, лінію думки та лінію уяви. Ці пошуки підкріплені практикою, проте залишаються дискусійними.

Насупроти Льву Додіну Євген Марчеллі вважає, що «система Станіславського», існує, хоча її навіть ігнорують як примітивну, але важко не визнавати її існування. Чи є вона універсальним робочим інструментарієм? Здається, відповідь в самому питанні: нічого універсального не існує. Є. Марчеллі згадує *Еймунтаса Някрошюса*, який обходився на сцені без сучасних технологій і злободенних тем, але його театр не застарівав. Його театральний метод — це не система виразних ідей, які інший художник здатний засвоїти й переробити, а режисура, заснована на дивовижному світовідчутті лише однієї конкретної людини — нічого схожого більше не можливо побачити. Він винайшов особливу манеру акторської гри, яку не сплутаєш ні з якою іншою.

Режисерський метод Е. Някрошюса, складається з ряду речей: з підходу до тексту, простору, музики, світла, з відносин з глядачем, з уявлень про театр в цілому. Він проявив особливу індивідуальність, придумавши спосіб існування акторів, можливий тільки в спектаклях одного конкретного режисера, що сьогодні майже поза розумінням можливого [83].

На основі нашого аналізу, попри численні звичні інтерпретації поглядів К. Станіславського, вважаємо, що їх доцільно оцінювати радше не в якості методики, а в якості «філософії театру», концепції творчого методу, який спирається на соціокультурні підстави. У цьому контексті нове прочитання системи Станіславського є засобом для переосмислення новітніх цілей і завдань театального мистецтва сьогодення, його принципів в існуючих суперечливих історичних умовах, коли суспільство перебуває в ситуації трансформації, а мистецтво і художник — у пошуках свого нового покликання.

Отже, фестивальна програма пропонує спільне понятійне поле і допомагає учасникам співналаштуватися для конструктивної взаємодії й співпраці.

Разом з тим, вона постає в якості «освітнього курсу», практикуму по набуттю нового досвіду, що нерідко може ставати приводом для нових спільних проєктів, бо найбільш цінним досвідом для учасники творчих лабораторій вважається можливість партнерського спілкування й співпраці.

На основі аналізу фестивальних публіцистичних та відеоматеріалів ми уточнили структурно-змістове наповнення творчих лабораторій і майстер-класів. Кожен з майстер-класів постає освітнім і творчим простором, що забезпечує рівні можливості як для майстрів, охочих поділитися своїми знаннями, секретами та тонкощами професійної майстерності на шляху їх творчого самовираження і самореалізації, так і для учасників.

Творчі майстерні допомагають знайти інструменти, з якими можна йти у «життя»: знайти свою точку відліку, ловити «дійсність», ставити, створювати «свої власні» світи. Учасники, знаходячись у полі різних методик, залучені до різноманітних практичних робіт — від появи сценарію до появи вистави — під керівництвом одного з майстрів засвоюється, наприклад, методика проходження всіх фаз відносно народження сценічного твору — від ідеї до постановки — як зрозуміння творчого процесу зсередини, що спирається на нові знання та практичне їх опрацювання на курсах.

Зупинимось, наприклад, на методології викладання Петра Фоменка, який створював навколо себе справжню, тотальну любов і заряджав всіх навколо. Сутність його методики важко вербалізувати: театр для нього — це жива гра; справжній творчий процес — один єдиний цілісний механізм. Всі актори оживали в руках режисера та ставали геніальними, відчуваючи себе особливими. Він добивався мелодійності ролі, опрацьовував кожен інтонацію, кожний наголос, що було певною магією творення.

Наприклад, майстерня Л. Додіна регламентує: щоб стати особистістю творчою, слід розкрити свою природу. Майстер оперує етюдним методом у своєму стилі, що стає «магічною грою присвячених», і, як ніде докладно, об'ємно, з різних сторін, розглядається життя людини — фізичне, інтелектуальне, емоційне — як дія, уява, імпульси, зв'язки, реакції. Щоб стала спонтанною п'ятихвилинна сцена та щоб увійти в роль, спочатку потрібно виконати сотні попутних імпрровізацій, етюдів, в яких дії «почуються» і стануть багаторівнево «досліджені» тілом, думкою та уявою з метою відбиття обставин, причин, контекстів і наслідків певного шматочка життя. Додінська майстерня вимагає особливої щирості, ґрунтуючись на тому, що в ролі відбувається глибоке відкриття актора як людини, що знімає психологічні «захисні костюми» і маски, які носяться у житті. Майстер навчає занурюватися, розуміти, вибудовувати послідовність драматичних подій, «проживати» весь шлях, проникати в чужу логіку, чужі обставини та природу почуттів й вибудовувати спілкування на глибокому рівні не механічно, а живим образом кожного разу.

Серед численних лабораторій і майстер-класів недавнього часу є представленим широкий тематичний спектр: «Змінюємо культурне середовище разом», «Критика: професіоналізм vs Дилетантизм», «Режисура. Набуття професії — відмова від професії», «Режисура — це творчість чи ремесло і виснажлива праця на «розрив аорти»: чи можна стати режисером або це професія обраних», «Хто я в сучасному театрі. Сучасна режисура — засоби театральних висловлювань», «Театр наративу і театр асоціацій», «Спектакль як порожня структура», «Самостійна робота над роллю. Акторська техніка та вимоги до неї сьогодні», «Взаємозв'язок процесів в культурі й акторсько-режисерські технології», «Відмова від старих категорій побудови ролі — розвиток, мотивація, подія, завдання» та багато інших.

Отже, сутнісно-змістовим підґрунтям лабораторій чи майстер-класів є певні театральні-педагогічні концепції, джерелом яких є сама театральна практика, стихія сценічної культури як такої.

Можна сформулювати, що алгоритм високопрофесійної побудови творчої лабораторії або майстер-класу, який поданий на міжнародному театральному форумі такого рівня, як «Сезон Станіславського», спирається на обов'язкові чинники:

- сутнісна новизна, практична значущість пропонованого контенту сфери сценічного мистецтва;
- принципове заперечення ненахненної професійної псевдо-майстерності;
- чітке структурування матеріалу;
- художня змістовність та емоційно-експресивна форма подачі матеріалу;
- яскравий і контрастний виступ;
- ритмічне чергування тематичних блоків контенту, що відтворюють емоційну цілісність творчої атмосфери;
- звернення до індивідуальних потреб учасників заходу.

Крім того, можна виокремити спеціальні блоки, які становлять сутність творчої лабораторії або майстер-класу:

- проблемний — пошук нових знань в області театральної творчості, актуального нині театру, що сприяють розкриттю обраної теми / поставленого питання;
- аналітичний — розгляд і аналіз необхідних дій щодо вирішення окресленої профпроблеми;
- репродуктивно-конструктивний — практична демонстрація професійного досвіду;

- прогностична — передбачення можливостей, що відкриваються, на основі осягнення нового досвіду, проникнення в шукану сутність поставленого питання.

Зазвичай в кінці майстер, який ділиться особистими знаннями з аудиторією, пропонує кожному учаснику самостійно підвести підсумок, що дозволяє уникнути зайвої повчальності та підвищити загальний «емоційний градус».

В контексті практичної сторони роботи лабораторії нерідко виникає поняття «тренінг», що нерозривно пов'язане з професійною лексикою театру. Тренінг, з одного боку, акцентує процес підготовки театрального інструментарію (якщо можна так сформулювати), а з іншого боку — підкреслює процесуальність роботи. Поняття тренінгу нерідко відноситься до різних систем акторських вправ, свого роду тренувань самопочуття, фізичного стану, емоційного стану, уваги. Тренінги, безумовно, притаманні моделі лабораторії.

Таким чином, як з'ясовує аналіз матеріалів Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського», творчі лабораторії та майстер-класи, максимально включаючи власну емоційну складову, відходять від звичного формату освітнього заходу, де учасники виступають переважно в якості пасивних об'єктів навчання. Навпаки, у творчо-освітніх проєктах, запропонованих фестивальною програмою, театральна творчість постає проникненням в магію, таємниці майстерності — режисерської, акторської, сценографічної, драматургічної, сценарної тощо. Іншими словами, вони виступають активною навчально-розвиваючою формою діяльності, орієнтованою як на пізнання абсолютно нових знань, так і розгляд їх під несподіваним кутом зору.

Учасники таких заходів пізнають нові тенденції в розвитку сьогоднішнього театру та його здатності донести до дуже скептичного нині глядача сценічну Правду, інтенсивно освоюють великий матеріал й нерідко підпадають під вплив чарівності особистості майстра, тим самим, знаходячи важливі навички самовираження і самоствердження особистості, як наприклад, у випадку з Римасом Тумінасом, який наголошує: «Будь-який спектакль починається з якогось порушення в житті й у всесвіті, а потім він відновлює зруйноване, веде до щастя і торжества».

Підкреслимо, що творча лабораторія або майстер-клас пропонує багатий спектр нових знань і можливостей розвитку власних творчих здібностей всіх учасників не тільки в тематично обумовлених рамках, а й в сприйнятті і розумінні мистецтва театру в цілому. Творча лабораторія або майстер-клас, що особливо важливо, формує почуття особистісної присутності у сучасній культурі. Крім того, що ще більш важливо, сприяють міждисциплінарної інтеграції, становленню цілісного образу світу культури людини.

Резюмуючи, наголосимо, що являючи собою невід'ємну частину театральної культури сьогодення, досліджуваний фестиваль є унікальним зразком різнорівневого творчого спілкування, яке відкриває можливості для ефективної професійної взаємодії, в результаті якої вибудовуються нові відносини, зароджуються нові мистецькі ідеї, набувається новий досвід.

У свою чергу, звернемося до аналізу видео-матеріалів, які відбивають фестивалі роботи недавніх часів, що були представлені на здобуття Премії Станіславського, крізь призму вкраплення його системи (в дусі того, що внутрішня філософічність театру проявляється в оприлюдненій театральності людського буття, відповідно, під кутом зору естетично-філософських основ театру «переживання»).

