

5. Эдвард де Бонно. *Гениально! Инструменты решения креативных задач*. Москва : Альпина Паблишер, 2015. 381 с.

6. Эдвард де Бонно. *Искусство думать: латеральное мышление как способ решения сложных задач*. Москва: Альпина Паблишер, 2015. 172 с.

References

1. Antonova, O. (2012). *Sutnist poniattia kreatyvnosti: problemy ta poshuky. Teoretychni i prykladni aspekty rozvytku kreatyvnoi osvity u vyshchii shkoli* [The essence of the concept of creativity: problems and searches. Theoretical and applied aspects of the development of creative education in higher education]. Zhytomyr: Publishing House of Zhytomyr State University named after I. Franko.

2. Bibler, V. (1975). *Myshlenie kak tvorchestvo* [Thinking as creativity]. Moscow: Politizdat.

3. Bordovsky, G. (2001). *Upravleniye kachestvom obrazovatel'nogo protsessa* [Quality management of the educational process]. St. Petersburg: Publishing house of Herzen State Pedagogical University of Russia.

4. Ponomarev, Ya. (1983). *Fazy tvorcheskogo protsessa. Issledovanie problem psikhologii tvorchestva* [Phases of the creative process. Study of the problems of psychology of creativity]. Moscow: Nauka.

5. Edward de Bono. (2015). *Genial'no! Instrumenty resheniya kreativnykh zadach* [Genius! Tools for solving creative tasks]. Moscow: Alpina Publisher.

6. Edward de Bono. (2015). *Iskusstvo dumat': lateral'noe myshlenie kak sposob resheniya slozhnykh zadach* [The art of thinking: Lateral thinking as a way of solving complex problems]. Moscow: Alpina Publisher.

© Бугайова В. О., 2018

Стаття надійшла до редакції: 12.09.2018

УДК 792.086(477–25) “199/201”

Ганчук Юлія Олександрівна

аспірантка,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,

<https://orcid.org/0000-0003-2352-4168>,

Julia_di27@ukr.net

АНТРЕПРИЗА В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ КИЄВА НАПРИКІНЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Мета дослідження – розкрити стан культурно-мистецької діяльності антрепризних театрів Києва. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципі культурно-історичного підходу, який дає змогу висвітлити основні напрями культурно-мистецької діяльності антрепризних театрів Києва на сучасному етапі та з'ясувати форми та способи позиціонування різних театральних брендів, а також присутній метод класифікації, який допомагає розподілити незалежні театральні організації за формою підпорядкування. **Наукова новизна** розвідки полягає в тому, що вперше детально опрацьовано антрепризну форму театрального мистецтва, узагальнено досвід попередників із означеної проблеми, та надано комплексну картину антрепризним театрам, їх становленню, розподілу та видозмінам. **Висновки.** З'ясовано, що антреприза посідає важливе місце в культурному середовищі вітчизняних незалежних театрів. Досліджено форми існування різних незалежних театральних одиниць. Висвітлено особливості формування репертуару і труп, способи позиціонування театральних брендів. На підставі здійсненого дослідження

уточнено класифікацію незалежних театральних організацій за формою підпорядкування на підставі їх розподілення на незалежні театри-студії; незалежні арт-проекти; власне незалежні театри; антрепризні театри.

Ключові слова: сучасний театр; незалежний театральний проект; незалежний театр; антреприза; театр-студія, продюсер; антрепренер; режисер; театральний бренд; театральна концепція.

Ганчук Юлія Александровна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, ул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Антреприза в соціокультурному просторі незалежних театрів Києва

Цель исследования – раскрыть состояние культурно-художественной деятельности антрепризных театров Киева. **Методология исследования** основана на принципе культурно-исторического подхода, который позволяет показать основные направления культурно-художественной деятельности антрепризных театров Киева на современном этапе и выяснить формы и способы позиционирования различных театральных брендов, а также присутствует метод классификации, который помогает распределить независимые театральные организации по форме подчинения. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые детально раскрыта антрепризную форму театрального искусства, обобщен опыт предшественников из сложившейся проблемы, и предоставлено комплексную картину антрепризным театрам, их становление, распределение и видоизменение. **Выводы.** Выяснено, что антреприза занимает важное место в культурной среде отечественных независимых театров. Исследованы формы существования различных независимых театральных единиц. Освещены особенности формирования репертуара и трупп, способы позиционирования театральных брендов. На основании проведенного исследования уточнена классификация независимых театральных организаций по форме подчинения на основании их распределения на независимые театры-студии; независимые арт-проекты; собственно независимые театры; антрепризные театры.

