

увагою. Подаючи команду в мозок, ми простежуємо шлях цієї команди до органу, що виконує вправу, і навпаки. Таким чином, наче розігриваємо цей шлях, робимо його узвичасним, формуючи правильну навичку.

Головна умова тренажу: ніколи не виконувати вправи до перевтоми, це призводить до ослаблення й відключення уваги. Без належної уваги виконавча ділянка мозку перестає контролювати команду безпомилкової та продуктивної дії. Починаються погрішності: втрата сили руху, порушення координації, послідовності й ритмічного виконання. Відбувається неправильне засвоєння матеріалу. Втомлюються не м'язи, втомлюється відповідний відділ мозку. М'язи здатні виконати й більшу роботу, але мозок ще не засвоює таких навантажень і тому не справляється з нею. Потрібно давати голові відпочинок.

Передусім особливо втомлюється допоміжна рука. Їй потрібен систематичний відпочинок. На м'яз руки, що відпочиває, увага зосереджується так само, як і на тій, що працює. Після відпочинку вправа повторюється.

Тут ми виявляємо ще одну психофізичну особливість людського організму. Після активного виконання вправу можна повторювати з мінімальним зусиллям, хоча і з первинною увагою. Це добре закріплює навичку й одночасно надає можливість відпочинку. Таким чином, комплексно засвоюється і вправа, і точний розподіл м'язового зусилля у всьому тілі.

Невід'ємною складовою тренажу рук є пластичні дисципліни (ритміка, ексцентрика, сценічний рух, танок, фехтування). Спільність методичних завдань цих дисциплін і тренінгу рук студента-лялькаря гарантує його професійний пластичний розвиток.

Пластична підготовка рук – це один із головних компонентів акторської майстерності лялькаря. Тренажні й образні вправи, які виконує студент під час навчання, дозволяють йому досягнути того рівня підготовки, який допоможе йому у майбутній професії. Окрім того, вони навчають рівномірно використовувати у роботі праву і ліву руки. Правильне визначення провідної та допоміжної руки на початковому етапі допоможе студентові якнайшвидше засвоїти тренажні вправи і досягти певного рівня у професійній підготовці рук. Пластика рук – основа акторського мистецтва лялькаря, є спеціальною вимогою кафедри, що готує професійного актора театру ляльок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрианова Т. П. Профессиональная подготовка рук кукольника / Т. П. Андрианова // Андрианова Т. П. Тренинг актера в театре кукол. – Л. : ЛГИТМиК, 1983. – 79 с.
2. Жуков С. К. Гимнастика рук актера-кукольника / С. К. Жуков // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – Санкт-Петербург: С.-П.ГАТИ, 2012. – С. 247–265.
3. Наумов Н. П. Развитие пластики рук как один из элементов психотехники актера-кукольника / Н. П. Наумов // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – Санкт-Петербург: С.-П.ГАТИ, 2012. – С. 6–7.

УДК 130.2:792.038.531 (091)

О. Ю. ЛАЧКО

СТАНОВЛЕННЯ ХЕПЕНІНГУ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто історичні аспекти становлення нової арт-практики – хепенінгу в театральному мистецтві. Проаналізовано естетико-художні властивості означеного явища, виявлено особливості функціонування хепенінгу в українській театральній культурі.

Ключові слова: хепенінг, перформанс, акція, арт-практика, акціонізм, «мистецтво дії».

СТАНОВЛЕНИЕ ХЭППЕНИНГА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ XX ВЕКА

В статье рассмотрены исторические аспекты становления новой арт-практики – хэппенинга. Проанализированы эстетико-художественные свойства данного явления, выявлены особенности функционирования хэппенинга в украинской театральной культуре.

Ключевые слова: хэппенинг, перформанс, акция, арт-практика, акционизм, «искусство действия».

O. Y. LACHKO

FORMATION OF HAPPENING IN THE THEATRE PRACTICE OF THE XX CENTURY

The integration of world art traditions in the Ukrainian art space has led to the upraise of a phenomenon, new for the theatrical culture, – happening. Happening has formed in the medium of «action art», an avant-garde trend, shifting the accent from the result of creation to the process of creating an artistic product. The artist's actions are transformed in a kind of theatrical performance, which aims at the spontaneous involvement of spectators in the creative process.

