

Локтіонов Євген Віталійович,
аспірант, старший викладач другої кафедри
акторського мистецтва та режисури драми.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Yevhen Loktionov,
Postgraduate student, Senior Lecturer of
the Acting and Directing Second Department.
I. K. Karpenko-Karyi National Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv, Ukraine

«МЕТОД – ХУДОЖНІЙ МЕТОД – ТВОРЧИЙ МЕТОД»: ДОСВІД СЦЕНІЧНОЇ ПРАКТИКИ

Анотація. *Мета статті* – визначивши основні особливості та структурні складові творчого методу як способу пізнання дійсності і перетворення її у сценічні художні образи, акцентувати увагу на проблемі творчого методу в сучасній українській театральній практиці. **Методологія дослідження.** В дослідженні теми використаний аналітичний метод, що є принципово важливим у відображенні процесу зміни поглядів на дану проблему та міри її розробленості. Також був застосований структурно-функціональний метод, який дає змогу досліджуване явище розглядати як сукупність певних структурних елементів або підсистем, що, впливаючи одна на одну та обумовлюючи одна одну, забезпечують функціонування самої системи. Зрештою, історико-динамічний підхід застосовано для виявлення історичних закономірностей, в процесі яких технічні, виробничі аспекти, зовнішні чинники театральної творчості набувають статусу художніх принципів. Здійснено спробу встановити зв'язок між технологічними умовами сценічних просторів і театальною лексикою. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що на даному етапі розвитку вітчизняного театру бракує теоретичних розвідок, спрямованих на осмислення особливості та специфіки творчого методу як специфічного способу трансформації життєвої реальності у сценічні образи. Зроблена спроба довести доцільність використання потенціалу конкретних (зокрема, етюдного) творчих методів. **Висновки.** Визначені основні структурні складові та принципи творчого методу як специфічного способу трансформації дійсності в сценічні художні образи, перетворення повсякденного пізнання життя на певну надпобутову, художньо осмислену реальність.

Ключові слова: сценічне мистецтво, метод, художній метод, творчий метод, етюдний метод, художній зміст.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Ситуація, в якій опинилося театральне мистецтво на межі XX та XXI століть, може бути охарактеризована як ситуація певної «розмитості», що спричинена втратою сталих критеріїв. У методологічному аспекті вітчизняний театр пострадянської доби перебуває, з одного боку – в інерції перманентного усвідомлення девальвації значимості старих сенсів і підходів, а іноді й їхньої цілковитої скомпрометованості,

з іншого – в намаганні «вписатися» у загальний європейський контекст, осмислити переваги та ризики, які ним обумовлені.

Слід зауважити, що ця тенденція корелюється із загальною тенденцією в західноєвропейській гуманістиці XIX та XX століть. Спочатку процес поступового накопичення знання про світ і відкриття в ньому нових закономірностей торкався переважно сфери природничих наук, а гуманітарні науки розвивалися, наслідуючи їхні підходи та

методи. На цьому, зокрема, наголошував відомий німецький філософ Ганс-Георг Гадамер (1900–2002): «Логічне самоусвідомлення гуманітарних наук, яке супроводжувало в XIX столітті фактичне їх формування, цілковито перебуває у владі візиря наук природничих» (Гадамер, 2000, с. 13).

У XX столітті ситуація змінюється докорінно: процеси, що відбуваються в багатьох галузях гуманітарного знання, свідчать про прагнення вчених розібратися в критеріях його науковості, істинності, точності, виявити подібності та відмінності від критеріїв природничих наук. Серед філософів, які займалися проблемою методу, треба виокремити імена Ж.-П. Сартра, Г.-Г. Гадамера, К. Поппера, П. Фейєрабенда, Т. Куна; в мистецтвознавстві розвідки у цій царині здійснювали Г. Вельфлін, Е. Панофські, Г. Зедельмаєр, Е. Гомбріх; в літературознавстві – представники формальної школи та структуралісти. Перелік імен дослідників, які працювали у цьому напрямі доволі великий.