Ключевые слова: современный театр; независимый театральный проект; независимый театр; антреприза; театр-студия; продюсер; антрепренер; режиссер; театральный бренд; театральная концепция.

Нарчук Юлія, Постдипломант, Київський національний університет культури і мистецтв, ул. Коновальця, 36, Київ, Україна

Non-repertory theater in the performing art of Kyiv at the end of the 20th – the beginning of the 21st century

The purpose of the article is to reveal the state of cultural and artistic activity of non-repertory theaters of Kyiv. **The research methodology** was based on the principle of the cultural-historical approach, which allowed for highlighting the main directions of cultural and artistic activity of non-repertory theaters of Kyiv at the present stage and finding out the forms and ways of positioning various theatrical brands, as well as the classification method, which helped to categorize independent theatrical organizations according to the form of subordination. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to conduct a detailed research into the non-repertory form of theatrical art, generalize the experience of predecessors regarding the existing problem, and provide a comprehensive picture of non-repertory theaters, their formation, classification and modifications. **Conclusions.** It was revealed that non-repertory theater occupies an important place in the cultural environment of domestic independent theaters. The forms of existence of various independent theatrical units were studied. The specifics of forming the repertoire and theatrical companies, as well as ways of positioning theatrical brands, were highlighted. On the basis of the conducted research, the classification of independent theatrical organizations according to the form of subordination was updated based on their division into independent theater-studios, independent art projects, independent theaters, and non-repertory theaters.

Key words: modern theater; independent theatrical project; independent theater; non-repertory theater; theater-studio; producer; entrepreneur; director; theatrical brand; theatrical concept.

Вступ. Революція Гідності, анексія Криму, зміни в політичному житті України останніх років сприяли появі нових тенденцій в суспільному житті країни та призвели до певних культурних перетворень.

Зокрема, в театральній сфері з'явилися нові форми реалізації мистецьких творів та альтернативні способи для їх сценічного втілення. Такі процеси дедалі частіше є предметом мистецтвознавчих досліджень, адже сьогоденні обставини життя митців і творчих колективів, новий досвід та оновлена, трансформована свідомість обумовлюють розробку нових мистецьких і соціально-культурних парадигм. Отже, ситуація постійного розвитку театральних форм дає нам підстави вважати, що дослідження сучасного стану й перспектив розвитку української антрепризи є доволі важливим.

Мета дослідження – розкрити стан культурно-мистецької діяльності антрепризних театрів Києва. Об'єкт дослідження – антрепризні театри Києва. Предмет дослідження – культурно-мистецька діяльність антрепризних театрів Києва на даному етапі.

Аналіз досліджень. Особливості організації театральної справи розглядали І. Д. Безгін, О. М. Семашко, В. І. Ковтуненко. Проблемні аспекти позиціонування театральних брендів та типологізацію українських незалежних театрів вивчали І. Д. Безгін, Н. О. Марінка, Г. П. Погребняк. Однак дослідження згаданих авторів не надають цілісної картини культурно-мистецької діяльності сучасних антрепризних театрів у масштабах Києва та України у цілому. Саме тому обрана нами тематика є доволі важливою та потребує окремого розкриття.

Виклад основного матеріалу. Перед тим, як безпосередньо перейти до розгляду обраної нами проблематики, вважаємо за необхідне уточнити загальну класифікацію незалежних театральних організацій за формою підпорядкування. Так, сучасні дослідники виокремлюють:

- незалежні театри-студії;
- незалежні арт-проекти;
- власне незалежні театри;
- антрепризні театри (Безгін, 1993).

