

DOI: 10.32347/2786-7269.2024.7.612-624

УДК 130.2(477)

д. філ.н., професор Гоцалюк А.А.,

goz_pravo@ukr.net, ORCID: 0000-0002-2120-3232

Київський національний університет будівництва і архітектури

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНІ ФАКТОРИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Досліджено специфіку взаємодії традицій та інновацій в контексті пошуку нових засобів виразності визначальних факторів розвитку українського національного мистецтва і кінематографа. Розглянуто тенденції розвитку українського театрального мистецтва. А також аналізуються процеси збереження національної мистецької спадщини в умовах постійної трансформації соціокультурного розвитку сьогодення. Особливої уваги заслуговує розуміння механізмів репродукції мистецьких явищ як предмета дослідження XXI століття пов'язаного з історичним традиційним мистецтвом. В даній публікації проведено критичний аналіз морально-етичних засад у сучасному українському суспільстві, спрямованих на необхідність збереження мистецьких традицій етносу.

Ключові слова: динамічні зміни в мистецьких процесах; колористика; композиція; новий театр Леся Курбаса; предметно-просторове середовище; сучасний український театр та кіно; творча практика.

Мета наукового дослідження полягає у аналізі можливостей застосування новітніх засобів виховання, просвітительства, естетики, націотворчих місій у тому числі штучного інтелекту у сценічних постановках як нових, так і традиційних форм.

У результаті, робляться висновки та рекомендації щодо впровадження інтерактивних елементів та інновацій, які розширюють можливості театрального мистецтва, зокрема, національного кіно, надають глядачам активну роль у творчому процесі та роблять досвід вистав більш особливим та захоплюючим.

Постановка проблеми. Гострота та актуальність мистецтвознавчих висновків примушують замислитись над справедливістю тверджень про достименну самотність тих феноменів мистецької спадщини, які стимулюють народження нових форм і смислів за обставин постійної трансформації в образотворчих рішеннях національного кіно, та загалом національного мистецтва.

Мистецька практика засвідчує правомірність пошуку нових варіантів вибудови сучасного театрального ладу вистави. Цінність зазначеної роботи посилюється існуючою сьогодні необхідністю створення міжстильового синтезу в осмисленні нових культурних традицій, просякнутих духом універсалізму й гуманістичної осмисленості мистецької творчості, створення міжстильового синтезу в національному театрі та кіноматографічних практиках.

Виклад основного матеріалу. Про виникнення українського театру можна говорити з доби Ренесансу. Скоморохи грали вистави для князів, а лише потім вони мандрували по містах та селах. Останні відомості про скоморохів зустрічаються в XVI столітті.

Усі види театральних вистав доби Середньовіччя (містерії, міраклі, мораліте) були швидко засвоєні українськими братськими та іншими школами. Містерію, вигнану з храму, замінила духовна драма, яка практикувалася і в нижчих школах. Втративши свій першопочатковий зміст, вона набула у своєму характері нового педагогічно-пропагандистського забарвлення. В єзуїтських колегіумах презентувалися прекрасні театральні постановки з латинськими віршованими п'єсами (Кам'янецький єзуїтський колегіум).

Шкільний театр розвивався в Україні упродовж кінця Ренесансу, бароко і рококо (XVII – XVIII ст.). Оскільки вистави відбувалися в школах, їх облаштування залежало від матеріальних можливостей школи. Проте в Київській академії, яка на той час вважалася основним театральним осередком, декорації були досить пишними. Ролі у виставах виконували школярі, їхнім вчителям, як правило, належало авторство театральних постановок. Глядачами теж були люди обрані. Відтак, театр того часу був театром недоступним для простого люду.

У добу рококо в Україні виникає вертеп – вид лялькового переносного театру, яким спочатку користувалися мандруючі по селах школярі, представляючи у своїх виставах лялькових персонажів Різдва Христового. Фольклор приніс у вертеп комічне, ввів низку персонажів, на перший погляд не пов'язаних з персонажами різдвяних містерій, наділивши їх стрімким рухом.