Водночас, починаючи з другої половини XX століття, в гуманітарних науках зміцнює позиції тенденція заперечення наявності універсального методу пізнання, відмови від понять об'єктивності знання та істини, акцентування на відносності критеріїв раціональності. Таким чином, проблема методу залишається в сучасних гуманітарних науках не менш гострою, ніж в часи Р. Декарта та І. Канта, коли формувалося раціоналістичне обґрунтування методу природничого знання.

Ця гострота постановки методологічних проблем, значною мірою, характеризує і сучасну ситуацію, що склалася навколо вивчення художнього методу загалом і творчого методу – як засобу художньо-творчого освоєння конкретного різноманіття реальної дійсності, зокрема. Співвідносячи художній метод та естетичні категорії, українська дослідниця К. Фролова зазначає, що: «Творчий метод – певний водорозділ між естетичним і художнім. Саме з творчого методу, з пошуків його, з пошуків різних способів створення художньої речі, яка має задовольнити потребу відображення і вираження естетичного, починається перехід естетичного в художнє» (Фролова, 1986, с. 5). Сьогодні, в період входження вітчизняної театральної школи в сучасний соціокультурний простір, видається вкрай важливим усвідомити особливості та специфіку творчого методу в контексті сценічної практики українського театру.

Мета статті – акцентувати увагу на проблемі творчого методу в сучасній українській театральній практиці й визначити основні особливості та структурні складові творчого методу як способу пізнання дійсності й перетворення її у сценічні художні образи.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблема методу та методології в дослідженнях вітчизняних та зарубіжних практиків і теоретиків театального мистецтва завжди була в фокусі наукової уваги. Наразі можна виокремити кілька напрямів вивчення цього питання. Дослідники першого – йдуть від «<...> бажання розібратися у цих питаннях або принаймні трохи розкуйовдити їх, але не шляхом аргументації (адже довести, як відомо, можна все, що завгодно), а лише розклавши перед собою те, що можна вважати більш-менш безперечними фактами (саме фактами, а не точками зору) і методами, якими ми ці факти видобуємо» (Клековкін, 2013, с. 8). Головна інтенція цієї позиції – узагальнити, описати та «каталогізувати» якомога більшу кількість театрознавчих методологічних підходів, що застосовувались упродовж XX та XXI століть, сформулювати їх специфічні особливості та простежити взаємовпливи.

Для дослідників другого напрямку принциповим є інтеграція до міждисциплінарного дискурсу, адже саме сьогодні «<...> час інтенсивнішого пошуку на межових територіях» (Корнієнко, 2019, с. 11). Це неодноразово артикулює в своїх розвідках українська дослідниця Н. Корнієнко: «Останні десятиліття світової науки були означені зближенням гуманітарного, природничого та художнього начал – як на рівні методологічному, так і на рівнях інтерпретацій, «відмін» класичних матриць або радикальних полемік з ними, трансформів смислів та смислообразів. В цьому немає нічого дивного, культура періодично відтворює потребу подібного полілогу/синтезу» (Корнієнко, 2013, с. 6).

І третій напрям презентують праці, присвячені висвітленню практичних аспектів та аналізу методик, створених за останні 60-70 років у західноєвропейському театрі. Йдеться, зокрема, про методи Л. Страсберга, С. Адлера, С. Мейснера, У. Хагена, Є. Гротовського, М. Оверлі, Ф. Ертля, Л. Шидера та І. Чаббак (А. Bartow, 2006, І. Chubbuck, 2004). Крім того, значне місце в розробці цієї проблеми посідають розвідки вітчизняних дослідників, спрямовані на аналіз особливостей творчого методу окремих визначних діячів українського театру (Г. Веселов-

ська, В. Гайдабура, В. Заболотна, Н. Корнієнко, Г. Липківська, В. Мельниченко тощо).

Водночас, слід зауважити, що серед цього масиву наукових досліджень майже відсутні праці, які були б присвячені теоретичним аспектам проблеми творчого методу, його «обумовленості» методом взагалі та художнім методом зокрема. Наразі, коли український театр перебуває у наддинамічному соціокультурному просторі, знаходиться в ситуації тотального плюралізму, важливим видається визначення основних ознак творчого методу як специфічного способу трансформації дійсності в сценічні художні образи. Саме цим і обумовлена концептуальна спрямованість даної статті.