Серед розглянутого з метою аналізу відеоконтенту, на наш погляд, принциповим зануренням у нескінченність внутрішнього світу людини, безмежний потенціал людської душі, виокремлюється «Книга Іова» Еймунтаса Някрошюса, визнана фестивальною роботою, що найбільш вражає (з'ясовано з аналізів інформаційних повідомлень стосовно фестивальних «проривів»). Попри те, що режисер у 2018 р. пішов з життя цю роботу привіз театр «Meno Fortas», присвячуючи її пам'яті майстра.

Проаналізуємо цю роботу.

«Книга Іова» за мотивами Старого Завіту

Театр «Meno Fortas», Вільнюс, Литва

Режисер: Еймунтас Някрошюс

Як відомо, роботи Е. Някрошюса звертаються, насамперед, не до раціонального; від нього чекаєш естетичного потрясіння. Це робить його унікальним режисером, бо неймовірна — для чотирьох-, п'яти-, шестигодинних вистав — щільність його візуальних образів. У кожній роботі, в кожній сцені, є щось особливе — дивна поза актора, досконально продуманий жест, речі в незвичній для себе ролі, спецефекти, іноді технічно складні, але спроможні вражати тільки своєю точністю. Кожен образ звертається одночасно до емоцій, до естетичного почуття і до культурного досвіду глядача. Усе разом складає ні на що не схожий почерк майстра, який змушує уяву працювати без зупинки години. «Книга Іова» показує, що Е. Някрошюс схиляється до принципово незвичної для нього режисури — робить все простіше і бідніше за формою, але при цьому складніше для сприйняття, заплутаніше у своїй відстороненості за мовою, якою розмовляє з глядачем.

«Книга Іова» — це більше богословський трактат, ніж притча, і сама історія героя і всі її події займають всього дві, може, й одну довгу суперечку з трьома друзями і фінальну розмову з Богом.

Таким чином, Е. Някрошюс бере за основу своєї вистави текст майже документальний, позбавлений руху людських почуттів і конкретного сюжету. Текст абстрактний, неймовірно складний за своїми сенсами і явно несценічний за структурою. До цього тексту дуже складно знайти підхід, правильний ключ. І Някрошюс на очах глядача намагається це зробити. Якщо зазвичай у Е. Някрошюса однаково важливі всі актори, навіть в епізодичних ролях, то після цієї вистави важко згадати акторів. Здається, що в цей раз на сцені діє не ансамбль, а просто масовка, натовп, з якого складно когось виділити. У «Книзі Іова» Е. Някрошюс взагалі втрачає інтерес до людської особистості. Головне для нього — біблійний текст, його звучання і проблематика. Він радше навіть не ставить книгу Іова, а створює умови для її прочитання. Часом раптом створюється враження, що текст і «картинка» не цілком узгоджуються між собою. Слово не постає сакральним та не існує в повній єдності з атмосферою.

У «Книзі Іова» нерідкі моменти, коли хтось із акторів довго вимовляє текст, а на сцені в цей час нічого не відбувається. Й на тлі абстрактних монологів про Бога і людину, за відсутності конкретних подій, метафори та мізансцени Е. Някрошюса не здаються такими всеосяжними й безумовними, як зазвичай. Той чи інший етюд, епізод, символ, можна собі уявити в будь-якому іншому моменті цього спектаклю, і навряд чи від зміни місць доданків у ньому щось змінилося б. «Книга Іова» — не співмірна Біблії, й людина губиться на тлі чорного, майже порожнього простору сцени.

Знаходимо прикмети почерку Е. Някрошюса. Ось Іов, розповідаючи свою історію, стоїть біля стовпа, підтримуючи своєю головою закріплену на ньому дерев'яну балку. Стукає в стовп рукою, лунає дверний дзвінок — і мимо проносяться його діти, і його дочка сміється на руках у брата.

Біблійний текст майстер освоює в якості особистої реальності, і робить фактом життя сцени. Бо з метою власного прочитання всередині Книги книг,

Е. Някрошюс вибирає одну з найбільш складних, болісних і відточених глав Старого Завіту.

... Історія відома. Живе праведник Іов, благословляючи Бога за все, йому послане: синів і дочок, багатства, стада, друзів. Як раптом між Богом і дияволом відбувається якийсь діалог, в результаті якого сам Іов і все навколо нього стають полігоном випробування віри. Сатана спокушає Іова, прагнучи домогтися від нього хули на Господа. Та ось Іов втрачає все — дітей, стада, багатства. Роздирає одяг, покривається проказою, і друзі мовчки сідають в пил поруч з ним: «і ніхто не промовив до нього ні слова, бо бачив, що біль його вельми велика». Але і тоді Іов не хулить Бога.

Знову і знову лунає розповідь про Іова. Це один і той же текст. «Жив чоловік в країні Уц ...».

По черзі виходять актори і розповідають початок історії Іова про два покарання, які були надіслані йому Сатаною. Першим з'являється високий чоловік в білому, на шиї у нього «медальйон» як величезна цукерка — Бог перед нами, і це його версія історії. Другим виходить актор у всьому чорному, його ліве коліно перев'язане білим ганчір'ям, а за спиною — лопата — це сам кульгавий Сатана, що викладає свій варіант. Третім з'являється середнього зросту чоловік, одягнений в сіре, без особливих ознак чи атрибутів, і знову повторює вже знайомий текст — непоказний герой — Іов, страсотерпець.

На Іові полотняна сорочка праведника, чиста передсмертна сорочка мученика, чиє життя подібне довгій карі. Навпроти, гострозорий і гнучкий Сатана в чорній шкірі з заклепками, з гострою цвинтарною лопатою, надійно притороченою до нього: він завжди знайде, де і як застосувати цей інструмент.

Три точки зору, три способи викладу, а слова зовсім незмінні, бо єдине, що незмінно у світі, — історія взаємовідносин Людини з Богом. І зрозуміло: перед нами сцена регулярно поновлюваного суду. Диявол виконує функцію прокурора, Господь — адвоката, а відповідач і одночасно обвинувачений — праведник землі Уц. Все решта — діти, дружина, послідовники — епізодичні особи, свідки на цьому нескінченному понад дві тисячі років засіданні. Іов — як образ людини взагалі: читаючи нескінченні монологи про поневіряння і страждання, він немов виправдовується, але виправдання свої адресує не абикому — Богу.

Далі ця преамбула до мук ніби множиться, муки нарощуються, Іов перетворюється на мученика, й поступово його терпіння досягає стану божественного.

Е. Някрошюс не знайшов за потрібне обтяжувати розповідь спеціальною «театральністю», на яку він знаний майстер; тут майже немає «рішень»: костюми — одяг сьогоdnішнього дня, на сцені мінімум сценографії — лава, брус, якісь подібності скрижалей, письмовий стіл, який стане печерою — притулком Іова, його труною, з якого виймуть всі ящики, оголиться сіре нутро. Все тут оманливо просто, і мізансцени, і метафори прості, як хліб (на відміну від звичайних для Е. Някрошюса поетичних шифрованих кодів), — наприклад, казанок, в який збирають каміння і з якого його розкидають.

На сцені немов би нічого не відбувається, але у глядача виникає відчуття стихії, що його жбурляє. Так, Іов тримає головою колоди, так, у сатани є лопата, якою він готовий закопати кожного, так, «працюють» порожні ящики письмового столу, наче крила або фрагменти людського скелета, — буде мить, коли вони повернуться на місце і муки Іова закінчаться.

Крупність цієї вистави не вловлюється простим поглядом: вона уточнюється в сенсі чуттєвих з'єднань інтонацій і тексту, осіб і руху.

Текст ніби в якийсь момент відділяється від акторів і повисає над сценою хмарою, в якій згущені біль, відчай, лють, страх, смиренність і віра. Сила цього тексту відчувається одразу.

Бог — всесильний і всеблагий — починає спектакль з громового крику. Сатана — лукавий і вкрадливий. Іов — безпорадний і беззахисний. Чорна і Біла дівчини — ангели — дружина і дочка — прекрасні. Але всі вони — лише провідники тієї несамотовитої енергії з'ясування істини, вихровий рух якої явно відчутно.

Саме незрозуміле в цьому спектаклі те, що відбувається за дією — ніби твориться наполегливість запиту. Тут немає жодного моменту метушні, жодної миті загравання з глядачем.

Можливо, найважливішим у виставі є вертикальний вектор — глядач як свідок розмови з Іншим Началом, спостерігач за тим, що відбувається в його присутності. А відбувається (і не тільки тоді, коли Іов нарікає і дорікає Творцю) діалог між творцем видовища і Тим, хто дав йому цю мову. Мабуть, це — спосіб Е. Някрошюса звернутися до неба.

Книга Іова досліджує природу страждання. Її незбагненна таємниця — відсутність причин. Іов безгрішний. Коли він говорить про свої муки, він говорить про муки світу.

Біблія — текст несценічний і негнучкий: не піддається Святе Письмо інтерпретації, на те воно й Святе. Очевидно, «Книгу Іова» — історію праведника з землі Уц, що терпить напасті та втрачає з волі Всевишнього всіх дітей своїх та володіння свої, зараженого проказою, проте спроможного залишатися міцним вірою, — інакше, як про стійкість, не можна поставити.

Еймунтасе Някрошюс, скоротивши текст, уклавши дію в один акт на свій лад, ставить про одне: про велич і — одночасно — про нікчемність людську.

Горизонтальні зв'язки (життєві) змінюються вертикальними (зв'язком з Небом), драматичне — трагічним. Ідея про подолання земного шляху закладена вже в самому оформленні вистави. Бо ніякого містеріального початку, пафосу, гучних хорів або кантат Баха у виставі Еймунтаса Някрошюса немає. Все звично, буденно. Події відбуваються всюди й ніде. На оголеній сцені доволі далеко є кілька чорних ширм, на яких пунктирною крейдою дані обриси материків; перед ширмами навскіс — стільці; трохи ближче до авансцени письмовий стіл — звичайний, обшарпаний (сценографія Маріуса Някрошюса).

С самого початку ключем до прочитання біблійної історії режисер вибрав власний письмовий стіл, який привезли в театр як частину реквізиту. Ймовірно, демонстративний знак вказує, що роздуми над Біблією — постійні будні життя, її суть. З одного боку — побут розуму, з іншого — ширяння душі.

