

Виклики часу потребують, по-перше, самозахисту і збереження життя, по-друге, піднесення бойового духу наших воїнів. Усе це втілювалося в бойовій вишиванці, яка ще з козацьких часів слугувала оберегом і мотивувала до бою. Таку вишиванку кольору хакі з обережними орнаментами-символами виробляють по всій Україні й дарують нашим захистикам і захисницям. Одягаючи бойову вишиванку, бійці ще більше усвідомлюють, що захищають свою рідну землю і свій народ.

Отже, під час воєнної агресії Росії проти нашої Вітчизни український костюм і його національні елементи залучаються до інформаційних технологій популяризації української культури у всьому світі, сприяє продуктивній комунікації та психофізіологічній розрядці.

Є. Осипенко, Д. Гаврилюк, М. Руденко

РОБОТА З ТЕКСТОМ ЯК ПОШУК ВИРАЖЕННЯ НЕВИРАЗНОГО У ВИСТАВІ

Y. Osypenko, D. Havryliuk, N. Rudenko

WORKING WITH THE TEXT AS A SEARCH FOR THE EXPRESSION OF THE INEXPRESSIBLE IN THE PERFORMANCE

Робота над виставою має свій алгоритм. Від першої емоційної та інтелектуальної читки до прем'єри ми проходимо декілька етапів дослідження (моделей):

1. Авторська (єдиний сенс).
2. Текстова (сам текст).
3. Моя уява та враження від «зустрічі» з текстом.

Тривалий час молодих режисерів і акторів навчали, що під час роботи над п'єсою їм потрібно виявити і розкрити на сцені єдиний сенс матеріалу, і цей сенс — авторський. Сюди належить шанобливе ставлення до Автора, який хоче щось сказати, використовуючи мову, форму, структуру, щоб висловити цей зміст.

Тільки завжди виникало питання — чи міг цей Автор прямо сказати про те, що хотів донести? Або ж просто пояснити головну думку, ідею, що виражає тему його розуміння. Замість цього — ціла п'єса на п'ять актів римованими віршами.

Зважаючи на це, можна зазначити, що основна робота режисера полягає у тому, щоб дешифрувати прихований єдиний сенс у цій п'єсі. Який спосіб ідейно-тематичного аналізу нам зрозумілий ще зі школи? Коли нам задавали написати есе «Що хотів сказати людям, наприклад, Т. Г. Шевченко твором “Кобзар”»? І ця модель є зараз у всіх ЗВО. Назвемо її «Перша модель»: єдиний автор — єдиний сенс, який ми витягуємо, як чарівні кульки з коробки.

А тепер розглянемо «Другу модель». У нас є текст, ми знаходимо в ньому два рівнозначні сенси, тільки який же з них авторський? Наше завдання — визначити саме авторський і реалізувати його на сцені.

У «Третій моделі» ми виявляємо багато сенсів, цілу групу і вони всі логічні та природні. Але який же з них авторський? Самого автора може не бути серед живих, тому в цьому разі слід шукати сенс у самому тексті, фокусуючись на тому, що для нас цінно, що хвилює нас зараз. Для нас важливо, що текст уже живе своїм власним життям, проходячи крізь товщу часів, і в кожному часі він переливається своїми власними гранями. Існують чутки, що геніальний Микола Гоголь не розумів своїх творів, і коли він розповідав власні задуми написаного, його шанувальники були вражені поверхневими розповідями автора. У нього були інші ключі сприйняття світу, його вираження на папері — це і є його таємний потік творчості.

Окрім геніальних письменників, існують і геніальні читачі — це також і є творча хвиля, дарована природою, яка напрацьовується на студентській лаві. Щоразу читаючи один і той самий текст ми побачимо нові сенси та відтінки, які надають глибину, але ж жодна літера не змінюється. Виявлення всього розмаїття сенсів при повторному прочитанні — ось глибинне завдання дослідника. Адже чим більше збільшується кількість сенсів, тим більше змінюється дисципліна самого читання.

На подібні тенденції рефлексує постмодерністська епоха: усе важливе, самостійне, неглибоке. У цьому різноманітті нескінченного створюється захисний контур від одкровенно безглузких трактувань та висновків. Тракткування Біблії філософи іноді порівнюють із хвостом павича (в Біблії стільки трактувань, скільки відтінків на його хвості). Якщо б ми ставили Біблію на сцені, нам би обов'язково знадобився захисний та творчий контур, оскільки ми йдемо цим шляхом зовсім не тому, що нами керують релігійні догмати. Захисний контур дозволяє визначити, що ми переходимо межу небезпеки, руйнівні потоки самої віри. Текст, з яким ми працюємо, можна порівняти з мушлею, яка провокує сенси, що народжуються в мені самому. Події народження сенсів можуть виникнути як результат самого читання. При подальшому ж прочитанні сенси та власні відчуття можуть зникнути або з'явитися зовсім в іншому значенні, інколи породжуючи цілу симфонію сенсів. Автор тут виступає як творець механізму, який вмикає роботу твоєї уяви та створює все нові враження та сенси.