Виклад основного матеріалу. Не буде перебільшенням стверджувати, що проблема методу взагалі та проблема художнього або творчого методу зокрема належить до найважливіших і найскладніших у теорії та практиці мистецтва. І це зрозуміло, адже творчий метод як система або сукупність певних правил, принципів, прийомів художньої творчості, фокусує в собі уявлення про призначення та сутність мистецтва.

Першість у постановці проблеми методу в науковому дослідженні традиційно віддається одному із засновників сучасної західної філософії Рене Декарту (1596–1650). У своїй програмній праці «Міркування про метод» він визначив ті правила, які призводять до отримання найбільш істинного та достовірного знання:

«Перше – ніколи не приймати за істинне нічого, що я не визнаю би таким з очевидністю, тобто ретельно уникати похапливості і упередженості та включати у свої судження тільки те, що уявляється моєму розумові настільки ясно і виразно, що не дає мені жодного приводу для сумніву. Друге – ділити кожне з розглянутих мною трудень на стільки частин, скільки можливо і потрібно для кращого їх розв’язання. Третє – розташовувати свої думки у певній послідовності, починаючи з предметів найпростіших і найлегше пізнаних, і сходити поволі, мов по сходинках, до пізнання найскладніших, припускаючи існування порядку навіть серед тих, які природно не передують одне одному. І останнє – робити скрізь переліки настільки повні й огляди настільки всеохопні, щоб бути впевненим, що ніщо не пропущено» (Декарт, 2015, с. 42).

У цьому напрямі переважно і відбувалося накопичення та верифікація наукового знання впродовж трьох століть у природничих, а згодом і в гуманітарних дисциплінах. Але, як вже було зазначено вище, в другій половині XX століття в гуманітарному просторі склалася доволі суперечлива ситуація: з одного боку – відбувається потужне нарощення категоріального апарату, з’являються нові теорії, методи дослідження, школи, напрями, художні та творчі методи, підходи, «системи», а з іншого – зростає скептичне ставлення до наукового знання як до такого, що може забезпечити безпосередній доступ до останньої істини. Показовими у цьому контексті, вочевидь, є розвідки американського філософа Пола Карла Фейєрабенда (1924–1994), який відстоював принцип проліферації (розмноження) теорій, займав послідовну позицію теоретичного і методологічного плюралізму та наполягав на існуванні сукупності рівноправних типів знання.

«Ще одним важливим внеском в означену проблему стали напрацювання вже згаданого нами німецького філософа, засновника та одного з найвизначніших представників філософської герменевтики Ганса-Георга Гадамера, який наполягав на тому, що науки про дух наближаються до таких способів розуміння, що лежать за межами науки, до досвіду філософії, мистецтва, історії. Це такі способи розуміння, в яких сповіщає про себе істина, що не може верифікуватися методологічними засобами науки. Так, у своїй знаковій праці «Істина і метод» він, зокрема, декларує наступне:

Феномен розуміння не лише пронизує усі зв’язки людини зі світом. Він і в науці має своє самостійне значення, опираючись усім спробам перетлумачити його на який-небудь науковий метод. Наше дослідження якраз і спирається на цю протидію, що утверджується в сучасній науці всупереч універсальним претензіям наукової методики. Його завдання полягає в тому, щоб розкрити досвід осягнення істини, який виходить за межі контрольованої науковою методикою царини всюди, де тільки нам той досвід трапляється, а також у тому, щоб поставити питання про його власне узаконення» (Гадамер, 2001, с. 7).

Таким чином, за Гадамером, істина є категорія онтологічна, а не гносеологічна.