Справедливості заради треба сказати, що сам про свої вистави режисер не любить розповідати. «Книга Іова» — друге звернення до текстів Старого завіту. «Це, головним чином, прекрасна література, — зазначає Е. Някрошюс — прекрасна філософія. І кожну людину мучать всі ті питання, на які немає відповіді».

Поставивши в центрі вистави історію Іова, який був щасливий і багатий поки Сатана не нашептав Богу, що цей щасливець тому праведник, що не знав біди, а от який він стане, коли прийде біда? І Бог обрушив на Іова град випробувань. Вся історія Іова — це альманах всіх можливих та неможливих мук, з часом все більш витончених і моторошних, на які Іов відповідає тільки хвалою Всевишньому. І чим гірше, тим вище його подяка за муки.

Мабуть, історія Іова одна з найвідоміших біблійних притч, а здається, режисер ніби вперше розповідає неофітам про життя праведника. Вистава Е. Някрошюса — це знайомство, причому, досить своєрідне, з текстом самої Книги. Та Іов тут — швидше, збірний образ людей, що мучаться і потерпають.

З самого початку вистави, режисура розставляє акценти у відомій біблійній історії. Всі дійові особи одягнені в чорне чи біле — в залежності від ступеня їх близькості до добра і світла.

Глядач поставлений в ситуацію створення вистави з блоків.

Він повинен знаходити пояснення без підказки театру. Наприклад, гроно палаючих, гарячих електричних лампочок на шиї Іова — це метафора прокази? Особиста вогненна гесна? Як дешифрувати «медитативний політ» ящиків з письмового столу? Або врата, які будує режисер все з тих же пустот? У виставі Е. Някрошюса глядач багато чого вирішує сам, і немов Бог, роздає імена речам.

До Бога звернені всі питання Іова: «Чому Ти звертаєш на мене увагу Твою, відвідуєш мене щоранку, кожну мить відчуваєш мене? Чому Ти поклав мене ціллю для Себе, так що я стався собі тягарем? Чому Ти ховаєш обличчя Своє і вважаєш мене Собі ворогом?»

Збентеженість. Совісність. Страждання ...

А кульмінацією й одночасно фіналом стає зустріч Іова з Богом.

Е. Някрошюс допускає прямий дотик двох всесвітів, Людини й Бога, навпроти, в Біблії відстань між ними залишається принциповою. У виставі Вседержитель підходить до праведного: чіпляє рукою за ремінь і ривком притягує до себе. Дотик стає прощенням Іова, який же і не був ні в чому повинним. Це — важка розповідь про випробування, якими людина перевіряється на міцність.

Вистава «Книга Іова», на відміну від звичних робіт Е. Някрошюса — повна ясність режисерської думки — все чітко, струнко й так просто, що навіть дивно. Подекуди виразно проявляють себе характерні особливості режисерського стилю, але носять вони, на перше враження, ніби деяку фрагментарність характеру. Деякі образи, присутні в «Книзі», Е. Някрошюс, з властивою тільки йому винахідливістю, переводить в сценічні. Так, замість величної фрази про «світильник Бога, що світиться над Іовом», — ціла гірлянда величезних палахкучих лампочок, що надягає на Іова один з героїв. Це віра його, що випалювала самого Іова, обпалює й оточуючих.

Проте, може, він згинається під вагою грона палаючих електроламп, як під гнітом біблійної «прокази лютої» (ця сценічна метафора — образ чи не всієї цивілізації — з найпотужніших у Е. Някрошюса).

Відчувається режисерський почерк і в грі зі світлом, де присутні всі відтінки ніжного, теплого жовтого і відсторонено-холодного блакитного; в медитативності та плинності дійства, що розгортається; в стрункому ненав'язливому музичному супроводі, без якого все те, що відбувається, було б позбавлене повноти й належного обсягу. Та все ж «Книга Іова» викликає тугу й незрозуміле щеміння серця, відчуття невизначеності. Навіть фінал, коли Іову після всіх мук і поневірянь віддають понад колишнього, не змінює ситуацію. Звичайно, у Е. Някрошюса з «кінцем слів» не настає кінець дії. Після відплати є сцена, що єднає Старий і Новий Завіт та свідчить про нескінченність історії.

Сатана простягає Іову червоне яблуко, Бог — ніж. Іов розрізає плід і по черзі надкушує, то з лівої — грішної — руки, то з правої — праведної. До «бенкету» приєднуються спостерігачі й теж куштують — то чесноти, то злодіяння. Й життя триває, дарма, що завіса вже опускається.

Замість фінальної фрази Книги — «... І помер Іов старим та насиченим днями, життям, продовженим до 140 років, знову благословеним синами і

дочками, друзями і стадами, світом і достатком». У Біблії Йов отримує все «як було»...

Е. Някрошюс у метафорі «Адама», що забезпечив усім своїм нащадкам можливість долі Іова, з'єднує життя праведника і життя першого грішника; це його версія того, що відбувається з нами. Все не просто.

З авторської точки зору, безсумнівно, це — не просто потужний вигук режисера щодо подолання принципів звичного існування зі звичайними людськими можливостями, а відсторонений погляд на щоденну метушню, та, що вкрай важливо, свідоме відторгнення, заперечення всеосяжної, безмежної буденності — як особливої форми сірої невизначеності світорозуміння та світовідчуття.

Слід, на нашу думку, вважати, що у цієї потужної режисури є й зворотний бік: історія Іова, як і будь-яка зі старозавітних історій, принципово звернена до кожної людини й усвідомлено спрощена до повної чіткості, до заповіді, до роз'яснення, аж до показу. Заповіт не допускає шифровки, він володіє граничною ясністю і будь-яке перекодування — Е. Някрошюс з надлишком переускладнив простоту — тільки перешкода величі біблійних повчань.

Таким чином, «Книга Іова» — вистава-проповідь, подібна читанню Святого Письма зрозумілою мовою, як це читання задумано. Вважаємо, що лише з сильного до ознобу відчуттям неба над головою і пекла під своїми ногами, з потужного відчуття присутності Вседержителя у повсякденності, народжено цей режисерський твір.

Представлена режисура, безумовно, виявляє драму душі й ламає систему буденної свідомості та лад прагматичних цінностей, які необмежено керують нами у повсякденній дійсності.

Резюмуючи, зазначимо, що, не можливо не погодитися з наявними в інтернет-просторі думками про «Книгу Іова» як найбільш спірну й неоднозначну, але одночасно найпрозорішу для розуміння.

Між тим, звертаючись до ряду різних відносно календарної дати своєї появи (різні роки), до різних за жанровим визначенням, і, на жаль, різних за відзнятим об'ємом відеоконтенту (тобто є лише окремі фрагменти сюжетної лінії вистави), що вкрай ускладнює аналітику, можна визначити наступне. Представлені на Міжнародному фестивалі «Сезон Станіславського» роботи, по-перше, демонструють новітню мову виразності у світлі сьогodнішніх жанрових модифікацій, що тяжіють до «візуальної драматургії». По-друге, вони відбивають: концепція сучасного театрального мистецтва полягає в тому, що лише технічна організація театрального видовища в рамках будь-якої з театральних традицій аж ніяк не вичерпує можливостей емоційного впливу на глядача. Недостатньо професійного виконання кожного окремого компонента вистави (сценічного оформлення, шумових і світлових ефектів, акторської роботи тощо), принциповим постає їх органічний синтез, абсолютне злиття в нероздільне емоційно-психологічне ціле. Тоді емоційний вплив зростає в рази, що не зводиться до простої суми вражень від кожного компонента, а в повну силу розкриває драму душі як предмет художнього дослідження і головну мету.

Здебільшого фестивальні вистави постають певним шляхом художніх переосмислень, декларувань орієнтації на реалістичне втілення драми, проте, зосередженими на ускладненні візуальної складової, акторській пластичній імпровізації й залученні глядача як співавтора.

Можна визначити, що фестивальним виставам не притаманна «класична» режисура, обов'язковим є свіже й актуальне її розуміння, орієнтація на «просунуту» сьогodнішню глядацьку аудиторію зі свіжим мисленням і так званім «просунутим» смаком, на нове покоління.

Аналіз довів, що можна сформулювати авторське визначення: це — *вистави реалістичної форми*. Навіть можна уточнити: *вистави реалістичної форми з психологічними лабіринтами*. Ця як звільнення, різкий розворот від буденного, формалізованого розуміння життя та прилучення до його пізнання в усіх таємничих основах і сенсах.

На основі вивчення фестивальних вистав, можна стверджувати, що вони вирізняються від безкінечних сьогоднішніх радикальних театральних новацій:

- відсутністю певно надуманої, надмірної, неорганічної витонченості зовнішньої художньої форми як породження невиправданого «псевдогурманства» режисури та сценографії;
- дійсним творчим пошуком поза рутиною, штампами та ремісництвом;
- образ — не арифметична сума ознак та не накопичення подробиць, що так і не ведуть до народження нових якостей, — це розкриття людського світогляду;
- логіка дії неодмінно перетікає у логіку думок і почуттів, заснованих на взаємозв'язку внутрішнього «Я» і зовнішнього, а сама сценічна дія є логічно обґрунтованою, послідовною, можливою насправді, завдяки чому й створюється істина пристрастей і вир правдоподібних почуттів;
- творчі методи режисерів лежать в різних площинах, проте вони завжди підкоряються правді життя, законам правдивої сценічної творчості, за К. Станіславським, великої Правди сценічних втілень.

Ці роботи з очевидністю показують, що п'єса в живому театрі — це структура потенційно відкрита. Внутрішнє життя п'єси — це життя багатоваріативне і, в хорошому сенсі цього слова, «недовтілене». П'єса існує та трансформується у вимірах індивідуального чуттєвого досвіду режисера й актора, приймаючи у свій зміст цей досвід. І якщо режисер та актор

наповнюють п'єсу енергією життя в усій його конкретиці, відбувається магія сценічного творення.

Аналіз вистав, представлених в рамках досліджуваного фестивалю, зумовив формулювання принципів К. Станіславського в контексті трактувань сучасних художників — ставити й грати не «по-вчорашньому», а «по-сьогоднішньому».