Театри-студії працюють у форматі приватних театральних шкіл, де поруч із постановками вистав відбувається вивчення сценічного мистецтва. Незалежні арт-проекти займаються випуском поодиноких вистав і перформансів. Серед більш, ніж п'яти десятків незалежних театрів Києва, варто розрізняти проектні театри, чия діяльність направлена на розвиток жанрів, експерименти з режисурою та сучасною драматургією, та такі колективи, чия творчість акумулюється довкола організації театральної справи й отримання прибутку, – це антрепризні театри. Так, у першому випадку провідним професіоналом театру є режисер (або актор, драматург, хореограф), в іншому – виключно продюсер, антрепренер.

Український театральний бум останніх років можна порівняти з активним «студійним рухом» незалежних театрів, який відбувався в Україні наприкінці 1980-х та на початку 1990-х рр. Унаслідок програми розвитку недержавних театрів, започаткованої у другій половині 80-х рр., виникли десятки нових театрів. Розрізняючись за своїми творчими концепціями та формами організації, вони аналогічно нинішнім незалежним театрам мали більше можливостей щодо вибору власного репертуару, методології, кадрів та робочої естетики.

Від початку виникнення й аж донині в зміненому чи усталеному форматі в Україні функціонують такі театри: «Золоті ворота», Київська Майстерня театального мистецтва «Сузір'я», Центр сучасного мистецтва «Дах», молодіжний інтерактивний театр-студія «Міст», театр Володимира Завальнюка «Перетворення», драматичний театр «Браво», театр-студія імпровізації «Чорний квадрат», камерний театр-студія «Дивний замок», театр української традиції «Дзеркало», київські театри «Актор» і Український малий драматичний

театр; харківський театри-студії «Арабески», «Ступені», театри «Котелок», «Може бути», «Амадей», «Апарте», «Театр на Жуках»; луцький театр «ГаРМІДЕр»; театр «Не журись!», а також театр-студія «Хочу» та театр-студія естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» у Львові.

Одним з найбільших досягнень їх діяльності є, насамперед, внесок у роботу експериментального театру. Саме поняття «експериментальний» або «авангардний» театр наприкінці ХІХ ст. започаткував французький драматург Альфред Жаррі, еси якого характеризувалися відходом від класичних, усталених традицій написання та постановки. Авангард експериментально виробив безліч нових форм, прийомів, рішень у пошуках сценічної виразності на шляху протиставлення «масовій культурній кризі». Це дозволило використати окреслені засоби задля встановлення нового стилю комунікування із публікою.

Таким чином, покликані затверджувати нові форми акторської гри, режисури і драматургії, експериментальні театри по всій країні пропонували глядачам такий театральний продукт, який, зазвичай, не виготовляв усталений державний театр. Наслідком того стало пожвавлення театального процесу в цілому – розширився творчий простір для самовираження молодих режисерів і драматургів, виникли нові напрямки, що надало можливість сформувати більш конкурентне театральне середовище та забезпечити потреби різної публіки.

Варто також згадати й окремі, тобто самостійні спроби театральних режисерів створювати наприкінці ХХ ст. в Україні незалежний театральний продукт. З цієї точки зору на особливу увагу заслуговує діяльність режисерів-експериментаторів Андрія Жолдака, Валерія Більченка та Олега Ліпцина.

У 1988 р. український та американський режисер Олег Ліпцин заснував авангардний київський театр «Театральний клуб», яким керував до моменту виїзду в США 1995 р. Режисер і викладач, пріоритетом своєї діяльності він обрав ігровий театр, що відрізняється різноманіттям ігрових форм, особливостями вербальної техніки на підставі прямої оцінки подій у виставі. Олег Ліпцин поставив більш, ніж 50 п'єс на різних сценах Києва, Москви, Сан-Франциско, Парижу тощо. Вистави режисера не менш успішно на сучасному етапі йдуть в Канаді, Німеччині, Австрії, Іспанії, Індії. У 1993 р. за постановку п'єси «Дюшес» на основі текстів Джеймса Джойса, представлену в театрі-студії «Театральний клуб», діяч отримав професійну премію «Київська пектораль» одразу у двох номінаціях – «Найкраща драматична вистава» та «Найкраща режисура».