Показово, що в театральній теорії простежуються доволі тотожні тенденції: паралельно із визнанням методів видатних майстрів сцени лунають постійні застереження про унікальність

кожного конкретного досвіду, кожної сценічної практики, про неможливість формальним чином привласнити собі конкретні персональні здобутки. Одним із тих, хто найбільш точно зафіксував цю неоднозначну ситуацію та відчуття певної розгубленості у світових театральних практиках, є італійський режисер, один із найвпливовіших теоретиків сучасного театального мистецтва, засновник Міжнародної школи театальної антропології Евдженіо Барба (нар. 1936):

«Мова, вибрана для передачі деяких точних, технічних і зрозумілих досвідів, породжує численні непорозуміння. Арто, очевидно, є мрійником. Крег, спокусливий і зіпсований денді, та Декру – радше педантичні поети. <...> Багато людей розгублюються, зіштовхуючись з очевидними суперечностями: чому, – особливо в момент, коли ми намагаємося дійти до чіткого розуміння театру, – слова не можуть стати науково прецизійними, зрозумілими, без жодних двозначних відтінків? Чому вони – ліричні, сугестивні, емоційні, інтуїтивні – перескакують від однієї метафори до іншої, не даючи прямого і точного визначення речей, які вони розглядають? Це розгублення часто призводить до безплідних запитань; якщо слова видаються неточними, – це означає, що речі, які вони описують, теж неточні; якщо вони особисті, – то під цим треба розуміти, що вони спираються на те, що є винятково особистим. <...> Отож книжки, призначені для відкриття шляху до об'єктивного знання, впорядкування дії та конструювання механіки сценічного біосу лицедія, стають неясними томами, закритими у самих собі» (Барба, 2001, с. 75-76).

Безперечно, значним ударом по позиціях «традиційного» театру останнім часом стали фундаментальні праці Еріки Фішер-Ліхте (нар. 1943) та Хайнера Гюббельса (нар. 1952), а також виникнення концепції «постдраматичного театру». Морфологічні особливості його ідеолог Ханс-Тіс Леман (1944–2022) визначає таким чином:

«<...> багатозначність, мистецтво як фікція, театр як процес, відсутність спадковості традиції, різноманітність та неоднотиповість (гетерогенність), нетекстуальність, текст лише як матеріал для опори, ставлення до тексту як до чогось авторитарного і архаїчного, деконструкція, *плюралізм* (курсив наш – Є. Л.), множина кодів, руйнація, перверсії, деформація, актор як тема і головний персонаж, перформанс як щось третє між драмою

і театром, антиміметичний принцип, театр, що не піддається інтерпретації» (Lehmann, 1999, р. 27).

Ситуація останніх десятиліть свідчить лише про поглиблення цих суперечностей: сучасні вистави, вочевидь, вже не є ілюстраціями драматургічних творів, стрімко втрачають позиції принципи наративності та фігуративності в театрі, дедалі частіше на сучасних сценах світу з'являються нові поліморфні дискурсивні театральні форми. В цьому контексті чимдалі важче говорити про наявність якихось універсальних творчих методів, чимдалі складніше професійно аналізувати структуру сценічного дійства.

Проте, хоча б у загальних рисах, охарактеризуємо поняття художнього методу як такого, що має стати фундаментом для наших подальших розмислів.

Насамперед слід наголосити, що художній метод – це багатоскладове поняття, яке визначається предметом мистецтва, це та чи інша об'єктивна даність у безпосередніх конкретно-почуттєвих взаєминах людини з навколишнім світом, що має бути проінтерпретована специфічно художнім чином і стати основним принципом, засобом художньо-творчого пізнання конкретного різноманіття реальної дійсності.

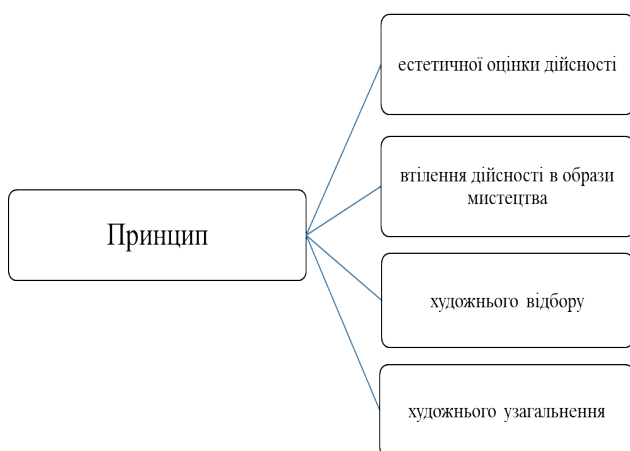
Отже:



Виходячи з цих визначень, зрозуміло, що художній метод може трактуватися як:

- 1) сукупність прийомів і художніх засобів;
- 2) спосіб пізнання та відображення реальності й художнього вираження будь-яких детермінантів у структурі «людина – світ»;
- 3) феномен естетичного осмислення мистецтвом дійсності;
- 4) система загальних ідеологічних принципів.

Наступний етап відпрацювання художнього методу актуалізує визначення його наступних принципів:



Слід зауважити, що всі означені принципи не існують окремо, вони певним чином взаємообумовлені та мають тісний зв'язок.

Конче важливо, з одного боку, розглядати художній метод з урахуванням його естетичної природи, а з іншого – з урахуванням світоглядних установок конкретних митців, тому що не існує художнього методу у чистому вигляді, ізольовано від світогляду, від життєвої позиції, а відтак – між ними існує глибока взаємодія. Аби проаналізувати її, потрібно постійно ставити питання взаємообумовленості всіх виокремлених принципів між собою.

Будь-який художній метод, вочевидь, підпорядковує своїм цілям і завданням певну систему засобів та прийомів, адже метод творчості виникає в процесі самого творчого акту, в результаті осмислення цього процесу його учасниками. Саме тому ним визначається логіка творчого руху, а вона, в свою чергу, обумовлює характер і порядок дій, виступає як певний об'єктивний закон мистецтва.

Виходячи з того, що витoki мистецтва лежать у сфері практичного, повсякденного спілкування людей з їхнім оточенням, в процесі якого у них формуються загальні уявлення про життя, установки, узагальнення, його специфіка полягає в тому, що, базуючись на безпосередніх враженнях, мистецтво трансформує процес пізнання життя у специфічну художню практику.

Наразі виникає запитання: в чому необхідність такого освоєння життя? Вочевидь, вона детермінована недостатністю тільки безпосереднього, практичного досвіду. Він надто обмежений у кожному конкретному випадку реальним колом безпосереднього спілкування. Людині бракує по-

бутового та умоглядного знання про дійсність, вона хоче наблизити його до себе й творчо освоїти. А це можна зробити лише за допомогою уяви, безмежно розширивши безпосереднє спілкування зі світом завдяки художній творчості.

Спосіб, за допомогою якого зміст реальної дійсності перетворюється на художній зміст, – це і є творчий метод у мистецтві. А отже – ми можемо визначити базову функцію творчого методу як такого, спираючись на розуміння того, що мистецтво є одним із видів людської пізнавальної дійсності в специфічній, образній формі. В такому разі можемо констатувати, що творчий метод – це, по суті, метод художнього пізнання реальності. І зафіксуємо цю позицію.

Оскільки в основу всіх методів пізнання (а будь-який творчий метод, безумовно, належить до таких) покладені об'єктивні закони дійсності, він актуалізує процес теоретичного осмислення.

Таким чином, ми змушені ставити «старі» запитання в новій соціокультурній ситуації, розробляти нові критерії в старій дихотомії «істинність–хибність», а не заперечувати самої необхідності їхнього існування. І той факт, що дані поняття розроблялися впродовж усієї історії естетичної думки, починаючи з Сократа та Аристотеля, має лише спонукати сучасних дослідників українського театру до подальших розвідок у цьому напрямку.

На даному етапі, зважаючи на те, що творчий метод в мистецтві виступає одночасно як спосіб пізнання дійсності, його оцінки, перетворення життєвої даності в образну тканину мистецтва і побудови її образної мови, є підстави визначити його як ту чи іншу об'єктивно-історичну закономірність в безпосередніх, конкретно-почуттєвих взаєминах людини з навколишнім світом, протрактовану специфічно художнім способом і таку, яка стала однією з основних принципів художньо-творчого засвоєння всього конкретного різноманіття реальної дійсності.