Програма і пропоновані проекти досліджуваного нами фестивалю, безсумнівно, підтверджують, що сьогодні всі зусилля соціуму спрямовані на подолання власне його відчуження від загальнолюдських естетичних ідеалів і духовно-моральних орієнтирів, творчого натхнення, культури в цілому. Коли на зміну трансформацій моральних цінностей приходить іронічне ставлення до них, і воно поступається місцем «бездушній інформації» і «гаджетним способам її засвоєння і переробки», театральний світ по-своєму це долає. Світ театру як невіддільна частина культури соціального життя сучасного суспільства, що зазнає глибоку духовну кризу, пред'являє театральну творчість як особливе знання і джерело осмисленого духовного освоєння людиною світу. І творіння майстрів в рамках фестивальних показів це пред'явили.

Таким чином, можна сформулювати, що: у внутрішній необхідності пошуку свого правдивого «Я», в потребі постійного зв'язку з реальним життям — секрет багатогранності принципів К. Станіславського і життєздатності його системи. Система Станіславського — це рух, постійний творчий рух, народжений цілями, що хвилюють душу. Сама система — не мета, система тільки засіб для втілення цієї мети, яка народжується з натхнення. Адже театр, на відміну від мистецтв, пов'язаних з технічною фіксацією, є особливим мистецтвом, що породжується на наших очах в процесі творчості. В театрі все впливає на глядача: і живопис, і музика, і драматургія, але безпосередня взаємодія з глядачем відбувається тільки через актора. Акторське мистецтво —

основа театральної дії, бо в ньому закладено головний момент породжуваний сценою — момент натхненної імпровізації. Велике відкриття акторської сутності К. Станіславським не в системі, система — це результат. Відкриття в тому, що творить підсвідомість, творить жива природа. За К. Станіславським, театр є сильним завдяки живому актору. В остаточному підсумку на сцені все визначає і творить натхнення — здатність до живого сприйняття вражень. А професійну не натхненність, як відомо, К. Станіславський викриває безжально.

З авторської точки зору, можна однозначно вважати, що в роботах митців, які творять суголосно з поглядами К. Станіславського, певно простежується відповідна його ідеям позиція: «акторське мистецтво — душа театру», яка «під загрозою» через складність самої людської природи.

У житті все сприймається складно, а на сцені сприйняття героя — момент вельми пропонований для актора. Складність поведінки на сцені в тому, що здатність зацікавити глядача виникає в житті від несподіванки і неповторності кожної її миті. На сцені для актора все постає спрощуваним початковою заданістю, що йде від п'єси. Для актора все стає знайомим, а значить, все перестає бути несподіванкою, і рятує лише окрилення.

І, за К. Станіславським, якщо немає сили окрилення, то творчий рух може бути важким вантажем. «Можна володіти методом, але, — на думку К. Станіславського, — метод не рятує, він ще не робить мистецтво сильним. Краще не володіти методом, але по-справжньому бажати щось висловити в мистецтві. Ще краще — при цьому і методом володіти. Якщо режисер ставить виставу за внутрішньої потреби, він обов'язково будете розвивати метод. Коли він хвилюється по-справжньому, тоді піде відбір, пошук, тоді трапляються відкриття» [73]. Цілісність системи Станіславського та її відкритий характер звернені на «дослідження свідомих шляхів до таємниць несвідомого, до тих джерел, з яких живиться художник-митець». У цьому весь К. Станіславський. «Кожен художник-митець сам визначає надзавдання

свого життя, у кожного своя вимогливість до розуміння життя. Але тільки цим кожен буде визначений в мистецтві, і тут потрібно бути гранично чесним перед самим собою».

Отже, узагальнюючи позиції сучасних майстрів-послідовників ідей К. Станіславського, на основі аналізу фестивальних робіт за п'ятнадцятиріччя існування досліджуваного театрального форуму, що носить ім'я великого майстра, з авторської позиції, цілком можна сформулювати певну думку. А саме: *чим вірніше розуміється система Станіславського, тим вільніше від неї стають сучасні майстри-художники, адже будь-яка нерухома, застигла система заважає творчому пориву, тому — знаходить нові горизонти осмислення, розуміння художньої тканини сценічного творення, де «живе строго вивірена театральність, незвичайна щирість і блискучий акторський кураж». У самій ідеї театру, за К. Станіславським — полягає «театр осягнення — уособлення неспокоїного духу шукань у театрі».*

Зокрема, представлена сценічна практика 2019 р. («Книга Іова» Еймунтаса Някрошюса, «Лебедина пісня D744» Ромео Кастеллуччі, «Му-му» Дмитра Кримова, «Біг» Сергія Женовача, «Качине полювання» Григорія Козлова, «Проблема» Олексія Бородіна) затверджує принципи К. Станіславського у нерозривному зв'язку з реальним життям. Роботи названих майстрів відбивають сучасність театру — і ігровий театр, і тотальний, і документальним, і театр художника, і перформанс як актуалізацію режисерського експерименту й новацій в межах різних театральних жанрів — від драматичного спектаклю до сучасних перформативних форматів.

3.2. Культурно-мистецьке значення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського»

Випереджаючи визначення культурно-мистецьких сенсів Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського», хотілося б акцентувати, що зовсім недавно — 30.11.2020 — у Москві відбулася урочиста церемонія вручення нагород Премії імені Станіславського (вперше за 25 років її довелося проводити online, вперше вона була перенесена у Бетховенський зал Великого театру). У 2020 р. відзначено кращих — лауреатів Премії імені Станіславського в одинадцяти номінації, серед яких основні:

«За видатний внесок у розвиток світового театру»;

«За творчі досягнення в акторському мистецтві» (в категорії

«За ролі останніх років» та «За внесок у російське сценічне мистецтво»);

«За внесок у театральну педагогіку і виховання молодих артистів»;

«Театрознавство, театральна критика, дослідник театру» та ін.

Лауреат в особливій номінації «За унікальний внесок у розвиток світового театру» — Пітер Брук.

Вочевидь, фестивальні вистави й творчі майстерні постають продуктивним середовищем мистецького спілкування з фокусом на високохудожньому образі театральної творчості, зокрема режисури, що адресована освіченій публіці.

«Сезон Станіславського» — консервативний у сенсі ключових принципів відбору вистав, що відбивають вірність традиціям К. Станіславського в новому часі, — це превалювання в репертуарі високої драми й орієнтовних у бік класичних (наскільки можливо в наші дні) сценічних форм.

Щодо особливості творчих лабораторій Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського», то разом з потужною фаховою складовою є їх принципова відкритість непрофесіоналам. Кожна лабораторія чи майстер-

клас пропонує різні способи підключення людей, не пов'язаних професійно з театром, але зацікавлених в запропонованих темах, активізації й опрацюванні певного досвіду.

Разом з тим, слід уточнити, що крім вище названого симпозіуму платформою науково-творчих взаємодій постають наукові конференції: «Станіславський і новітні театральні течії», «Станіславський і художня культура нинішнього століття», «К. Станіславський і психологія художньої творчості».

Підсумовуючи висновки їх учасників, можна визначити, що школа Станіславського належить не тільки до вчорашнього дня. Якби театральні ідеї не сповідувалися сьогодні — «жорстокий» чи «епічний» театри, театр абсурду або авангардні його форми, естетика постмодернізму або неореалізму, — незмінним залишається відмінність між «живим» і «не живим» театром (саме таке розмежування театральних напрямків, запропоноване у свій час П. Бруком, видається принциповим і ключовим). «Живий» або «не живий» актор, а значить «живий» або «не живий» театр. «Живий» театр — це пошук шляхів, головним чином, до органічної природи людини-творця — «ядра» невичерпного запасу театральній енергії. Пробудити творче натхнення актора, його уяву, фантазію, пробудити підсвідомість актора і не заважати цій підсвідомості вільно творити на сцені в умовах публічності — ось найважливіша основа школи Станіславського, що може бути застосовною до будь-якого театального напрямку, а не просто виявляти приналежність минулому.

Відповідно, історія Міжнародного театального форуму «Сезон Станіславського» як майстерні творчості складається з багатьох репрезентативних складових (фестивальних показів вистав культових режисерів, лабораторій і майстер-класів видатних майстрів), які в комплексі за п'ятнадцятирічне його існування надають масштабну панораму формування

та розвитку всіх внутрішньо пов'язаних між собою кроків історичного поступу багатогранного сучасного театрального процесу. Фестиваль «Сезон Станіславського» віддзеркалює мейнстрім найсуттєвіших художніх уподобань і тенденцій, стильових, жанрових та естетичних аспектів складного, внутрішньо суперечливого поступу сучасного театру, дозволяє в методологічному аспекті сценічного творення і нових естетичних ракурсів простежити внутрішні особливості оновлення творчої палітри сучасного сценічного мистецтва.

Фестивальні роботи щоразу представляють нову гілку родового дерева театру сучасності, нову гілку його «вишневого саду», постаючи майданчиком, де народжуються та будуть народжуватися нові ідеї, що збагачують театр.

Досліджуваний фестиваль щорічно представляє найцікавіші п'єси світового театрального сезону, і глядач отримує унікальний шанс побачити блискучі прем'єри. Програма розгортається в стінах таких московських театрів, як Театр ім. В. Маяковського, МТЮГ, «Майстерня Петра Фоменка», РАМТ, «Студія театрального мистецтва», а також Московський Губернський театр і садиба «Любимівка» — місце, яке знамените тим, що саме тут провів свої юні роки Костянтин Станіславський. За усталеною традицією, фінальним акордом свята світового театру стає вручення Премії Станіславського в трьох номінаціях: «За внесок в розвиток світового акторського мистецтва», «За внесок в розвиток театрального мистецтва» та «Перспектива». Організатор фестивалю — Міжнародний Фонд ім. К. Станіславського.

На фестивалі за останні часи особливо відзначені критикою спектаклі Еймунтаса Някрошюса, Генрієтти Яновської, Крістофа Марталера, Ками Гінкаса, Льва Додіна, Петра Фоменко та ін., лауреатів названої Премії, в яких сучасне театральне мистецтво, як було визначено, «є інструментом

дослідження життя в процесі його психологічно достовірного відтворення на сцені як сценічного «роману життя». Це є пошук сценічної правди та намагання передати зі сцени весь спектр людських емоцій з донесенням їх до глядача в особливо живій формі» [91].