Відмінності в сюжетній будові вертепної драми східного варіанта від західного можна вбачати в культурних традиціях європейського Сходу та Заходу («візантійсько-слов'янської» та «латинської»). Вони виявляються у порівнянні східноукраїнських вертепів із західними церковними виставами та середньовічними апологіями. В останніх профанація релігійних персонажів була припустимою, тому сакральним постатям часто приписувалися такі несподівані якості, як рухливість та енергійність; в інших випадках профанація здійснювалася опосередковано – через сценічне сусідство низових персонажів. На відміну від західної, східна традиція була стриманішою, тому персонажі

Святої Родини у всіх східноукраїнських вертепах не лише статечні, але й статичні та мовчазні, що відбиває принципову для цього регіону недоторканність сакральної сфери. Критерієм для диференціації західних та східних вертепів є характер сакральних героїв (балакливість та дієвість для західних варіантів, мовчання та статичність для східних), особливості поклоніння й піднесення дарів Новонародженому. У крешах і шопках на поклін до Христа йшли не лише пастухи та волхви, але й побутові персонажі, не передбачені біблійним сюжетом. В чеських віфлеємах зображувались навіть творці й замовники вертепів, їхні сусіди та родичі. Склад дарунків відбивав місцеві смаки: вино, ковбаса тощо. Східноукраїнські ж вистави дотримувалися біблійної традиції.

Перший український репертуар і обмежувався творами, створеними І. Котляревським, Г. Квіткою-Основ'яненком, А. Ващенком-Захарченком, пізніше Т. Шевченком, І. Кухаренком, Є. Стороженком, М. Костомаровим та ін. Довго в історії України не було створено постійного професійного театального осередка, натомість твори на українській сцені ставили театральні аматори або ж приватні трупи багатих поміщиків (Д. Трощинського, Д. Ширая), мандрівні польсько-українські трупи, зокрема П. Рикановського, Л. Молотковського, Ю. Жураковського.

Театр перестає бути шкільним, а стає кріпацьким або міським, «бродячим». На початку XVIII ст. освічену шляхту вже не задовольняли вузькі рамки вертепу. Великі магнатські маєтки – Тульчин, Ізяслав, Миньківці, Меджибож та ін. стають власниками перших приватних театрів. Перший театр європейського зразку Україна побачила наприкінці XVIII ст., та був він не зовсім українським. У Харкові йшли українські вистави, а в Кам'яній-Подільському – польські. 1789 р. в Харкові побудували постійний театр, який очолив Г. Квітка-Основ'яненко.

Питання, яким шляхом розвиватися українській культурі і, зокрема, театральній, вибору її орієнтації на європейські зразки чи на власні фольклорно-етнографічні традиції – давно хвилювало її найвидатніших представників – М. Вороного, Б. Грінченка, М. Драгоманова, П. Куліша, Лесю Українку, І. Франка, а дещо пізніше – М. Зерова, М. Хвильового та ін.

Особливо загострилася ця проблема з початком XX ст., коли нова генерація митців (В. Пачовський, Б. Лепкий, С. Чарнецький, М. Яцків, П. Карманський та ін.) творчо об'єднуються для того, щоб цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу. Саме у цей час виникають і перші театральні дискусії на сторінках часописів «Слово», «Рада», «Українська хата» та ін.

Кризову ситуацію в українському театрі констатував Д. Антонович: «Український побутовий театр досить швидко опинився в позиції старого театру, в якому ще блищали великі таланти, але який для поступовішого глядача втратив характер сучасного театру, в якому б можна було почути нове слово театрального мистецтва. Між поступовішою частиною громади і театром став помічатися певний дисонанс. Нові часи вимагали нових пісень...» [1, с. 192-193].

Зусиллями найвидатніших діячів української культури в кінці XIX – на початку XX ст. робляться суттєві кроки щодо оновлення театрального мистецтва, насамперед через поповнення репертуару творами Л. Українки, В. Винниченка, О. Олесья, перекладною драматургією. Водночас з'являються нові театральні колективи, активізується театрознавство, організуються перші театральні школи.

