

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792:791.3

Цитування:

Вовкун В. В. Теоретичні засади режисури (на прикладі Л. Курбаса, Ю. Ілленка та В. Кісіна). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 260-265.

Vovkun V. (2020). Theoretical Fundamentals of Directing (on the example of L. Kurbas, Y. Illenko and V. Kisin). *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 260-265 [in Ukrainian].

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтва

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6800-5367>

**ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РЕЖИСУРИ
(НА ПРИКЛАДІ Л. КУРБАСА, Ю. ІЛЛЕНКА ТА В. КІСІНА)**

Метою роботи є аналіз теоретичних принципів режисури у працях відомих українських режисерів Л. Курбаса, Ю. Ілленка та В. Кісіна. **Методологія дослідження** будується на міждисциплінарному підході, який дозволяє використовувати здобутки історії культури, теорії кіно, театрознавства, педагогіки та ін. У статті було використано ряд методів: порівняльний, який дозволив порівняти принципи режисури у фундаментальних працях Л. Курбаса, В. Кісіна та Ю. Ілленка; історичний допоміг висвітлити універсальність принципів творчого процесу; метод аналізу дозволив розкрити основні етико-естетичні ідеї режисури, що висвітлені у працях Л. Курбаса, В. Кісіна та Ю. Ілленка. **Науковою новизною** дослідження є поглиблений аналіз теоретичних принципів режисури у працях відомих українських режисерів Л. Курбаса, Ю. Ілленка та В. Кісіна та їх праксеологічний вимір. **Висновки:** Природа масового видовища триєдина, вона охоплює три простори: сценічний, гладацький і часовий. І цей триєдиний простір вимагає синтезу багатьох, навіть на перший погляд, не поєднаних засобів виразності, що обумовлює такі принципи як синтетичність, що втілюється в поєднанні стилів, жанрів й форм. Це вимагає від режисера-міфотворця, окрім професійних навичок, ще й ерудиції, обізнаності, компетентності, володіння професійною термінологією. Всі ці постулати містяться в теоретичних викладках і практичній діяльності видатних діячів української культури Л. Курбаса, С. Ілленка, В. Кісіна.

Ключові слова: режисура, театр, свобода, творчість, сублимація, синтетичність.

Василий Владимирович Вовкун, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Теоретические основы режиссуры (на примере Л. Курбаса, Ю. Ильенко и В. Кисина)

Целью работы является анализ теоретических принципов режиссуры в трудах известных украинских режиссеров Л. Курбаса, Ю. Ильенко и В. Кисина. **Методология исследования** строится на междисциплинарном подходе, который позволяет использовать достижения истории культуры, теории кино, театроведения, педагогики и др. В статье были использованы ряд методов: сравнительный, который позволил сравнить принципы режиссуры в фундаментальных трудах Л. Курбаса, В. Кисина и Ю. Ильенко; исторический помог осветить универсальность принципов творческого процесса; метод анализа позволил раскрыть основные этико-эстетические идеи режиссуры, освещены в работах Л. Курбаса, В. Кисина и Ю. Ильенко. **Научной новизной** исследования является углубленный анализ теоретических принципов режиссуры в трудах известных украинских режиссеров Л. Курбаса, Ю. Ильенко и В. Кисина и их праксеологическое измерение. **Выводы:** Природа массового зрелища триединая, она охватывает три пространства: сценический, зрительский и временной. И этот триединый пространство требует синтеза многих, даже на первый взгляд, не связанных средств выразительности, обуславливает такие принцип как синтетичность, что воплощается в сочетании стилей, жанров и форм. Это требует от режиссера-мифотворца, кроме профессиональных навыков, еще и эрудиции, осведомленности, компетентности, владение профессиональной терминологией. Все эти постулаты содержатся в теоретических выкладках и практической деятельности выдающихся деятелей украинской культуры Л. Курбаса, С. Ильенко, В. Кисина.

Ключевые слова: режиссура, театр, свобода, творчество, сублимация, синтетичность.