Відзначено, що критика оцінила роботи цих митців як справжню со-творчу комунікацію між сценою і залом. І вона стає можливою лише за умови забезпечення спектаклем художнього ефекту на основі реалізації «вищої художньої правди» в традиціях реалістичного театру, які довели свою природну силу, що за К. Станіславським, облагороджує естетичні почуття і наближає людину до Неба» [91].

Але є інша сторона, яка може виявитися деструктивною. Якщо на першому місці в рамках фестивалю стоїть змагальність, то тут зростає ймовірність «вкусовщини», суб'єктивізму в складанні фестивальної афіші та різного роду нюансів, з цим пов'язаних. Суть цієї проблеми, по-перше, в тому, що режисер, та й вся трупа, можуть ставити перед собою мету будь-якими способами вирватися на міжнародну орбіту, отримати загальне визнання — приносячи в жертву повсякденну наполегливу роботу над собою, репертуаром, художнім рівнем вистав. По-друге, фестивалі можуть навіть дезорієнтувати, видаючи приватну думку організаторів за об'єктивне судження.

Щодо майбутнього поступу мистецтва театру, то слід особливо наголосити на тому, що зараз гостро стоїть проблема певної фестивальної спрямованості вистав. Тобто, чим більш експериментальна постановка, тим більше у неї шансів опинитися в афіші великого міжнародного фестивалю.

Таким чином, важливо щоб причиною сучасної художньої творчості не став пошук сенсації, відвертих ілюзорності й розважальності. Бо щоб стати учасником великого фестивалю, потрібно створити такий спектакль, який міг би задовольнити вимоги фестивальної «еліти», яка формує афішу. У гонитві

за фестивалним рейтингом, прихильністю експертів і популярністю в середовищі фестивалних театралів, варто щоб режисери не забували про справжнє призначення мистецтва, про справжню театральну естетику.

Підсумовуючи, можна сформулювати: значення та потенціал Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» в якості мистецького та соціокультурного феномену не можливо перебільшити. Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» як форум міжкультурного значення є універсальною формою глобального мистецького та культуротворчого процесу, що є одночасно засобом генерації нової театральної культури, здатної відповідати запитам часу.

З авторської позиції, Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» є репрезентативною панорамою кращих постановок сезону — досить амбітне завдання, з одного боку, постійно привертає до афіші театральну еліту, гарантуючи аншлаги, але з іншого, викликає відповідну реакцію — гранично жорсткий гамбурзький рахунок до того, що показано як досягнення сучасного театру.

До принципової фестивальної ідеології можна віднести те, що вона дозволяє налагодити міжтеатральні зв'язки, формувати і підтримувати театральну спільноту, ділитися досвідом і створювати взаємообмін — виставами та професійним знанням — як процес творчої дифузії, де сам Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» служить своєрідним «виміром» театральних тенденцій і явищ.

Резюмуючи, зазначимо, що у сучасному світі саме фестиваль став не тільки визначальною формою осягнення рівня розвитку мистецтва театру, але й премія і фестиваль є дзеркалом проблем, що супроводжують театральну культуру. Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» як творча майстерня є інструментом дослідження мистецьких кроків театру.

Висновки до розділу 3

1. Наголошено, що творчі майстерні сприяють опануванню професійним інструментарієм, і у кожному випадку сутнісно-змістовим «екстрактом» є певні театральні-педагогічні концепції конкретних майстрів, джерелом яких є сама театральна практика, стихія сценічної культури як такої.

2. З'ясовано, що досліджуваний фестиваль як майстерня творчості постає підґрунтям унікального різнорівневого творчого спілкування, що відкриває можливості для ефективної професійної взаємодії, в результаті якої вибудовуються нові відносини, зароджуються нові мистецькі ідеї, набувається новий досвід сучасних інтерпретацій поглядів К. Станіславського у театральному просторі сьогодення. Разом з тим, фестиваль розгортає презентативно-навчальний процес та забезпечує унікальний комплекс фахової співпраці режисерів, акторів, сценаристів та ін., їх обмін досвідом з аудиторією й між фахівцями.

3. Стверджено, що Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» — консервативний у сенсі ключових принципів відбору вистав, що відбивають вірність традиціям К. Станіславського в новому часі, — це превалювання в репертуарі високої драми й орієнтовних у бік класичних (наскільки можливо в наші дні) сценічних форм. Водночас, «Сезон Станіславського» не заперечує й інноваційності форм (наприклад, як у випадку з італійським «режисером-провокатором» Ромео Кастеллуччі), і як творча майстерня виступає засобом усвідомлення театральної культури в розмаїтті її сучасних форм та контекстів.

4. Визначено, для фестивальних робіт є принциповим абсолютно нероздільне емоційно-психологічне ціле, створюване органічним синтезом складових виразної мови, й емоційний вплив зростає в рази, й у повну силу розкривається драма душі як предмет художнього дослідження і головна мета.

ВИСНОВКИ

1. Обґрунтовано, що фестивальні події Міжнародного форуму «Сезон Станіславського» визначають *формування унікального творчого середовища* як майстерні творчості, що включає в себе разом з репрезентативною панорамою кращих постановок сезону й серію лабораторій, майстер-класів, воркшопів, творчих дискусій, круглих столів від культових і визнаних театральних майстрів — створюється універсальний майданчик для всіх, хто цікавиться мистецтвом театру.

Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського» як творча майстерня — це стратегія залучення, взаємодії з ключовими фігурами світової режисури (майстри — «дійові особи» найновітнішої режисури). Формат творчої майстерні стимулює діалог між професіоналами — режисерами, акторами, критиками, сценаристами, драматургами, сценографами, художниками та з їх аудиторією. Дискусійно-навчальний процес сприяє відтворенню досвіду й уможливорює опанування актуальним практичним інструментарієм.

2. Творча майстерня /лабораторія — це передача в атмосфері творення педагогічного досвіду, що являє собою розроблений авторський метод або оригінальну методику, яка спирається на власні принципи та має певну структуру. Творча майстерня — це головний засіб поширення концептуально нової ідеї, авторської педагогічної системи, власних «ноу-хау» майстра.

3. У форматі творчої майстерні актуалізується очевидність того, що теорія без практики — порожнеча, тому відбувається зосередження на практичних елементах занять з режисури, акторської майстерності, сценарного мистецтва тощо, специфіка яких — зв'язок з театральною дійсністю, надання актуальних знань та конкурентних фахових навичок. Творча майстерня — це лекції, курси, практичні заняття, майстер-класи й воркшопи, що побудовані на співвідношенні теорії й практики з метою

оволодіння професією та фаховим конкурентоспроможним знанням у динамічно мінливому світі. Учасники в групах виконують практичні завдання, осмислюють свої та чужі погляди у діалозі з майстром. Творча майстерня — це інший рівень занурення у проблеми професії, у порівнянні з класичним теоретичним курсом, — це більш глибоке їх опрацювання.

3. Означено, що досліджуваний фестиваль, який проводиться щорічно в Москві з 2004 року, насамперед, представляє найцікавіші п'єси світового театрального сезону, і глядач отримує унікальний шанс побачити блискучі прем'єри. Його програма розгортається в стінах таких московських театрів, як Театр ім. В. Маяковського, МТЮГ, «Майстерня Петра Фоменка», РАМТ, «Студія театрального мистецтва», а також Московський Губернський театр і садиба «Любимівка» — місце, яке знамените тим, що саме тут провів свої юні роки Костянтин Станіславський. За усталеною традицією, фінальним акордом свята світового театру стає вручення Премії Станіславського в трьох номінаціях: «За внесок в розвиток світового акторського мистецтва», «За внесок в розвиток театрального мистецтва» та «Перспектива». Організатор фестивалю — Міжнародний Фонд ім. К. Станіславського.

4. Уточнено, що на фестивалі були відзначені критикою роботи режисерів — Льва Додіна, Петра Фоменко, Еймунтаса Някрошюса, Генрієтти Яновської, Крістофа Марталера, Ками Гінкаса та ін. — лауреатів названої Премії, в яких сучасне театральне мистецтво, як було визначено, «є інструментом дослідження життя в процесі його психологічно достовірного відтворення на сцені як сценічного «роману життя». Це є пошук сценічної правди та намагання передати зі сцени весь спектр людських емоцій з донесенням їх до глядача в особливо живій формі».

5. З'ясовано, що критика оцінила роботи цих митців як справжню співтворчу комунікацію між сценою і залом. І вона стає можливою лише за умови забезпечення спектаклем художнього ефекту на основі реалізації

«вищої художньої правди» в традиціях реалістичного театру, які довели свою природну силу, що за К. Станіславським, облагороджує естетичні почуття і наближає людину до Неба».

6. Аналіз вистав, представлених в рамках досліджуваного фестивалю (зокрема 2019 р.: «Книга Іова» Еймунтаса Някрошюса, «Лебедина пісня D744» Ромео Кастеллуччі, «Му-му» Дмитра Кримова, «Біг» Сергія Женовача, «Качине полювання» Григорія Козлова, «Проблема» Олексія Бородіна) зумовив формулювання принципів К. Станіславського в контексті трактувань сучасних митців — творити, ставити й грати не «по-вчорашньому», а «по-сьогоднішньому», у зв'язках з реальним життям, новими експериментальними тенденціями світового театру.

З авторської позиції, сформульована думка: чим вірніше розуміється система Станіславського, тим вільніше від неї стають сучасні майстри-художники, адже будь-яка нерухома, застигла система заважає творчому пориву (послідовники К. Станіславського бажають займати свою нішу, але це не означає прихильності до одноманітності: серед лауреатів фесту — Робер Лепаж, режисер Cirque du Soleil чи, наприклад, Еймунтасе Някрошюс, якого визнають містком між драматичним і постдраматическим театром, чи Ромео Кастеллуччі, відомий тим, що стирає межу між ігровим театром і документальним, між спектаклем і перформансом — для фестивалю «Сезон Станіславського» це новий поворот).