Наступною спробою впровадження новаторських театральних форм стала діяльність Валерія Більченка, який в 1993 р. разом з групою акторів Молодіжного театру організував Київський експериментальний театр. Того ж року в Севастополі він поставив виставу – «Опис чудовиська № 1». Пошуки театральних форм режисер продовжив разом з А. Петровим у виставі «Дикий театр» (1994). Надалі він поставив також «Постріл в осінньому саду» за п'єсою А. Чехова «Вишневий сад» (1994), театральну фантазію «Східний марш», створену на основі «українських щоденників» данської актриси К. Кольструп та імпровізаційних етюдів акторів Київського експериментального театру (1995). Однак у 1997 р. митець виїхав до Німеччини, де мешкає й донині.

Ще через десятиліття, нащадок І. К. Карпенка-Карого, Андрій Жолдак теж звернувся до театального і, насамперед, режисерського експерименту. Знаний в Європ, передусім, як майстер авангардного мистецтва, він втілює усього три вистави на українській сцені: «Войцек» (2008 р.), «Ленін Love. Сталін Love» (2008 р.) та «Життя з ідіотом» (2010 р.). У своїх роботах Жолдак прагнув до естетичної провокації, намагався розбурхати свідомість і уяву глядача. Деякі його вистави тривали 4–5 годин і були неабияким випробуванням для акторів, для яких театральними локаціями були навіть клітки, змушував рухатись оголеними по сцені, тим самим демонструючи позитивні і негативні сторони людської природи (Шокало, 2005). З точки зору Андрія Жолдака, театр жорстокості шокує театром майбутнього. Цю думку режисер мотивує так: «Треба розуміти, що сьогодні глядач, особливо західний глядач, існує в пластиковому, комфортному світі, якість життя настільки

висока в усьому, що люди постійно існують наче під лампою, яка їх зігриває. Тому у них і популярний жорсткий радикальний театр» (Нікітук, 2018). Діяч переконаний, що Україні потрібна «культурна Аль-Каїда», тобто оновлення культурного процесу новими ідеями та проектами, які не залишать поза увагою не лише масового глядача, а й державників та політиків. На жаль, надалі режисер також емігрував до Німеччини.

В українському театральному просторі на хвилі театрального реформування завдяки появі та оновленню незалежних проектів відбулися суттєві зміни, результатом чого стала можливість говорити зі сцени про актуальні питання сьогодення, зокрема масового українського виробництва творів театрального мистецтва (Головненко, 2017).

Унаслідок означених перетворень лише протягом 2015 р. в Україні відкрилася низка нових незалежних театрів. Сучасні незалежні проекти, подібно попереднім, що виникали в Україні в 1980-х та 1990-х рр., були недержавними приватними театральними об'єднаннями моделей антрепризного театру (Брадемас, 1994). Частина з них працює у власному чи бодай постійному орендованому театральному просторі (PostPlayTeatr, Театральний центр «Пасіка», «Театр Переселенця» тощо), інші ж проводять покази на окремих орендованих майданчиках («Дикий театр», Те Art Project, «Театр Pralnia», «Театр Practicum» та ін.).

Важливим моментом формування репертуарів незалежних театрів та антрепризи є концепція. Незалежні театри формують програми й статuti, подібно стаціонарним, орієнтуючись на цільову аудиторію та власні цілі й вектори розвитку («Дикий театр» – «Театр, що провокує»; PostPlayTeatr – перший андеграундний театр; «Театр Переселенця» – театр свідків, соціальний театр тощо). У цей же час антрепризні театри не формують репертуару в концептуальному значенні. Кількість вистав, які входять до афіші антрепризного театру, змінюється у зв'язку з їхньою ліквідністю, а нові проекти розробляються з урахуванням потреб та інтересів аудиторії, яка за ідеальних умов повністю покриває витрати на виробництво вистави та її прокат (Ленглі, 2000).