У першій половині 1920-х рр. домінує явище художньої біфуркації, пошуків театральних колективів на протилежних позиціях: між романтизмом і реалізмом, експресіонізмом та формалізмом. Друга половина 1920-х рр. позначилась явищем протистояння прихильників традиціоналізму (так звані «праві» – шевченківці, заньківчани, франківці) та експерименталізму («ліві», репрезентовані театрами Л. Курбаса, М. Терещенка). Якщо перший період характеризується прагненням відходу від побутовизму, розважальності, то в другому спостерігаємо посилення тенденції до синтетизації театральної дії (акцент на цілісність задуму, ідеї, співвідношення акторської гри й режисерського рішення, пошук оптимальної художньої форми тощо).

Л. Курбас наголошував, що традиції старого українського театру зовсім невідповідні новому репертуарному змістові. Мистецтво, котре не вдосконалюється, костеніє у традиціях, перестає бути живим, мертвіє й вражає самий статус мистецтва. Актори ж, виховані на традиціях вітчизняного реалістичного театру (С. Семдор, В. Васильєв, Г. Юра та ін.) спиралися у своїх шуканнях на принцип життєвої правди. Якщо Л. Курбас захоплювався студійною роботою, то частина акторів підтримувала ідею «репертуарного театру», прагнучи від закритих студійних експериментів перейти до вистав для широкої аудиторії.

Авангардистсько-модерністські тенденції привели Л. Курбаса до створення театру «символічних форм», своєрідного театру-студії, призначення якого полягало в утвердженні нових мистецьких ідеологем. Театр ім. І. Франка обрав шлях «репертуарного театру», проголосивши себе прямим спадкоємцем реалістичних традицій театру корифеїв. Саме їх реалістична програма виявилась спроможною розкрити сутнісні явища українського театрального Відродження.

Розробка віртуальних моделей сцени для візуалізації та аналізу просторових аспектів; використання природних мовних обробників для автоматичної генерації текстів діалогів або мовлення для акторів; застосування алгоритмів машинного навчання для автоматичного розпізнавання та аналізу емоцій глядачів; симуляція та моделювання поведінки людей на сцені з використанням агентних систем; розробка автономних роботів або автоматизованих систем для виконання певних функцій на сцені; використання алгоритмів глибинного навчання для автоматичного розпізнавання образів та обробки відео з камер на сцені; аналіз даних про раніше успішні сценічні вистави для виявлення тенденцій та покращення процесу створення нових вистав; генерація автоматичних світлових сценаріїв з використанням алгоритмів машинного навчання; автоматичне складання музичних композицій або звукових ефектів за допомогою алгоритмів генерації музики; використання віртуальної реальності або розширеної реальності для створення іммерсивних сценічних досвідів; розробка системи автоматичного керування освітленням, звуком та ефектами на сцені; використання алгоритмів оптимізації для визначення оптимальних шляхів руху акторів або розташування обладнання на сцені; автоматичне генерування сценографічних елементів з використанням алгоритмів 3D-моделювання та друку – це лише частина прикладів, що показують різні способи застосування штучного інтелекту для покращення дизайну сценічного простору. Використання таких технологій може сприяти інноваціям, збільшенню ефективності та створенню нових унікальних досвідів для глядачів.

Архетипічна структура виявляється в образах народного мистецтва, будучи основою їхньої стійкої трансляції. Усе сказане повною мірою стосується сфери традиційного мистецтва – народного театру, у тому числі лялькового. Варто розглянути цей момент на прикладі вертепу.

В умовах духовного відродження народу України поглиблюється природна зацікавленість передовсім молоді багатоміковими звичаями і традиціями, національно-історичною тематикою в літературі, музиці, живопису й декоративно-ужитковому мистецтві. Зазначені та інші прояви культурного неотрадиціоналізму визначаються низкою компонентів сучасного соціогуманітарного знання: соціальною філософією, історією й теорією культури, етнологією, етнографією та мистецтвом.