The name of the phenomenon in question comes from the performance of American artist A. Kaprow, named «18 happenings in six parts», which took place in 1959 in «Reuben Gallery». It is necessary to determine the postulates of the structure of happening: renunciation of the structure «scene – audience»; a short-term and unique action; a spectator turns from an outside observer into a participant of action; no script and developed story line; the performers act without plan, spontaneously, depending on the audience reaction. Besides actualization in the visual art and music, the features of happening can be also traced in the theatre environment. Happening as a formative element of performances, can be traced in A. Boal's «invisible theatre», performances of Leo de Berardinis, R. de Simone, L. Ronconi.

In the second half of the XX century, happening spread in Western Europe, gaining the features of international art practice, the development and formation of which is characterized in many countries by both similar artistic texture and similar ideological foundation. The first European piece of happening, «L'enterrement de la Chose», was staged by Jean-Jacques Lebel, a French artist, poet, art critic, in 1960.

Besides J.-J. Lebel, J. Beuys, W. Vostell, K. Rinke joined European happening as well. Any place could be chosen for the place of action: a street, the territory of an abandoned factory, the roof of a skyscraper, a train. In the action, organized by the above mentioned masters, the prosaic gestures and deeds, separated from the everyday life, turned into a kind of an aesthetic show for a spectator and a method of leveling aggressive, erotic and other subconscious impulses for a performer.

Regardless of the fact that the phenomenon of happening is relatively new for the Ukrainian theatre environment, its formative principles can be often traced in the performances of various experimental troupes. Vlad Troyitsky applies the director's technique of ruining the border between the stage and auditorium in the performances of theatre «Dach». Kyiv playback theatre «Déjà vu plus» works at the intensification of relationship between the actors and spectators. This art practice is realized only outside the state art institutions: art association «Dzyga» (Lviv), foundation «Modern Art Centre» (Kyiv) work to support young Ukrainian artists.

The dynamic development of happening in the Ukrainian art space offers new opportunities for the dramatic performances of nowadays. This art practice aims at awakening creativity in each person and opens the way of radical creative transformation to the Ukrainian theatre.

Key words: happening, performance, art practice, action art.

Інтеграція світових мистецьких традицій в український театральний простір зумовила появу нового явища – хепенінгу. Цей термін виникає у 60-х роках ХХ ст. у середовищі акціонізму, напрями авангардного мистецтва, в якому акцент переноситься з результату творчості на сам процес створення художнього доробку, та має стійку наукову й художню

норму вжитку саме в англomовному варіанті (англ. *happening* – випадок, подія). Тенденція контркультури другої половини ХХ ст. – це не лише невизнання традиційних форм, технік, матеріалів, передусім – це протест проти комерціалізації мистецтва. Зосереджуючи увагу на акті написання картини, митець відмовляється від твору як кінцевої мети, адже вважає недоцільним участь художніх об'єктів у функціонуванні суспільства споживання. Дії художника трансформуються у певне театралізоване дійство, мета якого полягає в спонтанному залученні глядачів до творчого процесу. Актуальність теми дослідження пов'язана із необхідністю наукового осмислення теоретичного підґрунтя, яке характеризується неоднозначністю дефініцій. Детальний аналіз понятійного апарату дозволить конкретизувати процеси, пов'язані із розвитком хепенінгу в середовищі сучасної театральної культури.

У спеціальній літературі питання генезису та ретроспективи хепенінгу висвітлено у зарубіжних енциклопедіях: «The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre» [11] та «The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance» [12]. Проблеми функціонування означеного явища в контексті театрального мистецтва проаналізовано у працях іноземних мистецтвознавців: С. Зонтаг, П. Паві, Р. Шехнера. У культурологічному контексті хепенінг досліджували В. Бичков, Н. Маньковська, М. Можейко, К. Андрєєва, В. Турчин; в аспекті концептуального мистецтва і «мистецтва дії» – Д. Буличова, К. Дьоготь, В. Петров, В. Берьозкін.

Мета статті – розглянути історію становлення та функціонування хепенінгу в театральній культурі.

Назва досліджуваного явища походить від дійства «18 хепенінгів в шести частинах» американського художника А. Капроу, яке відбулося в 1959 р. в «Рубен Гелері». Видовище нагадувало «тотальний театр», в якому брали участь Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Альфред Леслі, Лестер Джонсон. М. Переверзева зазначає: «...у дійстві Капроу не було ні сюжету, ні програми, ні запланованої послідовності подій...» [7]. У виставі відбувалося нівелювання «межі сцени» та перетворення публіки на учасників інсценування. Глядачі мимоволі долучалися до дійства, адже актори провокували їх на спонтанні вчинки та співавторство.