Зрозуміло, що тлумачення кожного аспекту творчого методу в мистецтві, а також характер зв'язків та їхнє співвідношення можуть бути різними, а саме цим, на нашу думку, і обумовлено різноманіття індивідуальних і групових творчих методів у мистецтві.

Задля того щоб з'ясувати, як творчий метод (одразу зазначимо, що в фокусі наукового інтересу цього та наступних досліджень лежатиме саме етюдний метод у сценічному мистецтві) виникає в процесі самої творчості, формується у свідомості митців,

а потім, певним чином, артикулюється, потрібно виокремити структуру, яка б органічно та природно об'єднала б усі сторони, риси та властивості даного методу як свої складові. Вважаємо, що продуктивним може бути підхід до вивчення подібного мистецького феномену як до одного зі специфічних і своєрідних видів людської діяльності. З цього приводу К. Фролова наголошує: «<...> будь-який метод створюється передусім для певної діяльності, він синтезує в собі і світогляд, і деякі інші складники джерел утворення методу» (Фролова, 1986, с. 3).

Це видається тим більш показовим підходом, оскільки від часів свого виникнення театральне мистецтво одразу усвідомлювало себе як таке, що передбачає, передусім, практичну, навіть ремісничу, складову, безпосередній вплив на глядача та миттєвий відгук. Тому не дивно, що сценічні прийоми та підходи, як жодні інші, були обумовлені змінами в банальній технології.

Така логіка залишається сталою вже дві з половиною тисячі років: спочатку нові виражальні засоби використовуються лише заради технічної необхідності й нерідко навіть сприймаються людьми театру як щось іноземе та чуже. Однак у процесі практичного оволодіння ними, їхнього розвитку та вдосконалення, осягнення їхньої закономірності, наступні покоління театральних діячів починають вільно використовувати їх, і ці виражальні засоби відкривають нові можливості для втілення задумів творця, з часом канонізуються та набувають естетичної ваги і з технологічних прийомів перетворюються на правила та канони.

Цікавим є і той факт, що саме театральне мистецтво теж починало з того, що було способом розповсюдження та репродукції іншого мистецтва, а саме – поезії, дифірамбів і пісень, і ствердилося як самостійний вид мистецтва тільки в результаті тривалого розвитку, вдосконалення того, що колись було технологічним засобом зовсім іншого мистецтва. На це звернув увагу в своїй «Поетиці» ще Аристотель (384–322):

«Чи досить уже розвинулась трагедія у всіх своїх видах, чи ні, якщо розглядати її саму по собі і щодо вимог театру, – це питання окреме. І трагедія, і комедія виникли на початку з імпровізації, перша – від заспівачів дифірамбів, друга – від заспівачів фалічних пісень, які й досі ще залишаються у звичаях багатьох міст. Трагедія потроху розросталась, у ході поступового розвитку все більше виявлялись її особливості, і, зазнавши багатьох

змін, вона зупинилась, досягнувши повної відповідності своїй природі» (Аристотель, 1967, с. 44).

Таким чином, технічні, виробничі аспекти, зовнішні обставини театральної творчості у процесі осмислення, оволодіння їхньою логікою, перетворилися в художній практиці Есхіла, Софокла та Евріпіда на творчі принципи.

Одним з перших, хто помітив та став досліджувати зв'язок між технологічними умовами сценічних просторів і театальною лексикою, був німецький драматург, теоретик мистецтва та критик Готгольд Ефраїм Лессінг (1729–1781). За його висновками (Лессінг, 1936), єдність дії «була у стародавніх першим законом драми», а виступи «мали б відбуватися в присутності маси народу». Втім, такі постійні глядачі не могли надовго й далеко відходити від своїх помешкань. Тому, завважуючи те, що актори мали виступати на одній і тій же локації та обмежувати час одним і тим самим днем, вони «... скористалися необхідністю до такої міри спростити дію», що вона «могла вільно обійтися без додаткових умов часу і місця».