Vovkun Vasyly, PhD in Cultural studies, professor of the Department of Directing and Actor's Mastering, National Academy of Culture and Arts Management

Theoretical Fundamentals of Directing (on the example of L. Kurbas, Y. Ilyenko and V. Kisin)

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse the theoretical principles of directing in the works of famous Ukrainian directors L. Kurbas, Y. Ilyenko and V. Kisin. **The methodology of the research** is based on interdisciplinary approaches, which allow to use the achievements of the history of culture, theory of cinema, theatrical, cultural studies, etc. The following methods are used: a comparative method allows us to compare the principles of directing in the fundamental works of L. Kurbas, V. Kisin and Y. Ilyenko; a historian one helps to highlight the universality of the principles of the creative process; the method of analysis gives the opportunity to highlight the basic ethical and aesthetic ideas of directing, which are described in the works of L. Kurbas, V. Kisin and Y. Ilyenko. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research is the analysis of the theoretical principles of directing in the works of famous Ukrainian directors L. Kurbas, Y. Ilyenko and V. Kisin and their praxeological dimension. **Conclusions:** The nature of the mass spectacle includes three spaces: stage, audience and temporal. This triune space requires the synthesis of many, even at first glance, incompatible means of expression, which determines such a principle as syntheticity, embodied in a combination of styles, genres and forms. In addition, it requires from the director-myth-maker, to professional skills, erudition, awareness, competence, mastery of professional terminology. All these postulates are contained in the creativity and practical activities of prominent figures of Ukrainian culture L. Kurbas, S. Ilyenko, V. Kisin.

Key words: directing, theatre, freedom, creativity, sublimation, syntheticity.

Актуальність теми дослідження. Творчість кожного митця невід'ємна від часу, на який вона припадає, в ній так чи інакше відбиваються суспільні ідеї та пристрасті. Проте є митці особливої долі, яким судилося жити і творити на стрижні суспільного і художнього життя, відбивати у своїй творчості найважливіші тенденції розвитку духовної культури. Через їхню творчість прокладає шлях сама історія. Звідси постає масштабність розв'язуваних ними проблем. До таких митців належали Л. Курбас, Ю. Ілленко, В. Кісін. Діяльність цих непересічних творчих особистостей доводить можливість існування мистецтва в межах масової культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Постаті видатних українських режисерів Леся Курбаса, Юрія Ілленка, Віктора Кісіна дедалі більше привертають увагу науковців. Аналізують феномен Л. Курбаса, його творчі здобутки Бобошко Ю, Веселовська Г, Волицька І, Корнієнко Н, Кузякіна Н., Погребняк Г. [9], Танюк Л. Різним аспектам діяльності Ю. Ілленка і В. Кісіна присвячені праці Безручка О., Брюховецької Л., Вітра В., Наумової Л. [8], Скураторського В. Безумовно основою даної розвідки стали праці: Ю. Ілленка «Парадигма кіно», В. Кісіна «Режисура як мистецтво та професія», статті, виступи, лекції Л. Курбаса.

Мета статті – аналіз теоретичних принципів режисури у працях відомих українських режисерів Л. Курбаса, Ю. Ілленко та В. Кісіна.

Виклад основного матеріалу. Посправжньому обдарована особа талановита в багатьох сферах. Цю аксіому підтверджує постать Леся Курбаса (Олександр-Зенон Курбас 1887-1937рр.), який мав хист до акторської, публіцистичної, перекладацької

діяльності, драматургії. Світової слави він здобув як режисер-авангардист, засновник національного модерного українського театру минулого століття.

Режисер, викладаючи програмні настанови «Березоля» підкреслював, що театр завжди був і має бути рупором і трибуною, а крім того, театр є організатором емоцій, театр – це настроювач глядача по камертону довільної висоти: бадьорості, активності, ентузіазму, устремління в майбутнє, рішучості» [7, 232].

Л. Курбас любив експериментувати. На сцені театру ставив різнопланові вистави, активно використовував символізм й авангардизм, сміливо запроваджував кінематографічні засоби впливу на глядача, поєднував елементи музики, фото тощо. Розбудовуючи національний театр, як зазначає Н. Корнієнко: «Курбас здійснив одну із найпривабливіших світових ідей – створив своєрідну театральну Академію, з театрами всіх різновидів, з експериментальною майстернею, з цирком та естрадою...» [6, 314].