А. Капроу вперше наводить теоретичне обґрунтування хепенінгу, характеризує його, як «сукупність подій, виконаних або сприйнятих в більш ніж одному часі і просторі... Хепенінг, на відміну від сценічної п'єси, може відбутися в супермаркеті, під час автомобільної подорожі по автотрасі на самоті, під купою лахміття, на кухні у друга, причому як одного разу, так і регулярно... Це мистецтво, але здається, що воно ближче до реального життя» [13, с. 3].

А. Капроу був послідовником ідей Джона Кейджа, автора знаменитої п'єси «4'33». Під час виконання цього твору піаніст, вийшовши на сцену і сівши за рояль, залишався нерухомим протягом тих самих 4 хвилин 33 секунд. Глядачі, які спочатку прислуховувалися до тиші, згодом почали реагувати, тим самим створюючи навколо певну звукову атмосферу. Художньо-естетична концепція Д. Кейджа полягала «...у виділенні цілих фрагментів, уламків реальної дійсності і обмеженні їх художніми рамками» [7]. Під час дійства «4'33» кожен слухач ставав учасником гігантського оркестру.

Художні принципи А. Капроу та Д. Кейджа були схвально прийняті багатьма послідовниками «мистецтва дії»: Клас Олденбург, Джим Дайн, Жан-Жак Лебель, Роберт Раушенберг, Рой Ліхтенштейн намагалися по-новому поглянути на художню реальність.

Аналізуючи дійства названих митців, слід виокремити основні постулати побудови хепенінгу: відмова від структури «сцена – аудиторія»; неповторність дійства; глядач перетворюється зі стороннього спостерігача на учасника дії; відсутність сценарію і задалегідь продуманої сюжетної лінії; непередбачувана тривалість видовища. С. Зонтаг зазначає: «В основі впливу хепенінгів – незаплановане коло несподіванок без кульмінації та розв'язки: передусім алогічність сновидінь, ніж логіка більшості мистецтв. Часу в снах не відчуваєш. Те ж саме – в хепенінгах» [2, с. 39]. Ірраціональному елементу у видовищі надається особлива естетична значимість.

Не зважаючи на те, що хепенінг мав ознаки театрального дійства, А. Капроу відмовлявся від ідеї його генези у театральному середовищі, детермінуючи означене поняття як

новий жанр в системі образотворчого мистецтва. Теоретична дискусія продовжується й донині: у мистецтвознавчих працях присутні наступні дефініції: «різновид арт-акції, що відрізняється масовою участю глядачів, живою імпровізацією, безпосередністю, ризиком, що унеможливує чіткий сценарій» [1, с. 217], «форма театральної діяльності» [5, с. 424], «одна із форм сучасного мистецтва, мультимедійна подія, розіграна на публіці з елементами образотворчого мистецтва, хореографії і театрального мистецтва» [7].

Еріка Фішер-Ліхте, німецький мистецтвознавець, підкреслює, що суть будь-якої «революції в театрі» – атака на «традиційний театр», а точніше, на його базові принципи, які склалися у європейському театрі XVIII ст.: перенесення на сцену літературного тексту; актор, який представляє персонажа і втрачає при цьому своє власне обличчя; обмеження ролі глядачів, які спостерігають за зображуваними подіями, вживаються в образи персонажів і осягають сформульовану в постановці ідею [10, с. 482]. Заперечуючи вищеозначені засади, філософсько-естетичні інтеції хепенінгу суттєво вплинули на трансформаційні процеси у середовищі театральної культури. Якщо класичне драматичне мистецтво культивувало споглядання як основну форму сприйняття твору, то хепенінг надає перевагу хаптиці.

Відомий французький мислитель Ж.-П. Сартр вважає провісником хепенінгу вистави «театру жорстокості» А. Арто: «Дійсно, здебільшого хепенінг – це вмiла експлуатація жорстокості, про яку говорив Арто... Сцена відсутня, усе трапляється прямо посеред залу або ж на вулиці, на березі моря; все відбувається між глядачами і тими, кого ми назвемо вже не акторами, а діючими особами; між ними існує лише тимчасове розмежування, тобто розмежування у часі. Діючі особи реально щось роблять – неважливо, що саме, але неодмінно щось провокаційне, зухвале – і це приводить до того, що відбувається реальна подія – неважливо яка!» [8, с. 93]. Ж.-П. Сартр зазначає, що відмова від театральності в ім'я реального проживання події – гасло А. Арто, режисера-авангардиста. Ознаки хепенінгу простежуються у «невидимому театрі» А. Боалю (термін введено А. Боалем у 1977 р.), виставах Лео де Берардініса, Р. де Сімоні, Л. Ронконі.