Відповідно, коли змінюються умови театрального виробництва, змінюються й поетичні принципи. Важливим фактом було, наприклад, те, що п'єси стали грати не на вулиці, а в приміщенні, і не впродовж усього дня, а лише ввечері. Добу змінив невизначений час. Так само і простір отримав ознаки невизначеності, що, до речі, збільшило можливості у використанні будь-яких декорацій. Згодом відійшла й традиція давати кілька вистав упродовж дня, вистава стала складатися з двох відділень, причому спочатку грали легку п'єсу – частіше за все водевіль чи одноактний фарс, а лише потім основну. Навіть тут структура театрального дійства містила в собі не лише сліди «пам'яті жанру», а й сліди виробництва. Яскравий приклад – практика розподілу п'єси на дії. Спочатку перерви мали виключно технічний характер (перестановка декорацій, підправлення свічок), а згодом – драматурги та режисери стали використовувати цей технічний момент задля чіткої організації сценічної дії. В сучасному театрі антракти у виставі сприймаються як іманентні природі театральної творчості, як такі, що допомагають глядачеві відновити свіжість сприйняття.

Іншими словами, зміни в умовах театрального виробництва, в особливостях сценічної техніки поступово відображаються в свідомості художників, які опановують логіку нової техніки та пев-

ним чином трансформують свій інструментарій. Паралельно глядач при звичається до нових технічних прийомів.

Кількість подібних «революцій» у театральній практиці величезна, варто згадати лише ситуацію, що склалася на початку ХХ століття, коли театральна естетика змінювалася ледь не щосезону, а будь-яка авангардна вистава за кілька місяців ставала традиційною.

До середини ХХ століття сценічне мистецтво підійшло озброєним такою кількістю методів, підходів, технологічних засобів, що в теоретичному аспекті стало дуже важко встановлювати ієрархічну шкалу та домовлятися про наявність хоча б якихось критеріїв.

Саме в цей час в основному і сформувався метод, що претендував на певну універсальність, передбачав можливість використання набору технологічних прийомів, які могли бути застосовані в різних «естетиках», жанрах і напрямках. Йдеться про етюдний метод. Як зазначала одна з найавторитетніших пропагандистів цього методу Марія Йосипівна Кнебель: «Сила цього педагогічного прийому в тім, що в процесі етюдів п'єсу доводиться вивчати глибше, ніж це доступно на початках аналізу холодним розумом. Актор, пізнаючи особливий світ п'єси, майже відразу вводить себе в умови життя образу, практично шукаючи шляхів зближення з ним» (Кнебель, 2020, с. 20).

Особливості етюдного методу, його переваги та недоліки, потенціал застосування в сучасній театральній практиці і стане предметом дослідження наших майбутніх розвідок.

Висновки. Зважаючи на динаміку та на багатовекторність розвитку сценічного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі, очевидною стає необхідність у визначенні основних структурних складових і принципів творчого методу як специфічного способу трансформації дійсності в сценічні художні образи, перетворення повсякденного пізнання життя на певну надпобутову, художньо осмислену реальність.

Особливості розвитку сучасного вітчизняного театального мистецтва та усвідомлення ним свого місця в загальному європейському контексті актуалізують необхідність дослідження та використання потенціалу творчих методів, що за багато років довели свою продуктивність та ефективність, проте з плином часу спонукають до переосмислення і визначення нових напрямів і підходів.

Джерела та література

- Аристотель (1967). *Поетика*. Київ: Мистецтво. 136 с.
- Барба, Е. (2001). *Паперове каное*; пер. з англ. Микола Шкарабан. Львів: Літопис. 288 с.
- Гадамер, Ганс-Георг (2000). *Істина і метод*; пер. з нім. Київ: Юніверс. Т. 1: Герменевтика І: Основи філософської герменевтики. 464 с.
- Декарт, Р. (2015). Міркування про метод (щоб правильно спрямовувати свій розум і відшукувати істину в науках). *Психологія і суспільство*, № 2. С. 37-46.
- Клековкін, О. (2013). *Театр при століку. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник*. Київ: Фенікс. 432 с.
- Кнебель, М. Й. (2020). *Про дієвий аналіз п'єси і ролі*. Львів, ЛНУ імені Івана Франка. 92 с.
- Корнієнко, Н. (2013). *Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея*. Київ: Альтерпрес. 264 с.
- Корнієнко, Н. (2019). *Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса. 160 с.
- Творчий метод і естетичні категорії* (1986): зб. наук. праць, Дніпропетровськ. 95 с.
- Bartow, A. (2006). *Training of the American Actor*. Theatre Communications Group. 285 p.
- Chubbuck, I. (2004) *The power of the actor: The Chubbuck technique*. New York: Gotham Books. 388 p.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 505 p.