7. На основі аналізу фестивальних вистав визначено, що вони вирізняються:

- відсутністю певно надуманої, надмірної, неорганічної витонченості (в російській мові є точне доволі слово «изошрённости») зовнішньої художньої форми як породження невиправданого «псевдогурманства» режисури /сценографії;

- образ — не арифметична сума ознак, а не накопичення подробиць, що так і не ведуть до народження нових якостей;
- логіка дії неодмінно перетікає у логіку думок і почуттів, заснованих на взаємозв'язку внутрішнього «Я» і зовнішнього, а сценічна дія є можливою насправді, завдяки чому й створюється істина пристрастей і вир почуттів;
- творчі методи режисерів можуть бути полярно протилежними, проте вони завжди підкоряються законам правдивої сценічної творчості, за К. Станіславським, великої Правди сценічних втілень.

Аналіз вистав довів, що можна сформулювати авторське визначення: це — *вистави реалістичної форми*. Навіть можна уточнити: *вистави реалістичної форми з психологічними лабіринтами*. Ця як звільнення, різкий розворот від буденного, формалізованого розуміння життя та прилучення до його пізнання в усіх таємничих основах і сенсах.

Фестивальні роботи стверджують, що театр в глобалізованому світі не може існувати у формі відриву від світового контексту режисеру, зв'язку з живим театральним процесом, до якого причетний і психологічний театр — «авангардний» (як формулює Лев Додін).

8. Обґрунтовано, що алгоритм побудови фестивальної творчої лабораторії чи майстер-класу, які принципово орієнтовані на заперечення ненахненної професійної псевдомайстерності, спирається на такі чинники: художня змістовність та емоційно-експресивна форма подачі контенту з чітким структуруванням; яскравий виступ.

9. Доведено значення Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського» в якості культурно-мистецького феномена як єдиного складноструктурованого простору з динамічною взаємодією складових у руслі генерації нової театральної культури, здатної відповідати запитам часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актуальные вопросы методологии современного искусствознания : сб. ст. / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. А. Я. Зись. М. : Прогресс, 1983. 368 с.
2. Бабков В. Фестивальный менеджмент. Москва: ART. Менеджер, 2007. 426 с.
3. Берхин Н. Б. Проблема общения в работах К. С. Станиславского // Психологические исследования общения / отв. ред. Б. Ф. Ломов. М.: Наука, 1985. 200 с.
4. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1991. 413 с.
5. Гуревич П. С. Философия культуры. М., 1994. 413 с.
6. Гуревич П. С. Культурология. М., 2000. 260 с. 413 с.
7. Єріна А. М. Методологія наукових досліджень : навчальний посібник К. : Центр навчальної літератури, 2000. 260 с.
8. Жукова О. М. Фестиваль как художественное пространство взаимодействия искусств : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Белорусс. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2017. URL: https://vak.gov.by/sites/default/files/201710/%D0%9A_ZHUKOVA%20O_0.PDF
9. Зись А. Я. Некоторые методологические проблемы современного искусствознания // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М. : Наука, 1983. С. 3–29.
10. Зись А. Искусство и эстетика. М.: Искусство, 1975. 447 с.
11. Знамеровская Т. П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. Л.: Знание, 1975. 39 с.

- 12.Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право, К.: 2011. 4 (12). С. 110–114. URL: <http://visnyk-ppsp.kpi.ua/article/view/124992>
- 13.Ильин М. А. Раскованность. Сосредоточенность. Контактность: учеб. пособие. СПб., 2010. 200 с.
- 14.Исупов К. В поисках сущности игры // Философские науки. 1977. № 6. С.65–69.
- 15.Каган М. С. Искусствознание и художественная критика: избр. ст. СПб., 2001. 200 с.
- 16.Каган М. С. Системный подход к комплексному изучению искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1980. С. 44–52.
- 17.Каган М. Художественная культура как система // Вопросы социологии искусства. Ленинград : Музыка, 1980. С. 12–25.
- 18.Кама Гинкас URL: <https://karga-golan.livejournal.com/108816.html>
- 19.Кефели И. Культурология в системе социогуманитарного знания // Социально-полит. журн. 1994. № 9/10. С. 75–82.
- 20.Кисельова Т. Р., Красильников Ю. Д. Социально-культурная діяльність : історія, теоретичні основи, сфери реалізації, суб'єкти, ресурси, технології . М.: МГУКИ, 2001. 35с.
- 21.Кнебель М. Поэзия педагогики / М. : ГИТИС, 2005. 567 с.
- 22.Ковальчук В. В. Основи наукових досліджень : навчальний посібник. Київ : Слово (українська мова), 2011. 370 с.
- 23.Кристи Г В. Воспитание актера школы Станиславского: учеб. пособие. М., 1968. 200 с.
- 24.Культурология: фундаментальные основания прикладных исследований : монографія / Аванесова Г. А., Аверина М. В., Акопян К. З. и др.; под ред. И. М. Быховской / Рос. ин-т культурологии, Науч.-образоват. центр

- Рос. ин-та культурологии, Ин-т систем. исслед. и координации соц. процессов. М. : Смысл, 2010. 634 с.
- 25.Кучина Н. І. Фестиваль як феномен культури URL: http://rio-khsac.in.ua/culture_files/cu65.pdf
- 26.Лазарев В. Н. О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание'77. М., 1978. Вып. 2. С. 311–316.
- 27.Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.
- 28.Лудченко А. А. Основы научных исследований: пособие. К. : Знання, 2001. 420 с.
- 29.Лукьянова И. Г. К вопросу о структуре художественной культуры // Культура как целостное явление. Проблемы и методология изучения. / Ред. Э. Карпенюк Л.: Просвещение, 1983. С. 18–26.
- 30.Любченко С. Сучасні рок-фестивалі в Україні. Культура України. Серія: Мистецтвознавство. К. : 2017. Вип. 56. С. 19–32.
- 31.Магістерська робота : метод. реком. до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спец. 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т театр. мистецтва, Каф. режисури / розроб. : С. І. Гордєєв, С. М. Шумакова. Харків, 2018. 46 с.
- 32.Мамытов М.М. Культура и общественное сознание // Культура как целостное явление. Проблемы и методология изучения./ Ред. Э. Карпенюк. Л.: Просвещение, 1983. С.27–39.
- 33.Марченко Т. А. Театр воспитывает. М.: Педагогика, 1976. 128 с.
- 34.Марков В. И. Культурология: истоки, границы, задачи // Вестн. Челябин. гос. акад. культуры и искусств. 2011. № 4. С. 47–51.
- 35.Махлина С.Т. Язык искусства. Учебное пособие для студентов вузов культуры. Л.: ЛГиК, 1990. 84 с.
- 36.Межуев В. М. О понятии «культура». М.: Политиздат., 1968. 199 с.

- 37.Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство». М.: РАТИ. 2004. 20 с.
- 38.Методологія наукового дослідження URL:
<http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/327/7.pdf>
- 39.Методика та організація наукових досліджень : навч. посіб. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2016. 260 с.
- 40.Мыльников А. С. Культура как предмет исторического исследования // Методологические проблемы изучения культуры Л.: Просвещение, 1978. С. 180–195.
- 41.Наукове дослідження: методи та методологія. URL:
<http://ru.osvita.ua/vnz/reports/pedagog/14098/>
- 42.Николаева П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры : автореф. дис.. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 / Краснодар. гос. ин-т культуры и искусств. Краснодар, 2010. 18 с.
- 43.Новиков А. М. Методология художественной деятельности. М. : Эгвес, 2008. 72 с.
- 44.Овсянников С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / Букинист. изд. СПб. : Б. и., 2003. 376 с.
- 45.Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М. : Оникс, Мир и Образование. 2011. 736. с.
- 46.Орлова Е. В. Театральное пространство и пространство театра: Автореф.дис. кандидат. філол. наук: спец. 24.00.01 «Теорія і історія культури» / Тамбовський державний університет ім. Г. Державіна Тамбов, 2011. 23 с.
- 47.Органова О. Н. Специфика эстетического восприятия. М.: Высш. школа, 1975. 224 с.

48. Орехова Ю. В. Фестиваль. Азбука организации. Тверь : Золотая буква, 2005. с.
49. Основы системы Станиславского : Учебн. пособие / Авт.-составители Н. В. Кисилева, В. А. Фролов. Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. 128 с.
50. О Станиславском : сб. воспоминаний. М., 1948. 200 с.
51. Пави П. Словарь театра / Пер с фр. під ред. П. Пави. М.: Прогресс, 2001. 480 с.
52. Панченко В. І. Становлення культурологічного напрямку у дослідженні мистецтва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 1999. Вип. 3, ч. 1. С. 5–21.
53. Периль Б. В. Фестивальная практика: опыт case-study // Экология культуры: Инф. бюллетень. Архангельск, 2002. № 3 (28). С. 24–73.
54. Поляков М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: «АД & Т», 2001. 384с.
55. Поняття методу. Класифікація методів наукового пізнання та їх характеристика URL:
http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/4%20KURS/4/1/09H2R9_2.htm
56. П'ятницька–Позднякова І. С Основи наукових досліджень у вищій школі : навчальний посібник. К. : Центр навчальної літератури, 2003. 320 с.
57. Родна М. Д. Современное искусство. Притворись его знатоком. СПб. : Амфора, 2001. 101 с.
58. Раппорт С.Х. Искусство и эмоции. М., 1972. 168 с.
59. Ратнер Я. Структура, условия воздействия и восприятия зрелищных искусств // Эстетика и жизнь. Вып. 5. М.: Искусство, 1977. 335 с.
60. Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М. : Искусство, 1980. 135 с.