Ще однією визначальною рисою, що відрізняє антрепризний від власне «незалежного» театру, є специфіка позиціонування їхніх брендів. Так, незалежні театри усі свої проекти маркують назвою театру, зазначаючи в прес-релізах кураторів театру, формуючи цілісне сприйняття концепції театру (Друкер, 2004). Натомість антреприза зосереджується не на просуванні бренду своєї організації та цілісності її концепції, а на сукупності суббрендів, які входять до її складу. До них належать імена заслужених і народних артистів, відомі драматичні твори, які обираються для постановки, рідше – імена режисерів і художників, які задіяні у випуску вистави.

Окрім того, важливим фактором існування театрів є їхня позиція в регіональному та національному театральному контексті. Незалежні театри активно беруть участь в доступних театральних та міждисциплінарних фестивалях Києва та України, працюють з професійною театальною критикою, орієнтуючись на її смак та оцінку, прагнуть діяти, якщо й в опозиції до офіційного театрального ладу, та все ж в межах єдиного українського театрального контексту.

Антрепризні театри не мають на меті таких прагнень, їхня гастрольна діяльність також активна, однак її комерційна мета досягається не участю в профільних фестивалях та лабораторіях, а в самостійних регіональних показах власного продукту. У професійній критиці та театрознавстві антрепризний театр також не відчуває потреби, адже і сценічні потреби його публіки не вкладаються в канони професійної критики, проте саме на них орієнтується антрепренер такого театру.

Отже, незалежні театри та антрепризні, які за своєю формою власності є недержавними приватними театральними об'єднаннями, відрізняються між собою такими рисами:

- наявність / відсутність амбіцій сценічних пошуків;
- цілісна проектна концепція / окремі вистави;
- комплексне просування бренду театру / просування суббрендів проекту;
- участь в театральному житті Києва і України / гастрольна діяльність.

Керуючись даною характеристикою, ми виявили, що в Києві діє лише декілька антрепризних театрів, усі інші приватні театральні організації є незалежними театрами (студіями, проектами). Серед провідних київських антреприз згадаємо продюсерські театральні організації: Тетяни Едемської – «Те-арт», В'ячеслава Жили (молодшого) – RB Group, Євгена Паперного – «Колізей», Ірини Зільберман – «Доміно Арт», «Бенюк і Хостікоєв» Мирослава Гринишина, а також проекти Антона Лірника, Олександра Бондаренка, Тихона Тихомирова та Віталія Ванца.

Антрепризні проекти та їхні бренди невідомі широкому глядацькому колу, а власники не потребують соціального розголосу результатів діяльності, бо результат в даному випадку може бути єдиний – дохід.

Аналізуючи репертуари українських антреприз та їхню жанрову палітру, звертаємо увагу на велику кількість комедій та мелодрам, що свідчить про розважальний зміст таких театральних проєктів. У популярних нині постановках задіяні актори Національного театру ім. Івана Франка, Національного театру російської драми ім. Лесі Українки, київського академічного Молодого театру, київської театральної майстерні «Сузір'я» та театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед найвідоміших «облич» антрепризи: Олеся Жураківська, Олексій Вертинський, Ксенія Вертинська, Ліліана Ребрик, Андрій Кронглевський, Віталіна Біблів, Віталій Ажнов, Ірма Вітовська, Олександр Ярема, Дмитро Суржиков, Ярослав Гуревич, Катерина Кістеня та інші.

Щодо режисерів антрепризи ситуація суттєво відрізняється. Дуже рідко режисери провідних стаціонарних театрів працюють на незалежній ниві. Натомість українська антреприза знає імена таких митців як Ірина Зільберман, Тихон (Ігор) Тихомиров, В'ячеслав Жила, Богдан Чернявський, Катерина Степанкова, Владислав Шевченко та ін. Утім, розглянувши низку сучасних афіш антрепризних постановок, констатуємо, що зазначення на них продюсерського (чи бодай режисерського) авторства не є необхідним для функціонування такого театру. Більш того, інформація про режисера антрепризних постановок часто є взагалі недоступною для широкого загалу.