Герменевтичними дослідженнями доведено, що будь-яка інтерпретація має своєю передумовою традиційні соціальні уявлення. Ці соціальні практики, власне й визначають картину навколишнього світу. Розвиваючи той обсяг знань про навколишнє середовище, який наразі доступний людству, воно розглядає світ не в плані свого об'єктивного, тобто такого, що існує поза людською

уваю, а в плані суб'єктивного відчуття. Практичне значення знання породжує зацікавленість в безперервному спілкуванні з іншими гуманітарними феноменами. Завдяки цьому принципу діалогічності більшість типів соціальних когнітивних практик обумовлює факт історичної детермінованості таких знань, їх залежність від мовної практики суспільства, ролі, що виникає при лінгвістичному розумінні навколишнього світу. Навички соціального інтерпретування реальності з лінгвістичного погляду обґрунтовуються у низці досліджень феноменологічної орієнтації, зокрема з соціальної феноменології (П. Бергер, А. Шюц, Д. Уолш, П. Філмер), етнометодології (Г. Гарфінкель, А. Сікурел, Х. Сакс), а також конструкціоністики, зокрема її психологічного напрямку (М. Візерел, Є. Гофман, Р. Харре, К. Джерджен, Дж. Шоттер, А. Штраусе).

Зокрема, низка схем, запропонованих А. Шюцом, ґрунтується на готовій, типово стандартизованій основі формування культурних патернів, успадкованих від предків, засвоєних під час навчання і всіх супутніх видів соціалізації [20, с. 181]. Її насиченість з погляду видів і способів інтерпретації соціальних стосунків, взаємодії між людьми і спільнотами забезпечує наступність історичної традиції конкретних соціальних верств. Серед розмаїття поодиноких подій, що є елементами традиції, можна виокремити певні типи, які пояснюють функціонування нових знань як процес певного впливу ззовні, однак неприпустимість протидії усталеному механізму інноваційності залишається при цьому не менш важливою. Справді, виходячи з того факту, що наука неможлива без прагнення до відкриттів, до пошуку нового і пояснення незвіданого, традиції тут навряд чи можуть залишатися основним стимулом до діяльності. В такому контексті природно постає запитання про обмеження, які накладаються традицією на пізнання нового. Ось чому ознакою справжнього вченого є одночасно повага до існуючих знань і разом з тим – достатня сміливість для пошуку нового.

Не дивно, що нові структурні компоненти теоретичного знання, що постали на початку 60-х рр. ХХ ст., отримали назви, похідні від терміна «традиція». Серед представників таких шкіл, парадигм, тематичних напрямків – Т. Кун, Л. Лаудан, С. Тулмін, П. Фейєрабанд, Дж. Холтон та ін. Типове для попереднього періоду базування на ускладненні апарату наукового знання примушувало заглиблюватися в логіко-математичні конструкції, формувати матеріалістично орієнтовану, проте лояльну до позаматеріалістських ідей картину світу. Нові стандарти наукового знання змушували пропонувати принципово інші філософсько-культурні основи дослідження, ставлення та поваги до традиції. Традиція у Т. Куна стає основним конституюючим фактором у розвитку науки. «Нормальній науці» притаманні швидкі темпи

розвитку з одночасним накопиченням великої кількості інформації та досвідом розв'язання поставлених завдань. Причому, розвиток наукового знання відбувається на основі наукових традицій пізнання світу. Істотний внесок у цей процес зробив Т. Кун. Його відома праця «Структура наукових революцій» (1962 р.) визначила дану проблематику як таку, що вимагає особливої уваги з боку філософів науки [11, с.112]. Насамперед, ця робота примітна своїм історичним підходом до науково-методологічної діяльності.

Духовне життя країни, що переживає «релігійний ренесанс», проходить під знаком загостреної зацікавленості повсюдно відроджуваними релігійними традиціями широкого спектру. До пропаганди релігійного світогляду та культової практики, позитивного, апологетичного висвітлення діяльності офіційної церкви, а також релігійних об'єднань нетрадиційної світоглядної орієнтації активно залучаються всі засоби масової інформації. Голос проповідників, і не тільки вітчизняного походження, а й закордонних, серед яких трапляються вельми екзотичні, дедалі частіше лунає з кіно- і телеекранів. Діячі культури, мистецтва, котрі ще зовсім недавно мали вигляд цілковитих матеріалістів, якщо не безбожників, поспішають, майже наввипередки, засвідчити свою повагу та ідейну підтримку [9, с. 239].