- 61.Рижкова З. П. Фестиваль між формою комунікації: результати культурного проекту, підтриманого регіональною адміністрацією // Довідник керівника установи культури. М.: 2003. № 6. С. 88–96.
- 62.Рождественская Н. В. Проблемы сценического перевоплощения. Л.: ЛГИТМиК, 1978. 129 с.
- 63.Система К. С. Станиславского и современность : итоги дискуссии // Театр. 1960. № 2. С. 38–39.
- 64.Современное искусствознание : методол. проблемы : сб. ст. / Рос. акад. наук, Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации ; отв. ред. А. Я. Зись. М. : Наука, 1994. 253 с.
- 65.Спектакль как предмет научного изучения : Материалы всероссийской научно-практической конференции, ноябрь, 1991г. / отв. ред. А. А. Чепуров. СПб.: ЛГИТМиК, 1993. 55с.
- 66.Спиваковская А. С. Игра это серьезно. М.: Педагогика, 1981. 141 с.
- 67.Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. 260 с.
- 68.Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. М.: Всерос. театр. об-во, 1986. 346 с.
- 69.Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М., 1954–1961.
- 70.Станиславский К. С. Ответ критикам // Советское искусство. 1932. 200 с.
- 71.Станиславский К. С. Работа актёра над собой : работа над собой в творческом процессе переживания : дневник ученика. СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. 408 с.
- 72.Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України. К.: Фенікс, 2010. Вип.VII. 368 с.
73. Театральное наследие К. С. Станиславского: исследования. М., 1955. 200 с.
- 74.Фунтусов В. П. «Живой театр» Льва Додина URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivoy-teatr-lva-dodina>

75. Фунтусов В. П. Режиссерский метод Льва Додина: «я – в предлагаемых обстоятельствах» URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhisserskiy-metod-lva-dodina-ya-v-predlagaemyh-obstoyatelstvah>
76. Фунтусов В. П. Кризис сценического действия и режиссерский метод Льва Додина URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-stsenicheskogo-deystviya-i-rezhisserskiy-metod-lva-dodina>
77. Хейзинга Й. Homo ludens. М. : Прогресс, 1992. 458 с.
78. Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М. : 1981. с.170
79. Хрустапева Н. Культура и духовные потребности личности // Культура как целостное явление. Проблемы и методология изучения / Ред. Э. Карпенюк. Л. : Просвещение, 1983. С.30–43.
80. Шахрай В. М. Театральне мистецтво як чинник оптимізації взаємодії особистості та соціуму URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/Narodna_osvita/vupysku/13/statti/shahrai.htm
81. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
82. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 7-е вид., стер. Київ : Знання, 2011. 310 с.
83. Эймунтас Някрошюс URL: <https://meduza.io/feature/2018/11/20/umer-eymuntas-nyakroshyus-rasskazyvaem-kak-litovskiy-rezhisser-sozdal-unikalnyu-teatr-kotoryu-znayut-vo-vsem-mire>
84. Скорик Н. Система Станиславского как базовый ориентир для сегодняшнего театра URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-stanislavskogo-kak-bazovyyu-orientir-dlya-segodnyashnego-teatra>
85. Станіславський Костянтин Сергійович URL: <https://edudocs.net/3250501/>

86. Система К. Станіславського URL:
<http://repository.ldufk.edu.ua:8080/bitstream/34606048/18888/1/%E2%84%96%203.pdf>
87. Карпаш Оксана Мирославівна Театральні фестивалі в культурно-мистецькому житті України кінця XX – початку XXI століття: історія, типологія, тенденції розвитку URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Karpash-1.pdf
88. Литвина Дина Владимировна Театр и театральная критика в культуре современного российского общества URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/226274806.pdf>
89. URL: <https://naurok.com.ua/zhitteviy-ta-tvorchiy-shlyah-kostyantina-sergiyovicha-stanislavskogo-principi-ta-elementi-sistemi-vihovannya-aktora-etika-disciplina-ta-rezhiserski-uroki-171117.html>
90. https://stud.com.ua/103426/pedagogika/modelyuvannya_zmistu_mayster_klassu
- 91.
92. <https://www.kp.ru/afisha/msk/festivali/festival-sezon-stanislavskogo-v-moskve/>
93. <https://rg.ru/2020/11/30/nazvany-laureaty-premii-imeni-stanislavskogo.html>

ДОДАТКИ

Додаток А

Фестивальні вистави

«Головльови» М. Салтиков-Щедрін

Театр «У Моста», Пермь

Жанр вистави: трагікомедія

Режисер: Сергій Федотов

У виставі режисера Сергія Федотова сценографія грає чільну роль і відповідає епосу. Сценографія постає ключем до входу в магічний простір. Похмура старовинна садиба Головлєвих, суворі костюми, вицвілі ікони, містична атмосфера. На сцені театру пронизлива історія життя однієї родини, члени якої — спустошені, нещасні люди, яких не люблять, які самі не вміють любити та намагаються хоч чимось заповнити порожнечу свого існування. Хто алкоголем, хтось користолюбством, хтось пошуками віри. Але навіть самі похмурі картини людського життя показано так, що після перегляду глядач мимоволі замислюється про те, що треба жити так, щоб не стати заручником своєї долі. Режисер майстерно сплітає воедино жах і радість життя — «сміх крізь сльози». Тут неможливо не сміятися над часом дурними, часом дивними витівками героїв. Але все це поєднується з історіями, що леденять душу, коли стає по-справжньому моторошно. І нехай є інфернальні сили, що втручаються в існування героїв, і морок огортає їх душі, глядач після перегляду незмінно випробує катарсис. Очищення світлом.

«Ревізор» Н. Гоголь

Театр «Субота», Санкт-Петербург

Жанр вистави: комедія

Режисер: Андрій Сидельников

Це — водночас і класика ХІХ ст., і нещадна реальність ХХІ ст. Що між ними спільного? Театр переміщує сюжет гоголівської комедії у сучасність, щоб відповісти на прості питання, які з часів Н. Гоголя не стали менш актуальними. Що нам робити з нами? Як подолати самих себе? Не тільки прийняти і полюбити себе «чорненькими», як сказав Н. Гоголь, а подолати наш абсурд, зробити життя осмисленіше і краще. І чи взагалі це можливо в нашій вітчизні, схильній до розмивання будь-яких меж і анархії? «Русь, куди ж несешся ти?» — одвічне питання, поставлене Н. Гоголем, звучить сьогодні зловісним застереженням.

«Втікач» за повістю Л. Толстого «Козаки»

Театр ім. Ленсовета, Санкт-Петербург

Жанр: драма

Режисер: Айдар Заббаров

Вистава стала відкриттям повісті Л. Толстого для сцени. У повісті «Козаки» знайшли відображення враження Л. Толстого від його трирічної служби на Кавказі. Як і Л. Толстой, герой повісті юнкер Дмитро Оленін виявляється на Кавказі в спробі почати нове життя, в якій вже не буде більше помилок, не буде каяття, а напевно буде одне щастя». Саме вдалині від комфорту, як здається героєві, людина живе більш чесним, щирим, природним життям, яка, зрозуміло, може не підходити великій кількості «освічених» людей. Тема пошуку себе людиною, тільки-но входить у життя, близька сучасному молодому глядачеві.

Айдар Заббаров про постановку: «Льву Толстому, коли він повернувся з Кавказу, було 25 років. І його хвилювала тема — як знайти опору в житті, як знайти себе. І мене це хвилює зараз. Герой повісті — такий московський хлопець, намагається втекти від світського життя, хоче знайти себе справжнього. Є в Москві, в Петербурзі й сьогодні в певних колах чіткі

правила існування, правила поведінки, — якщо ти хочеш бути «своїм», то ти повинен робити те, реагувати так, розмовляти такими словами, дружити з тими, пити те, ходити туди... Правила «тусовки», назвемо це так. Толстовський Оленін має відчуття втрати власної особистості, індивідуальності. Спектакль і називається так, як Л. Толстой спочатку хотів назвати повість — «Утікач». Герой вибирає для втечі Кавказ, козаків, яких сам Л. Толстой вважав «волелюбними волоцюгами». Їх справжність, щирість, наївність і прямота, єство як воно є, не заховане за умовностями форми, приваблюють його. Але головний парадокс у тому, що герой повісті, пройшовши через цю історію, розуміє, що від себе нікуди не втечеш. Втеча від самого себе виходить. І Оленін розуміє, що поки сам себе не розбудуєш, світ не перебудується. Сенсу тікати немає. Все у нас самих.

«Минулого літа в Чулимську» А. Вампілов

Санкт-Петербурзький театр «Майстерня»

Жанр вистави: драма у двох діях

Режисер: Григорій Козлов

Протягом одного дня в маленькому провінційному Чулимську розгортається історія, що починається як любовна драма, а закінчується як висока трагедія. У аптекарки роман з дільничним, в дільничного закохана офіціантка, офіціантки домагається син буфетниці, буфетниця в постійному конфлікті з чоловіком, бухгалтер просто вирішив, що прийшла пора одружуватися, — і за кожним з них минуле, що «поцупило» надії.

Переплелися в одному клубку долі, зійшлися в одній точці пристрасті — і склалась проста і страшна розповідь про те, на що здатні люди в боротьбі за своє маленьке особисте щастя — як кожен це щастя собі уявляє. Силою, брехнею, підлістю, вірою, впертістю, гордістю — хто чим може, але кожен намагається відвоювати собі трошки любові. Хай би і ціною чужого життя.

А юна офіціантка Валентина постійно лагодить паркан, через який напролом ходять відвідувачі їдальні. Ходять тому, що так зручніше, коротше шлях, і неважливо, що на шляху огорожа і квіти. Точно так вони ставляться до чужих життів — з ними теж можна навпростець, виламуючи дошки, лише б було зручно. «Я лагоджу паркан, щоб він був цілий, — серйозно каже Валентина, — до тих пір, поки вони не навчаться ходити по тротуару». Вона прекрасно бачить, хто її оточує, але все одно переконана, що люди можуть навчитися розуміти та поважати один одного.

«Минулого літа в Чулимську» — історія про силу і безсилля віри, надії та любові. Про те, як далеко може зайти зрада, особливо якщо ти зраджуєш самого себе. І про вперту дівчину, яка ціною своєї честі врятувала душу коханої людини.

«Міщани» М. Гіркий

Театр на Василівському, Санкт-Петербург

Жанр вистави: драма

Режисер: Володимир Туманов

У центрі п'єси — сім'я Василя Васильовича Бессеменова, заможного міщанина. В його великому будинку завжди багатолюдно: дружина, дочка, син Петро, вихованець Ніл, а також квартиранти, нахлібники. Але немає миру і злагоди під домашнім дахом, фатально не збігаються погляди, інтереси, любовні пристрасті... Герої драми здійснюють життєвий шлях у найскладніших, переломних історичних умовах. Криза традиційної сім'ї, зміна поколінь, конфлікти батьків і дітей: модель сім'ї — як модель світу, що втрачає зв'язок часів.