Нині, коли російська антреприза зменшила свою гастрольну діяльність в Україні, вітчизняні антрепризні проєкти отримали нагоду нарешті захопити ринок, стабілізувати власні прибутки й розбудувати мережу власних проєктів. Так само з'явилася нагода звернути увагу українського глядача на вітчизняних акторів театру і кіно, до інтересів якого раніше переважно належали вистави за участі відомих російських виконавців. На наш погляд, сучасна ситуація в театральному житті України є сприятливою для розвитку і незалежних театрів, і антрепризи. А беручи до уваги недооцінену діяльність антреприз на рівні загального українського театального і культурологічного контексту, вважаємо, що подальше вивчення особливостей її історичного розвитку та сучасного стану є не тільки необхідним, а й своєчасним.

Наукова новизна дослідження в тому, що вперше детально опрацьовано антрепризну форму театального мистецтва, узагальнено досвід попередників із означеної проблеми, та надано комплексну картину антрепризним театрам, їх становленню, розподілу та видозмінам.

Висновки. Отже, за результатами дослідженої теми, можемо констатувати, що антреприза посідає важливе місце в культурному середовищі вітчизняних незалежних театрів. Завдяки науковому аналізу уточнено класифікацію незалежних театральних організацій за формою підпорядкування на підставі їх розподілення на незалежні театри-студії; незалежні арт-проєкти; власне незалежні театри; антрепризні театри. Відповідно до проведеного історичного огляду еволюції антрепризи в Україні з кін. 80-х рр. ХХ ст. з'ясовано, що незалежні театри виникли на хвилі «студійного руху». У результаті впровадження в життя програми розвитку недержавних театрів, започаткованої на межі 1990-х рр., були створені десятки нових театрів. Встановлено, що наприкінці ХХ ст. багато уваги приділялося пошукам нових форм, експериментів у напрямі організації незалежних та антрепризних театрів, які за своєю формою власності є недержавними приватними

театральними об'єднаннями моделей антрепризного театру. У процесі дослідження нами виявлені основні відмінності незалежних театрів від антрепризних приватних театральних об'єднань на основі наступних характеристик: наявність / відсутність амбіцій сценічних пошуків; цілісна проектна концепція / окремі вистави; комплексне просування бренду театру / просування суббрендів проекту; участь у театральному житті Києва та України / гастрольна діяльність. На основі аналізу сучасних театральних форм з'ясовано, що в Києві функціонують декілька антрепризних театрів, у той час, як інші приватні театральні організації – це незалежні театральні студії / проекти. Відповідно до реалізованого нами аналізу репертуару українських антреприз та їх жанрової складової зроблено висновок, що в них переважають комедії та мелодрами, що засвідчує розважальний характер таких театральних проектів.

У цілому ж антрепризний театр є важливою складовою частиною сучасного культурно-мистецького життя як Києва, так і України загалом, оскільки урізноманітнює та збагачує соціокультурний простір країни, впливає на духовне життя українського суспільства, та, безсумніву, має великі перспективи щодо подальшого розвитку.

Список використаних джерел

1. Безгін І. Д. *Організаційні проблеми театру*. Київ : Компас, 1993. 423 с.
2. Безгін І. Д. Театр і ринок. *Актуальні проблеми організації театральної справи*. 1994. № 3. С. 42–48.
3. Брадемас Д. Управління і мистецтво. *Культура і влада: матеріали російсько-американського семінару*. Санкт-Петербург. 1994. С. 23–28.
4. Веселовська Г. І. *Український театральний авангард*. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
5. Головненко А. М. Контурна карта актуального театру. *Український тиждень*. 2017. № 24 (500). 15 червня. С. 44–47
6. Друкер П. *Енциклопедія менеджменту*. Москва : Вільямс, 2004. 432 с.
7. Ленглі С. *Театральний менеджмент і продюсерство: американський досвід*. Київ : ВВП «Компас», 2000. 639 с.
8. Нікітюк М. *Митець без держави*. URL: http://teatre.com.ua/modern/andrij_zholdak_mytets_bez_derzhavy/ (дата звернення : 14.06.2018).
9. Шокало М. *Андрій Жолдак шокував Берлін*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2005/11/printable/051117_shokalo_zholdak.shtm1 (дата звернення : 14.06.2018).