Відступ від театральності заради реального «проживання» події, стирання кордонів між життям та мистецтвом провокує небачену раніше активізацію суб'єкта. Нова арт-практика сприяє художньому синтезу на сцені: відбувається посилення акцентів візуально-віртуального характеру. Звичайний перехожий, зупинившись на хвилину, здатен вплинути на розвиток сюжету, перетворюючись із пасивного спостерігача на співавтор вистави.

Протягом другої половини XX ст. хепенінг поширюється в Західній Європі та набуває ознак інтернаціональної художньої практики, розвиток і становлення якої у багатьох країнах характеризується не лише схожими художніми особливостями, а й має подібні ідеологічні підстави. Перший європейський хепенінг «L'enterrement de la Chose» реалізовував у 1960 р. Жан-Жак Лебель – французький художник, поет, мистецтвознавець. Дійства Ж.-Ж. Лебеля наближалися за своєю формою до театралізованих імпровізацій, що розвивалися навколо заздалегідь визначених сцен у супроводі живої музики.

Естетичною домінантою видовищ Ж.-Ж. Лебеля слугували оголені тіла, секс, свіже м'ясо, атрибути політичного життя і символи суспільства споживання. Художник здійснював моральну трансгресію, гарантуючи глядачеві необхідний катарсис, який дозволив би подолати приховані травми, вилікувати суспільство від насильства і знайти бажану свободу.

Намагаючись виявити характерні риси хепенінгу у театральному мистецтві, Ж.-Ж. Лебель досліджував творчість авангардного театрального колективу «The Living Theatre». За допомогою «прекрасної, ненасильницької, анархічної революції» в театральному мистецтві актори намагалися зруйнувати так звану «четверту стіну», яка заважала взаємодії з глядацьким залом на первинному енергетичному рівні. Фундатор театру Джуліан Бек зазначав: «Ви не можете бути вільні, якщо ваше життя міститься у рамках літературного твору» [4]. Вистави «The Living Theatre» нагадували містичний ритуал, у процесі якого глядачі мимоволі долучалися до акторської трупи. Віра в те, що відбувається на сцені, стирала лінію рампи і вивільняла неймовірний енергетичний потенціал видовища.

На думку американського мистецтвознавця С. Зонтаг, хепенінг – це «бісівська комедія», мета якої полягає у тому, щоб «пробудити сьогоднішню публіку від її комфортної

емоційної анестезії» [2, с. 37]. Варто зазначити, що саме провокаційний характер дійства актуалізує нові теми для обговорення у суспільстві, які свідомо залишаються поза межами повсякденної дискусії внаслідок своєї неоднозначності. Залучення глядачів до співавторства, яке найчастіше характеризувалося безглуздістю дій та безчинством, складало драматургічну основу хепенінгу. М. Скорнякова зазначає, що в процесі ігрової імпровізації «...глядачі непомітно для самих себе втягувались у дію, мимоволі стаючи співучасниками. Тільки тоді, коли все закінчувалося, загальна картина подій вибудовувалася в щось цільне» [9, с. 121]. Непередбачуваний характер видовища провокував емоційний шок і повністю змінював зміст і тривалість дійства.

До європейської практики хепенінгу, окрім Ж.-Ж. Лебеля, долучаються також Й. Бойс, В. Фостель, К. Ринке. Місцем дії обирався будь-який простір: вулиця, територія занедбаного заводу, дах хмарочосу, потяг. В акціях цих митців повсякденні вчинки і жести, будучи вилучені із звичайного життя, набували характеру естетичного видовища для спостерігача, а для виконавця ставали способом нівелювання агресивних, еротичних та інших підсвідомих імпульсів.

Одночасно із розвитком європейського хепенінгу простежуються спроби інтеграції постмодерністських арт-практик у художню реальність СРСР. У 1951 р. на філологічному факультеті Ленінградського державного університету імені А. Жданова відбувся перший хепенінг, у якому взяли участь студенти М. Красильников, Ю. Михайлов та Е. Кондратов. Оскільки образ вільного і творчо ініціативного індивіда не міг бути популярний в СРСР, автори були виключені з університету за вільнодумство.