Вже Молодий театр вражав запровадженням різних мистецьких течій, розмаїтих стилів і це давало підстави вважати театр Леся Курбаса еkleктичним, театром-мозаїкою з несхожих вистав. Проте варто лише розглянути його не в статичності, а в русі – одразу, на думку Ю. Бобошко, проглядається логіка розвитку, сходження вгору по щаблях певних принципів: від стадійності й театру актора – до театру режисера, від емпіричності, інтуїтивних здогадок – до обміркованих акцій, зрештою, від одного стилю до іншого. Молодий театр ніби практичний звіт, залік з вистудійованого «спецкурсу»: імпресіоністського напрямку, психологічного напрямку, поетичного

напрямку, імпровізаційного напрямку, епічного напрямку. Бо це був театр-університет, у якому кожний наступний крок означав засвоєння нових знань і умінь [7].

Л. Курбас глибоко і всебічно аналізував проблеми режисерської творчості. Зокрема в статті «На грані» він наголошує, що режисерові має належати чільне місце в новому театрі, на нього покладається відповідальні завдання лідера та ідеолога, виразника творчої програми колективу, творця оригінальних мистецьких концепцій. Митець стверджував, що театр має бути театром однієї волі і театром поки що режисер. «Принципом однієї волі і вибором головного режисера вирішилося остаточно питання фізіономії, характеру театру і всього, що з ним зв'язано» [7, 223].

Леся Курбас наближає театральне мистецтво до джерел народності, до вільної стихії імпровізованого майданного театру. Це яскраво проглядається у здійснених ним постановках «Різдвяного вертепу», «Горе брехунові», «Гайдамаки».

Режисер через процес творчих експериментів впливає на поняття масової культури через введення в театральну естетику вчення про мистецьке перетворення. Принцип перетворення став наріжним каменем його естетичних поглядів, принципом, яким він ніколи не поступався. Вчення про перетворення протистоїть естетиці натуралізму, принципам копіювання життєвих форм у мистецтві, пасивному фотографуванню дійсності. Мистецтво, на думку Леся Курбаса, щоб досягнути тенденції руху розвитку дійсності, правдиво розкрити її сутність, мусить цілеспрямовано використовувати спеціальні образні форми і засоби яскравості й виразності, які часто просто не подібні до життєвих форм. Йшлося не тільки взагалі про образність, яка є обов'язковою ознакою мистецтва, а про специфічну образність, згруповану до символів, до узагальненого висновку щодо відображуваного шару дійсності. За авторитетною думкою Ю. Бобошко, колоритна мова «перетворення» - це мова яскравих художніх образів, використання арсеналу тропів, від метонімії і метафори до алегорії, символу та «очуднення». Театрознавець вважає, що в термін «перетворення» митець вкладає й такий зміст, який виходить із фундаментального призначення мистецтва, а саме не лише пояснювати, а й переробляти, покращувати світ. Містить воно в собі ще одну грань. За Курбасом, театральне мистецтво має відбивати реальність саме театральними, образними засобами, які характерні виключно мистецтву

сцени, художньою мовою театральності, мобілізуючи духовні можливості аудиторії на співтворчість з театром, на активну працю розуму і душі у процесі сприймання мистецтва. І в цьому плані Курбасове перетворення є вищим рівнем театральності, заснованим на асоціативних здатностях людської уяви, на застосуванні різноманітних засобів мистецької умовності, широкої можливості художніх тропів, співвідносних із законами театру, з самою природою акторської творчості [7, 24].