References

- Aristotel (1967). *Poetika* [Poetics]. Kyiv: Mistetstvo. 136 p. [in Ukrainian]
- Barba, E. (2001). *Paperove canoe* [Paper canoe]; per. z angl. Mikola Shkaraban. Lviv: Litopis. 288 p. [in Ukrainian]
- Gadamer, Gans-Georg. (2000). *Istina i metod* [Truth and method]; per. z nim. Kyiv: Univers. T.1: Hermenevtika I: Osnovy filosofskoi hermenevtiki. 464 p. [in Ukrainian]
- Dekart, R. (2015). *Mirkuvannay pro metod* [Considerations about the method] (shob pravilno spryamovuvati sviy rozum i vidshkoduvati istinu v naukah). *Psihologiy i suspilstvo*, № 2. P. 37-46. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O. (2013). *Teatr pri stoliku* [Theatre at the table]. *Metodologiya teatroznavstva: Podorozhnyi shodennik*. Kyiv: Feniks. 432 p. [in Ukrainian]
- Knebel, M. Y. (2020). *Pro dieviy analiz piesy i roli* [About the actionable analysis of the play and the role]. Lviv, LNU imeni Ivana Franka. 92 p. [in Ukrainian]
- Kornienko, N. (2013). *Nelineyne teatro(mistetstvo)znavstvo: postneklasichniy landshaft* [Non-linear theater(art)studies: postnonclassical landscape].

- Vid Fausta do Proteya. Kyiv: Alterpres. 264 p. [in Ukrainian]
- Kornienko, N. (2019). *Teatr i kvantoviy svit* [Theatre and the quantum world]: Spokusi vilnodumstva. Kyiv: NTSTM ім. Lesya Kurbasa. 160 p. [in Ukrainian]
- Tvorchiy metod i estetichni kategori* [Creative method and aesthetic categories] (1986) : zb. nauk. Prats/ Dnipropetrovsk. 95 p. [in Ukrainian]
- Bartow, A. (2006). *Training of the American Actor*. Theatre Communications Group. 285 p. [in English]
- Chubbuck, I. (2004). *The power of the actor: The Chubbuck technique*. New York : Gotham Books. 388 p. [in English]
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theater]. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 505 p.

Yevhen Loktionov

Method – artistic method – creative method: in the context of stage practice

Abstract. Purpose. Having identified the main features and structural components of the creative method as a way of knowing reality and transforming it into scenic artistic images, focus attention on the problem of the creative method in modern Ukrainian theater practice. **Research methodology.** The analytical method is used in the study of the topic, which is fundamentally important in reflecting the process of changing views on this problem and the extent of its development. The article also used the structural-functional method, which allows the investigated phenomenon to be considered as a set of certain structural elements or subsystems that, influencing each other and conditioning each other, ensure the functioning of the system itself. In the end, the historical-dynamic approach is used to identify historical regularities, in the process of which technical, production aspects, external factors of theatrical creativity acquire the status of artistic principles. An attempt was made to establish a connection between the technological conditions of stage spaces and theatrical vocabulary. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that at this stage of the development of the domestic theater there is a lack of theoretical investigations aimed at understanding the peculiarities and specifics of the creative method as a specific way of transforming life's reality into stage images. An attempt was made to prove the feasibility of using the potential of specific (in particular, sketch) creative methods. **Conclusions.** The main structural components and principles of the creative method as a specific way of transforming reality into scenic artistic images, transforming everyday knowledge of life into a certain extramundane, artistically meaningful reality are defined.

Keywords: stage art, method, artistic method, creative method, sketch method, artistic content.