На протигагу офіційному курсу державної доктрини у сфері мистецтва виникають арт-групи «Мухомори», «Коллективні дії», «Э.Т.И.». «Ми не займаємося мистецтвом. Наш головний твір – це наше існування», – зазначав один із фундаторів «Мухоморів» К. Звездочетов [3]. Насміхаючись над політикою «розвиненого соціалізму», «Мухомори» розпочали період героїчного естетичного протистояння влади і незалежних геніїв. Серед багаточисельних акцій, хепенінгів та перформансів найбільш знаковими були: «Випадок в котельні», «Скарб», «Життя в метро», «Розстріл». Митці викладали своїми тілами нецензурне слово на снігу; каталися на метро з відкриття і до закриття, призначаючи явки на різних станціях; відправляли глядачів з лопатами в руках, щоб ті зрештою відкопали художника Свена Гундлаха, який просидів кілька годин під землею. Однак боротьба з рецидивами тоталітарного мислення, шляхом реалізації подібних творчих проєктів так і не вийшла за межі вузького кола апологетів андеграундної культури.

Після розпаду СРСР хепенінг набуває динамічного розвитку у середовищі художників, музикантів, діячів театрального мистецтва. Серед театральних колективів, які використовують формотворчі ознаки цієї арт-практики у виставах, слід виділити московський театр «Тінь». Творчим колективом реалізовано хепенінг «Червоні шапочки», сюжетом якого є процес творчості глядачів: вони самостійно створюють звукову партитуру, оживляють ляльки, будують декорації. Завершується вистава демонстрацією фільму, головними героями якого були «автори» видовища. Театр «Тінь» реалізовував проєкт «Швидка театральна допомога» (мікроавтобус з обладнаною міні сценою та глядацьким залом), мета якого полягала у виїзді в будь-який час і в будь-яке зручне для глядача місце для введення «ін'єкції культури». «Театромобіль» отримав національну премію «Золота Маска» у 2013 р.

Театр «Гун-го» Сергія Гогуна влаштовує видовище на вокзалах, вулицях. Драматургія таких акцій створюється на імпровізаційній основі, характерна пряма участь глядача в конструюванні сюжету.

Аналізуючи історію становлення українського хепенінгу, слід зазначити, що театральне мистецтво сьогодення перебуває під інтенсивним впливом споживчо-орієнтованої публіки, спрямованої переважно на розважальний жанр. Перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує принципової здатності останнього до інтерпретації, розуміння множинності смислів тексту, відповідного інтелектуального, естетичного, духовного досвіду.

Формотворчі принципи хепенінгу часто простежуються у дійствах Влада Троїцького: прийом руйнації кордону між сценою і залом у виставах театру «Дах». У напрямі активізації стосунків між акторами та глядачами працює київський плейбек-театр «Déjà vu plus». Вистава «Нова зустріч із собою» характеризується відсутністю заздалегідь підготовленого сценарію: засобами нестримної імпровізаційної гри актори відтворюють реальні життєві історії глядачів. Безпосередня участь у мистецькій дії впливає на чуттєву сферу людини, що трансформується в міру того, як певні зміни відбуваються в системі візуального й тактильного сприйняття. Показ вистави щораз унікальний і неповторний, позаяк глядацька аудиторія повсякчас наповнює театральний простір новими історіями та емоційними переживаннями. Глядач починає краще розуміти не лише механізми створення сучасної вистави, але й функціонування суспільства, економіки й політики, а також отримує нові знання і знаходить поновлений психологічний досвід.