Період існування театру «Березіль» у Києві, дослідниця Неллі Корнієнко називає політичним театром, підкреслюючи, що митець відчував театр політичною трибуною, чи художнім парламентом, прагнучи перетворити театр на «законодавчий» інструмент нового українського життя [6, 127]. Для цього театру була характерна неабияка стихія майданного масштабу, карнавальної різнобарвності і звернення до інтелектуальних можливостей аудиторії. Театрознавець наголошує, щодо естетики театру «цей театр став блискучим полігоном експерименту з різноманітними кодами і культурними параболоми, метафорами й асоціаціями, жанрами і стилями і досяг у сьогоднішньому – театрального завтра» [6]. Це і є формами масового мистецтва.

В одній із своїх лекцій з режисури детально зупинився на питанні театру акцентованого впливу. На його думку, для театру впливу характерні такі прикмети: він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; він обирає і окремі засоби впливу за глядача; цей театр ставить собі поодинокі завдання. Далі митець наводить приклади, що в деяких країнах проводилися фієсти, святкові вистави, метою яких було не виявляти щось вагоме, значне, цілісне, а стверджувати, запроваджувати, реалізовувати поодинокі завдання. Режисер зауважував, що театр впливу з'являється завжди в момент невизначеності, на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, коли життя ще не утвердилось у час романтичного чи класичного мистецтва. Далі Л. Курбас говорить про бурлеск, який характеризується тим, що персонажі його перестають бути особами, й їхніми устами говорить автор. Зупиняється режисер в на такій категорії, як театр видовищ, - театр, який вибирає з усіх центрів сприйняття один і з усіх засобів впливу теж один. Чародійна казка і чародійний фарс націлені на одну сторону сприймання глядачами, на те, щоб викликати певні емоції. Кіно, за твердженням Курбаса не мистецтвом впливу, його гаслом є темп: «те, що воно

організує – це саме темп. Коли виходиш з кіно – твої молекули вібрують вдвоє жвавіше, ніж у якомусь іншому видовищі» [7, 64].

Не викликає заперечення твердження, що під театром акцентованого впливу або політичним театром Леся Курбаса можна розуміти видовища масового мистецтва з використанням театральної лексики і з впливом її естетичних форм на масову психологію, що протиставляється деестетизованій масовій культурі [3, 110].

Режисер долучався до монументальних видовищних постановок. Режисер пише сценарії до вистав «Жовтень» і «Рур», «Пролог», створює композицію «Жовтневий огляд» виставу-мозаїку, що складалася із різних творів, ставить виставу-репортаж «Народження велетня» тощо.

Так, протягом двох тижнів у вигляді концерту створив видовищне дійство «Жовтень». Безмежний творчий потенціал митця підкреслює театрознавець Н. Корнієнко. «Надиктований Курбасом у легких і двозначних імпровізаціях сюжет глибиною не був позначений. Перший план посіли тут не соціальні «битви» й перемоги, а етичні проблеми, що продовжували належати до «суперечностей» класової свідомості. Пролетар потрапляє на королівський бал, закохується у «леді двору» й зраджує друзів. Але він вчасно усвідомлює свій злочин і, страждаючи від розуміння завданої ним кривди, повертається до своїх, чим і і спокутує свій гріх». Авторка наголошує, що навіть у такому схематичному сюжеті здатному надихнути тільки агітку, Курбас розкриває свою багатогранність й неординарність. «Відмовившись від побутових реалій (декорації, реквізит революції, антураж повстання), Курбас естетизує виставу, перекладаючи події на мову умовної пластики, музики й абстракції. «Жовтень» стає інсценуванням полонезу Шопена. Іншими словами, Курбас поставив своєрідний драматичний балет чи пантоміму з текстовим супроводом; при цьому текст було подано через музику» [6, 133]. Отже Лесь Курбас створив видовище сміливе, яскраве, хвилююче.

В Умані в парку просто неба режисер поставив «революційну виставу» під назвою «Свобода». За спогадами А. Чужого, це видовище захоплювало, своєю гармонією, єдністю театральності, відпочинку, свята й пропаганди. Ця вільнолюбна вистава сама ніби запрошувала до свободи.

Лесь Курбас є новатором, початківцем нових культурних практик, в тому числі й масового мистецтва в масовій культурі. Це

мистецтво «перетворення», воно тримає зв'язок з глядачами через естетику, критерії цінностей. Воно є затребуваним, популярним мистецтвом для народу. Це саме те масове мистецтво, яке силою таланта його творця, здатне здивувати і несе в собі функцію виховання вибагливої публіки.