References

1. Bezhin, I. (1993). *Orhanizatsiini problemy teatru* [Organizational problems of theater]. Kyiv: Kompas.
2. Bezhin, I. (1994). Teatr i rynek [Theater and market]. *Aktualni problemy orhanizatsii teatralnoi spravy*, no.3, pp. 42–48.
3. Brademas, D. (1994). Upravlinnia i mystetstvo [Management and art]. *Kultura i vlada: Materialy rosiisko-amerykanskoho seminaru*. St. Petersburg, pp. 23–28.
4. Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian Theatrical Avant-Garde]. Kyiv: Feniks.
5. Holovnenko, A. (2017). Konturna karta aktualnoho teatru [The contour map of contemporary theater]. *Ukrainskyi tyzhden*, no. 24 (500), pp. 44–47.
6. Druker, P. (2004). *Entsyklopediia menezhmentu* [Encyclopedia of management]. Moscow: Viliams.
7. Lenhli, S. (2000). *Teatralnyi menezhment i prodiuserstvo: amerykanskyi dosvid* [Theater management and production: American experience]. Kyiv: VVP «Kompas».
8. Nikitiuk, M. (2018). *Mytets bez derzhavy* [The artist without a state], [online] Available at:http://teatre.com.ua/modern/andrij_zholdak_mytets_bez_derzhavy/ [Accessed 14.06.2018].

9. Shokalo, M. (2018). *Andrii Zholdak shokuvav Berlin* [Andrii Zholdak shocked Berlin], [online] Available at: <http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2005/11/051117_shokalo_zholdak.shtml> [Accessed 14.06.2018].

© Ганчук Ю. О., 2018

Стаття надійшла до редакції: 31.08.2018

УДК 7.017+7.038.3](477)

Доколова Альона Сергіївна
аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. С. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-3795-6789>
dokolashka@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ 3D MAPPING В УКРАЇНІ

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз історії становлення технології 3D Mapping (відеомеппінг) в Україні та особливостей її використання. Застосовано такі **методи** дослідження: аналіз, синтез, історично-порівняльний (для висвітлення історії становлення 3D Mapping в Україні та вивчення українських і зарубіжних мультимедійних проєктів), мистецтвознавчий (для розгляду особливостей використання 3D Mapping). **Наукова новизна** статті полягає у виявленні можливостей використання 3D Mapping як новітньої технології в різних культурно-мистецьких сферах. 3D Mapping досліджено як продовження технології “chromakey”, яка широко використовується в сучасному кінематографі. Здійснено прогноз стосовно перспектив використання 3D Mapping в мистецтві та рекламі. **Висновки.** Доведено, що еволюція екранного мистецтва з кінця ХХ ст. відбувається під впливом аудіовізуальних технологій, 3D Mapping. Сучасний етап його розвитку характеризується інтеграцією та синтезом різних засобів і технологій інформаційно-технічного прогресу в культурі і мистецтві. Використання художньо-технологічного аспекта в сценарно-режисерському вирішенні заходу є запорукою його успіху та глядацької симпатії, що знаходить відображення у художньо-естетичній свідомості.

Ключові слова: 3D Mapping; екранне мистецтво; “chromakey”; аудіовізуальні твори; сценографія; відеопроєкція.

Доколова Алёна Сергеевна, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Использование новых технологий 3D Mapping в Украине

Цель исследования – провести комплексный анализ истории становления технологии 3D Mapping (видеомеппинг) в Украине и особенностей ее использования. Применены такие **методы исследования:** анализ, синтез, историко-сравнительный (для освещения истории становления 3D Mapping в Украине и изучения украинских и зарубежных мультимедийных проєктов), искусствоведческий (для рассмотрения особенностей использования 3D Mapping). **Научная новизна** статьи заключается в выявлении возможностей использования 3D Mapping как новейшей технологии в различных культурно-художественных сферах. 3D Mapping исследовано как продолжение технологии “chromakey”, которая широко используется в современном кинематографе. Осуществлен прогноз относительно перспектив применения 3D Mapping в искусстве и рекламе. **Выводы.** Доказано, что эволюция экранного искусства с конца ХХ в. происходит под влиянием аудиовизуальных технологий, 3D