Вищезазначене дозволило дійти висновку, що динамічний розвиток хепенінгу в українському художньому просторі продукуватиме нові можливості для театральних вистав сьогодення. Основними принципами створення хепенінгу є: незвичайний простір, у якому зароджується задум; взаємопроникнення «життя-сцена»; неповторність дійства; участь глядачів у видовищі нарівні із акторами; відсутність заздалегідь продуманої сюжетної лінії; випадковий характер подій. Така мистецька практика направлена на пробудження у кожній людині енергії творчого начала, адже головна мета дійства – у процесі ігрової імпровізації дати вихід підсвідомим імпульсам, стати джерелом нового досвіду реципієнта, що дозволить українському театру вийти на новий рівень радикальних творчих перетворень

ЛІТЕРАТУРА

1. Десятерик Д. Альтернативная культура. Энциклопедия / Дмитрий Десятерик. – Екатеринбург : Ультра-Культура, 2005. – 240 с.
2. Зонтаг С. Хепенинги: Искусство безоглядных сопоставлений / С. Зонтаг // Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов / [Сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина; Пер. с англ. В. Голышева и др.]. – М., 1997. – С. 37–45.
3. Ковалев А. Никто – полковнику [Електронний ресурс] / Андрей Ковалев – Режим доступу до ресурсу: http://old.russ.ru/columns/pictures/20040312_kov-pr.html – Загл. с экрана.
4. Локшин Б. «The Living Theatre»: репетиция рая [Електронний ресурс] / Борис Локшин – Режим доступу до ресурсу: <http://oteatre.info/living-theatre-repeticia-ya/>. – Загл. с экрана.
5. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
6. Переверзева М. Хэппенинг / Марина Переверзева // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – С. 455–468.
7. Переверзева М. Хэппенинг Джона Кейджа [Електронний ресурс] / Марина Переверзева // Harmony: международный музыкальный культурологический журнал – Режим доступу до ресурсу: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archiveader.asp?s=1&xtid=114>. – Загл. с экрана.
8. Сартр Ж.–П. К театру ситуаций [пер. с франц.] / Жан-Поль Сартр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М. : ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 92–94.
9. Скорнякова М. Реформа театрального пространства (Эксперименты Луки Ронкони) / Мария Скорнякова // Западное искусство. XX век. Между Пикассо и Бергманом. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. – С. 99–128.
10. Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в мир / Э. Фишер-Лихте // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр [Текст] : [сборник] / [В. И. Берёзкин [и др.] ; ред.-сост. В. Ф. Колязин]. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 481–502.

11. Chambers C. The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Colin Chambers. – New York : Continuum, 2002. – 865 p.
12. Kennedy D. The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance / Dennis Kennedy. – New York : Oxford University Press, 2003. – 1618 p.
13. Kaprow A. Some Recent Happenings / Allan Kaprow. – New York : A Great Bear Pamphlet, 1966. – 18 p.

УДК 378.147.091:792.78.071

В. О. БУГАЙОВА

РОЗВИТОК СИСТЕМНО-КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА ЕСТРАДИ ТА МАСОВИХ СВЯТ

У статті розглянуто популярні підходи аналізу креативності, наведено практичні поради для стимуляції творчих здібностей студентів, які навчаються режисерської професії.

Ключові слова: креативність, латеральність, мислення, творчі здібності, методи театральної педагогіки.

В. А. БУГАЙОВА

РАЗВИТИЕ СИСТЕМНО-КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ БУДУЩЕГО РЕЖИССЕРА ЭСТРАДЫ И МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ

В статье рассмотрено популярные подходы анализа креативности, даны практические советы для стимуляции творческих способностей студентов, обучаемых режиссерской профессии.

Ключевые слова: креативность, латеральность, мышление, творческие способности, методы театральной педагогики.

V. O. BUHAIIOVA

DEVELOPMENT OF SYSTEMATIC CREATIVE THINKING ESTRAD E AND MASS CELEBRATION DIRECTOR STUDENTS

This article is about investigation of most popular approaches for analysis of creativeness, giving practical advices for stimulation of director students creative abilities.

Modern society, development of innovative technologies require forming of new field of educational activity. Social demand for creative and proactive graduate who can show himself in different situations, flexibly use knowledge in different life situation has a big influence on upgrading whole educational system. Regarding the director's profession creativity – is one of the most important measures of specialist's success. That is why nowadays we can notice a high interest for creativity as in Ukrainian such in other countries pedagogics and psychology. Among popular approaches to creativity analysis we can mark: conception of lateral thinking, in accordance to which all people have vertical (logical) or horizontal (lateral) type of thinking. Their differences are: Vertical thinking allows existence of only one way to solve the problem and denies all other directions. Horizontal thinking compares all possible ways, underscores new ways and always leaves space for new choice Vertical thinking accepts only distinctive consistent steps, while horizontal accepts logical leaps In vertical thinking every human's step has to be proper, in horizontal only result matters Vertical thinking has tendency to quickly label, horizontal tends to avoid templates and strict schemes Vertical