П'єса М. Горького «Міщани» увійшла в золотий фонд світової драматургії. Проте, після знаменитого спектаклю Георгія Товстоногова 1966

року, петербурзькі театри не зверталися до цього твору. Режисер Володимир Туманов порушив тривалу паузу. Його вистава — перша за півстоліття постановка горьківської драми в культурній столиці.

«Чайка» А. П. Чехова

Київський академічний театр драми, Єкатеринбург

Жанр вистави: драма

Режисер: Григорій Козлов

Вочевидь, рідкісний театр, незважаючи на його географічні координати, обійшов своєю увагою цю п'єсу: режисери, слідом за Костянтином Треплевим, ось вже більше ста років задаються питанням щодо «нових форм». Але ця вистава, всупереч усталеній думці про суть цього твору, аж ніяк не мистецтвознавчий трактат. Герої вистави — молоді та навчені досвідом, шукають себе і, здавалося б, вже знайшли, талановиті й, на перший погляд, цілком пересічні — не шукають сенс життя і творчості, а тільки любов...

За словами самого режисера, на «Чайку» його надихнула як прима Свердловської Драми Ірина Єрмолова — саме тому він взявся за п'єсу, яка дивно багатогранно розкриває жіночий характер, так і можливість знову зустрітися на сцені з Олександром Баргманом, відомим завдяки своїй режисурі у виставах «Акторка» і «Дні Турбіних». Колись саме у співавторстві з Григорієм Михайловичем Олександр Баргман отримав чимало знаків визнання від колег по цеху, в тому числі одну з найвищих вітчизняних нагород — Державну премію Росії, і сьогодні повертається до своєї «першої» театральної професії в ролі Тригоріна.

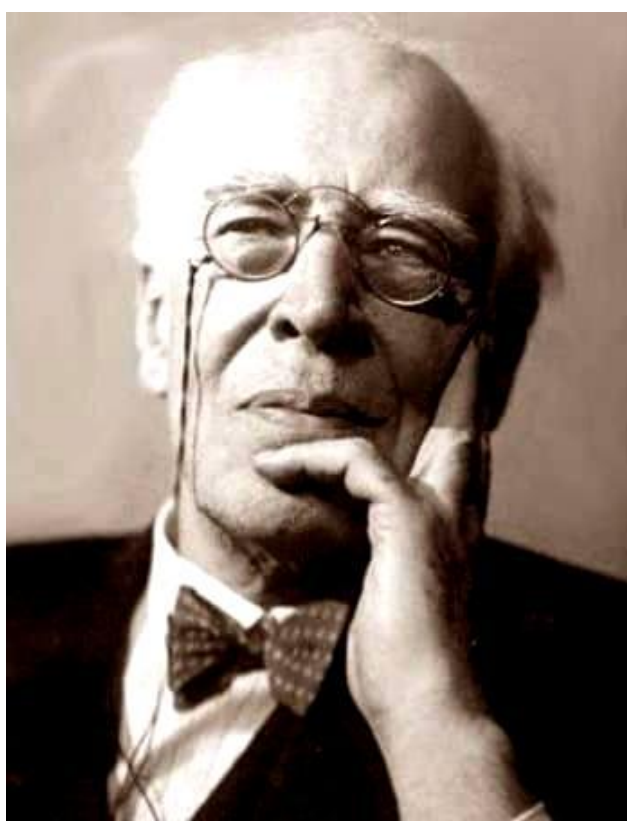
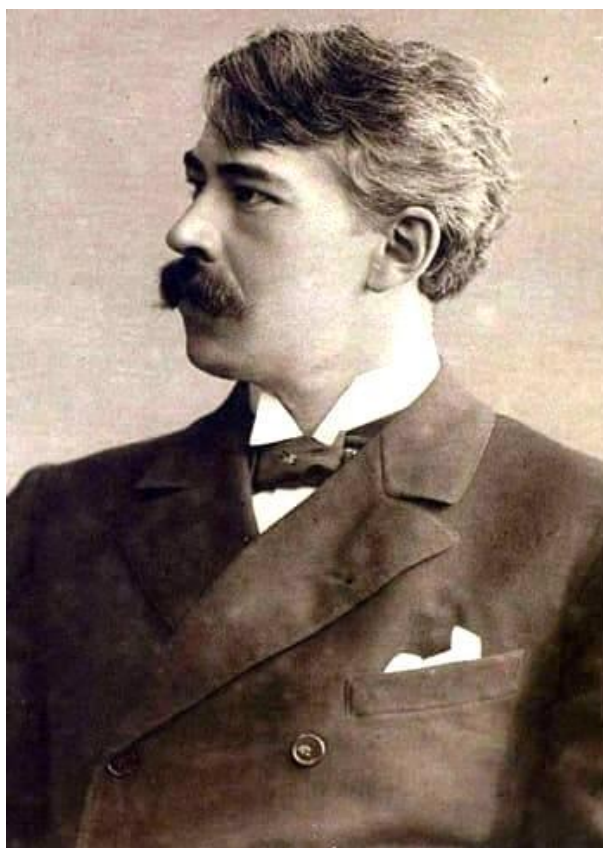


Рис. Б.1–4. Портрети К. С. Станіславського

Додаток В

Сучасні режисери-продовжувачі ідей К. Станіславського

Лев Додін:

«Я не стільки режиссер, скільки педагог. По крайній мері, першого для мене не існує без другого. І я давно би перестав займатися режиссурою, якщо би в неї не входила педагогіка».



Рис. В. 1. Портрет Лева Додіна

*Сучасні режисери-продовжувачі ідей К. Станіславського***Євген Марчеллі:**

«Беря пьесу с историей, режиссеры обычно пытаются нащупать ее актуальность. Где границы дозволенного в трактовке классики и почему сегодня художник нуждается в объективной защите от нападок?»



Рис. В. 2. Портрет Євгена Марчеллі

Продовження додатку В

Сучасні режисери-продовжувачі ідей К. Станіславського

Кама Гінкас:

«Приоритетно совершенство театральной машины, атмосфѣ колоссальной творческой сосредоточенности, замешенной на самоуважении театра, влюбленности актеров в режиссера и страха перед ним».



Рис. В. 3. Портрет Ками Гінкаса

Продовження додатку В

Сучасні режисери-продовжувачі ідей К. Станіславського

Еймунтас Някрошюс:

Когда удается что-то сделать свое – это такая катапульта для расширения души... А ведь, собственно, ради этого мы и работаем. Иначе – зачем? В театре становится интересно, когда не понимаешь, как сделано. По крайней мере, мне интересно именно в эти моменты.



Рис. В. 4. Портрет Эймунтаса Някрошюса

Додаток Г

*Міжнародний фестиваль «Сезон Станіславського»
та Міжнародна премія Станіславського*

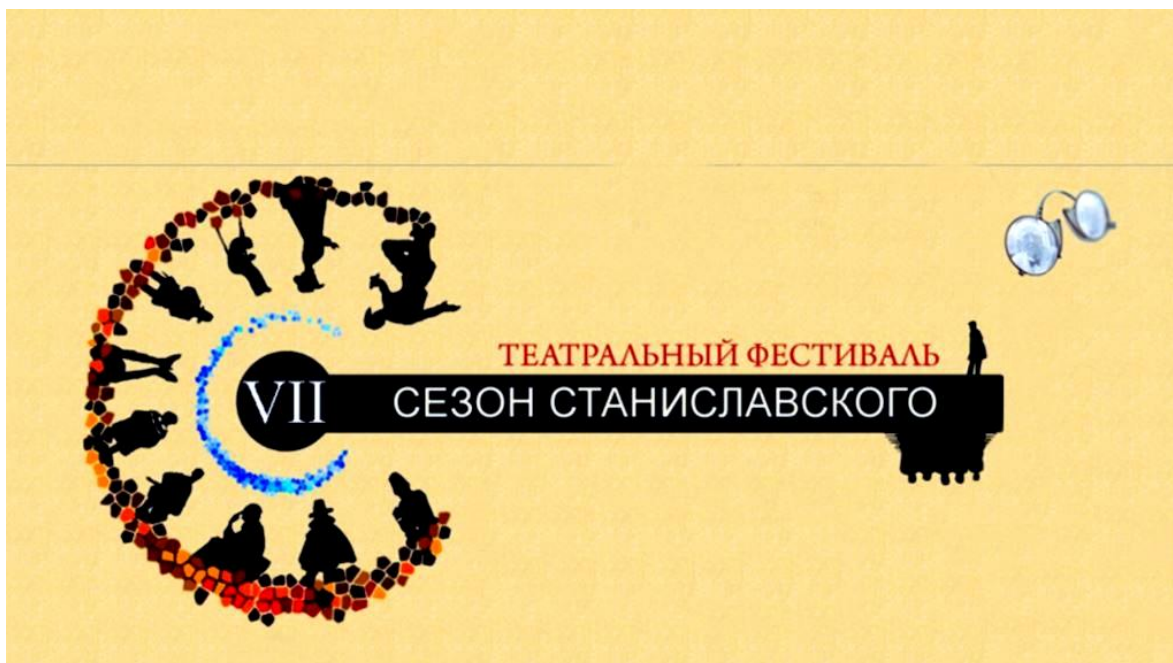


Рис. Г.1–2. Афіша Міжнародного фестивалю «Сезон Станіславського»

Додаток Д
Фото фестивальних вистав



Рис. Д.1–2. Фото вистави Еймунтаса Някрошюса «Книга Іова»,
представленої в рамках Міжнародного фестивалю
«Сезон Станіславського» 2019 р.

Фото урочистої події вручення Міжнародної премії Станіславського

Рис. Е.1–2. Офіційний захід вручення
Міжнародної премії Станіславського 2018 р.

Продовження додатку Е

Фото урочистої події вручення Міжнародної премії Станіславського



Рис. Е.3–4. Офіційний захід вручення Міжнародної премії Станіславського 2019 р.