Тільки митець, який знайшов свою власну мову, свої засоби, свій стиль, може ствердити себе в кіно. Саме таким митцем, який здобув визнання світу як кінооператор («Тіні забутих предків»), кінорежисер «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою», «Молитва за гетьмана Мазепу», сценарист, письменник, художник був Юрій Ілленко. В результаті осмислення багаторічних творчих пошуків, роздумів над специфікою кіно вийшла друком ґрунтовна теоретична праця режисера «Парадигма кіно».

Аналізуючи численні виступи в пресі, можна побачити, що митець утверджував незмінні творчі засади. Наголос робився на тому, що кіно є незалежним видом мистецтва, із власною мовою, яка постійно розвивається. І кіно повинно використовувати всю палітру можливостей, окрім психології долучати естетичний скарб, як то звук, ритм, колір тощо.

У «Парадигмі кіно» порушуються канони загальноприйнятого і проводиться аналогія акту творчості людини з творінням світу. Вибудовуючи власну концепцію, автор звертається до слів Біблії про те, що Бог створив людину за власною подобою А отже вони були односушними в здатності до творчості. В цьому проглядається духовні шукання митця. Ю. Ілленко вникає у сам процес творення світу і людини – і цікавить він його з позиції творчості. Митець фіксує найменшу дрібницю, а про відокремлення світу від темряви пише, що це стосується його професії.

Режисер детально розглядає відмінності кіно і реальності. В ієрархії відмінності на перше місце він ставить членованість. В житті все тече, в кіно - ділиться на кадри. Щоб управляти творенням фільму, потрібно вдатися до сегментації матеріалу на дискретні відрізки часу: на сцені, епізоди або, як кіно мовою – кадри. Друга відмінність – це тривимірність життя і двовимірність екрану. Як пише автор, «раму неможливо вжити для обрамлення тривимірного простору», отже рама, як інструмент відокремлення фізичної реальності вказує те те, що маємо справу з площиною». Наступна відмінність, за словами режисера: «На відміну від природної мови, в якій суб'єкт висловлювання індивідуальний і саме висловлювання має послідовний характер – в

кіно, в кінокадрі усі крапки-миттєвості запліднені знаками, промовляють одночасно, кадр говорить синхронно всією площиною, щерть заповненою знаками і паузами» [4]. Отже обмежений рамкою кадр компенсує обмеженість інтенсивністю змісту. І характер синхронного висловлювання усіх АКТАНТІВ (від слова «акт», тобто дія – цей термін Ілленко запозичив з театрознавства і вводить у кіно теорію) визначає характер і засоби сприйняття кадру [4, 260].

Визначає автор і типи сприйняття: емоційний (або чуттєвий), раціональний і міфологічний.

У розділі «Міражі мов», митець розповідає про кожну стадію роботи над фільмом. Значне місце відводиться етапу народження задуму. Детально подає зовнішню форму постановочного проекту: - Літературна мова опису сюжету та психічних станів дійових осіб; - математична мова довжини кадрових актів; - геометрична мова перспектив та дистанціювання (загальних та крупних планів); - шкіци траєкторій рухів персонажів та знімальної камери, її ракурсів; - географічні координати обраних місцевостей для майбутньої гри; - покадрові стереометричні означення вигаданих мізансцен; креслення декорацій; - похвилинне визначення моменту зйомки кожного кадру; - кутові значення знімальної оптики; сенсаметричні параметри негативної і позитивної стрічок; - карти освітлення в павільйоні; партитура майбутнього музичного звучання. І як висновок, автор наголошує, що все важливо, проте тільки інтуїція митця – єдина, що наділена правом робити головні вчинки і відповідати за них у творчості [4, 177]. Режисер неодноразово наголошує, що саме інтуїції належить вирішальна роль у творчості. За авторитетною думкою Брюховецької Л. «Парадигму кіно» можна назвати книгою визначень. Процес роботи над фільмом у розділі «Міражі мов» визначається як «актуалізація процесу», йдеться про інструментарій кіно мови, прийоми: фокусування зображення; глибина різкого зображення; вибілення; наплив; подвійна експозиція; наїзд або трансфокаторний наїзд; затемнення; витіснення; контрастування; фільтрація; соляризація; розмивання; дифузія. А ще з засоби: точка зору; кут зору; крупність перспектива; ракурс; стоп-кадр; прискорення тощо. І все це діється заради загальної мети – образу, образу досконалого. І тут вступає в свої права актуалізація часу, тобто монтажу, процедури, яка створює «ілюзію виняткової вартості», бо за її допомогою створюється нове висловлювання – кінотекст. Автор