Глибинне читання та поглиблення в текст спрацьовують, немов удари блискавки. Вони з'являються лише в особливий момент як результат великого накопичення досвіду, діючи на значну кількість людей у різні часи й у різні епохи і щоразу надаючи різні відповіді під час зустрічі з тобою. У цьому і полягає велике диво. При створенні таких якісних текстів можна припустити, що це не автор вклав усе своє розуміння цієї теми, навпаки — самого автора в цьому тексті мало, завдяки чому народжуються такі порожні простори, які створюють цілу матрицю сенсів, навіть цілу їх мозаїку, де майже не видно автора, де вже не важливий його текст, де ти сам розмовляєш сам із собою.

Отже, нас не цікавить думка автора, нас цікавлять структура тексту і враження, яке ця структура справляє на нас. Незалежно від того, як це дослідження називається — формалізм, структуралізм чи якимось інакше, — ми можемо об'єднати це одним терміном. Ролан Барт називає свій твір «Смерть автора», наголошуючи на тому, що автор написав свій текст і його місію завершено; він помирає, залишивши механізм, що породжує сенси. Немов інженер, який побудував міст через річку. Нас уже не так сильно цікавить, про що думав автор у процесі створення. Міст стоїть і працює; це течія, це напрямок, що робить багато досліджень і відкриттів.

Таким чином, ми вийшли на народження нового етапу, що є і хворобою ХХ ст. — смерть тексту, поява постструктуралізму. Сенси, які ми виявляємо, не мають прямого стосунку до автора; це ми вносимо їх у текст, і радіємо, виявивши, що автор став нашим однодумцем. Читання стає практикою звільнення, шляхом розширення світогляду. Важливо, хто читає і які філософські чи соціальні позиції займає читач. У цій точці ми стикаємося з питанням про те, чи є читання мистецтва грою або присутністю. З одного боку, ми пройшли через танець смерті автора, смерті тексту і звільнення читача. Однак виникає побоювання, що всі ці кроки можуть бути використані для соціального управління, щоб людина почала зазнавати впливу певних політичних чи соціальних напрямів.

На цьому етапі постає питання: навіщо читати, дивитися фільми, картини, ходити на вистави взагалі? Щоб бути під контролем, щоб стати частиною певної групи, що може призвести до соціального підпорядкування та управління? Однак наступним кроком, можливо, стане усвідомлення, що текст автора, текст і читач, не маніпулюють нами в тому сенсі, що вони не є поліцейськими, які керують нами. Вони, ймовірно, закликають нас не до підкорення, а до важливого імпульсу, до якого варто дослухатися. Нині театр і виявляється тим місцем сили, яке підключає нас до зустрічі з самим собою, як читачем або глядачем (все, що пов'язане з творчістю, від музики до плачу дитини, а тим паче вистава чи кіно для сучасної людини є текстом), повернення до п'єси (до розповіді, роману, поеми). Уже потім третім етапом недалеко до самого творця, автора цього тексту з його світоглядом та метомисленням.

Отже, постає необхідність воскресіння автора, тексту і читача, але в новому контексті, вільному від маніпуляцій і підпорядкування. Це завдання, яке постало перед нами, і вже тепер важливо повернутися, пройшовши якесь коло, але в новій якості, знайти новий спосіб виразності, де всі сенси не можна виразити словом. Потрібен новий орган відчуття, який допоможе виразити всю глибину цього гнізда сенсів. Щоб рухатися далі, нам потрібно знайти нові позиції, подолати живі імпульси і працювати над своїм духовним шляхом. Як *homoviator*, як сучасна людина, котра йде своїм усвідомленим шляхом, ми стикаємося з питаннями про сенс, про нові позиції і про те, як рухатися вперед у цьому пошуку.

С. Бурч

**ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНОГРАФІЇ
ТЕАТРІВ СХОДУ (КАБУКІ, ЦЗІНСІ, КАТХАКАЛІ): СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ**

S. Burch

**FEATURES OF THE SCENOGRAPHY
OF ORIENTAL THEATRES (KABUKI, JINGXI, KATHAKALI): SEMIOTIC ASPECT**

Наукова новизна теми полягає в переосмисленні сценографії театрів Сходу через призму семіотики, що може принести нові відкриття, розширити наше розуміння та інтерпретацію традиційного театрального мистецтва цих регіонів. Це дослідження зосереджується на аналізі сценографії театрів Сходу, зокрема театрів Кабукі, Цзінсі та Катхакалі. Хоча окремі аспекти сценографії цих театрів можуть бути обговорені в літературі, ідея звернення до семіотичного аналізу відкриває нові перспективи та можливості для розуміння культурних та релігійних аспектів театрального мистецтва Сходу. Такий підхід дозволяє виявити спільні риси та відмінності у використанні символіки, міфології й культурних кодів у сценографії цих театрів. Порівняльний аналіз може пролити світло на унікальність кожного театрального жанру і культурного контексту, а також виявити загальні тенденції та перетини між ними.

Такий підхід може допомогти розширити наше уявлення про різноманітність театральних мистецтв світу та їхній вплив на культурну та ідентичнісну самосвідомість суспільств. Таке дослідження може викликати нові погляди та дебати в галузі культурології, етнології та театрознавства, а також заохочувати подальші дослідження в цьому напрямку.

Сценографія театрів Кабукі, Цзінсі та Катхакалі має унікальні особливості, які відображають культурні та історичні традиції кожної з цих країн.