переконаний: «у кожного окремого кадру чітко сформульовані обов'язки стосовно як до цілого (дискурсу), так і до всіх складових частин цього цілого». Існують «силові лінії тяжіння та відштовхування між знаковим матеріалом різних кадрів, які створюють часову структуру висловлювання, якого не було в кожному з окремих кадрів. Це над текст». Ці силові лінії – це несучі елементи конструкції загальної структури [2].

Отже, монтаж процедура зведення окремих висловлювань в осмислений текст зумовлена внутрішньо кадровим монтажем в ігровій стадії. Сполучення відбувається і між кадрами, і між актантами всіх кадрів. У визначенні кожної процедури автор доходить до самої суті, тому робить висновок, що монтаж – це не просто сполучення кадрів, він є «антитезою сегментації». Сегментації була процедурою ігрової стадії. Монтаж – процедура на іншому якісному рівні. Між ними – стадія втілення ігрової мізансцени на плівку. Саме тоді відсікається повернення до можливих варіантів. Тому автор вважає, що мить зйомки – найтрагічніша в кіно творчості. Бо нічого вже змінити не можна.

Підсумовуючи дослідження етапів творення фільму, автор погоджується зі своїми колегами, що перш, ніж фільм стане фільмом, він має народитися щонайменше п'ять разів. Це етапи народження: сценарій, пошук рішення, реалізація, монтаж і зустріч із глядачем.

Важливе місце займає і проблема авторства. На цю роль претендує сценарист, режисер, оператор. Автор наголошує, що основний творець в кіно – кінорежисер, бо саме він оволодіває кінознанням. «Контролюючи кінозйомку, кінорежисер... любовно підкорює собі будь-яку творчість у кіно: і сценариста, і монтажера, і оператора, й актора. Це і є метарежисура»[4].

Теоретичні обґрунтування режисури як мистецтва і професії створення видовища містилися в праці видатного українського театрального і телевізійного режисера, кінопедагога Віктора Кісіна «Режисура як мистецтво та професія» [5]. В. Кісін, якого В. Скуратовський називає «функціонером» (у найкращому значенні) національного видовищного процесу, аналізує загальні закономірності, які мають неабияке значення для всіх видів режисерської діяльності, дає визначення режисурі як мистецтві, насамперед, створення видовищ. В своєму дослідженні митець дає чітке визначення поняття видовища: «Видовище – соціально організована у часі та просторі публічна демонстрація соціально-значущої поведінки»

[5,12]. Далі, веде автор, актори демонструють свою чи чужу поведінку, аудиторія сприймає цю поведінку й оцінює її. Дійство відбувається у визначений час, а не спонтанно і у спеціально підготовленому для нього місці. Автор робить акцент на видах поведінки, що є предметом відтворення дійства і, які, насамперед, цікавлять певну аудиторію. Особливі умови виконання і сприйняття створює тільки добре підготовлене, зрежисоване видовище, коли кожна окрема деталь і дійство в цілому мають цілісний змістовний вигляд. За Кісіним, різниця між видовищним мистецтвом і видовищем полягає в тому, що актор демонструє поведінку іншої особи, тобто він, цю поведінку відтворює. Цьому відтворенню передують творчий процес спостереження, осмислення і втілення цього змодельованого образу у формі відтворення чужої поведінки. Як стверджує автор: «у видовищних мистецтвах демонструється не сама поведінка, а її образ. ... У видовищних мистецтвах ... глядач бачить імітацію поведінки у новому умовному матеріалі» [5,13]. В. Кісін переконує, що режисура є мистецтвом будь-якого видовища. Режисура, як самостійне мистецтво, починає від життя і закінчує відродженням цього життя у видовищному дійстві. В своєму дослідженні автор пропонує класифікацію видовищних форм і ці класифікація – перша історична зведена класифікація видовищ. Він називає її системою розвитку видовищної культури. Історичні видовищні форми В. Кісін поділяє на чотири групи: доісторичні видовища, видовища первісних цивілізацій, стародавні видовища і добу видовищних мистецтв.

Небезпідставним є твердження Наумової Л.М., що В. Кісін зробив колосальний крок вперед, ввів в ужиток поняття «видовище» як базової професійної термінологічної одиниці для фахівців різних напрямів мистецтва (театр, кінематограф, телебачення тощо). Він вперше співвідніс поняття режисерської творчості та видовища; сформував загальну схему розвитку видовищної культури [8, 139].

Науковою новизною дослідження є поглиблений аналіз теоретичних принципів режисури у працях відомих українських режисерів Л. Курбаса, Ю. Ілленко та В. Кісіна та їх праксеологічний вимір.

Висновки. Природа масового видовища триєдина, вона охоплює три простори: сценічний, гладацький і часовий. І цей триєдиний простір вимагає синтезу багатьох, навіть на перший погляд, не поєднаних засобів виразності, що обумовлює такі принципи як синтетичність, що втілюється в поєднанні стилів, жанрів й форм. Це вимагає від режисера-

міфотворця, окрім професійних навичок, ще й ерудиції, обізнаності, компетентності, володіння професійною термінологією. Всі ці постулати містяться в теоретичних викладках і практичній діяльності видатних діячів української культури Л. Курбаса, С. Ілленка, В. Кісіна.

Література

1. В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог: колективна монографія [наук. ред.: О.В. Безручко]. К., 2016. Т. 1. 199с.
2. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка. Київ, 2006. 288с.
3. Вовкун В. Мистецтво режисури масових видовищ. Підручник. Київ, 2015. 356с.
4. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ : Абрис, 1999. 414с.
5. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Київ : В-во КМ Academia, 1999. 268с.
6. Корнієнко Н. Лесь Курбас. Київ : Либідь, 2007. 327с.
7. Курбас Л. Березіль. Київ : Дніпро, 1988. 518с.
8. Наумова Л.М. Окремі положення теоретичних пошуків В.Б. Кісіна. Поняття видовища. // Б.В. Кісін: режисер, науковець, педагог: колективна монографія [наук. ред.: О.В. Безручко]. Київ, 2016. Т. 1. С.127-141.
9. Погребняк Г. П. Світогляд як чинник формування кінематографічної моделі авторства. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 110-115.

References

1. Bezruchko O. V. (ed.). (2016). V. B. Kisin: director, scientist, lecturer. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bryuhovetchka, L. (2006). Cinema world of Yuriya Illenka. Kyiv [in Ukrainian].
3. Vovkun, V. (2015). Art of celebration director. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Illenko, Yu. (1999). Paradigm of Cinema. Kyiv [in Ukrainian].
5. Kisin, V.V. (1999). Rezhysura yak mustechtvo ta profesiya. Kyiv [in Ukrainian].
6. Kornienko, N. (1007). Les' Kurbas. Kyiv [in Ukrainian].
7. Kurbas, L. (1988). Berezil'. Kyiv [in Ukrainian].
8. Naumova, L.M. (2016). Selected positions of V. Kisin theoretical searches. Concept of Spectacle. Pomyattya vydovyscha. B.V. Kisin: director, scientist, lecturer. (2016). Kyiv [in Ukrainian].
9. Pogrebniak, G. (2015). Outlook as a aactor of formation model cinematic authorship. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnukh kadriv kultury i mystectv, 2, 110-115 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 07.07.2020
Прийнято до друку 10.08.2020*