Йдучи назустріч вимогам сьогодення, українські кіностудії виробляють свіжу релігійно-стверджуючу кінопродукцію. Вона висвічує історію, життєдіяльність церкви, священостужителів, світоглядні основи багатьох релігійних учень та їх культову практику, морально-етичні, психологічні засади релігійної свідомості, звертається до релігійно-історичної теми, релігійного мистецтва пам'яток релігійної архітектури тощо.

Комплективні жанрологічні стратегії сучасної драми, у свою чергу, спираються на дві найбільш загальні риси, виокремлені Р. Каюа у будь-якій міфологічній ситуації: 1) діалектика афективного загострення перманентного матеріалу (у синтаксисі міфології є певна потенційність щодо різних рівнів афективного переживання); 2) діалектика комплікації (міфологічна ситуація практично завжди «накладається» на одну чи кілька інших) [10, с. 49]. Театр має у своєму арсеналі ще один дієвий міфологічний ресурс – перетинання кордонів театральної і нетеатральної дійсності всередині сцени («подвійна перспектива» – «театр у театрі»), який сприяє виникненню нових жанрових модальностей сьогоденної драми.

В цьому зв'язку доречно згадати знятий в 1990 році Київській кіностудії О. Довженка режисером Євгеном Камінським фільм «Нині прославився Син Людський» з Богданом Ступкою в головній ролі. Глядач разом з кінокамерою зазирнув у світлий, тихий куточок монастиря і в душу архієрея, проник у її

стан, внутрішній світ тяжко хворого, помираючого священика. Фільм наснажує на любов, милосердя, споглядання, добрі думки, життя тихе, несуетне.

Із стін Української студії хронікально-документальних фільмів та інших творчих об'єднань у 1990-ті роки вийшли такі фільми: «Батюшка» (автори сценарію С. Лосєв, А. Сирих, режисер А. Сирих) - картину відзначено призом на Першому Всесоюзному фестивалі документальних фільмів; «На Різдво» (автори сценарію Ф. Зубанич, Т. Унгурян, режисери В. Стороженко, А. Карась, А. Коваль) - картину відзначено призом на Першому Всесоюзному фестивалі документальних фільмів; «Дзвони» (автор сценарію і режисер Т. Мілер); «Пустеля» (автор сценарію і режисер О. Санін) та ін.

Особливу увагу хотілось би приділити залученню штучного інтелекту у новітній дизайн сценічного простору. Застосування штучного інтелекту для дизайну сучасного сценічного простору можливо застосувати задля генерації автоматичних концепцій та прототипів сценічних елементів з використанням машинного навчання. Це особливий вид мистецтва – створення нових персонажів. Разом з тим, штучний інтелект можна застосувати задля аналізу аудиторії та використання алгоритмів рекомендацій для персоналізації досвіду глядачів. Використання комп'ютерного зору для автоматичного визначення розміщення та руху акторів на сцені тех. Доповнить можливості візуалізації і відчуття занурення у виставу. Штучний інтелект можна застосовувати задля розробки віртуальних інтерфейсів для взаємодії з елементами сценічного дизайну та застосування генетичних алгоритмів для оптимізації композиції та розміщення елементів на сцені.

Розробка віртуальних моделей сцени для візуалізації та аналізу просторових аспектів; використання природних мовних обробників для автоматичної генерації текстів діалогів або мовлення для акторів; застосування алгоритмів машинного навчання для автоматичного розпізнавання та аналізу емоцій глядачів; симуляція та моделювання поведінки людей на сцені з використанням агентних систем; розробка автономних роботів або автоматизованих систем для виконання певних функцій на сцені; використання алгоритмів глибинного навчання для автоматичного розпізнавання образів та обробки відео з камер на сцені; аналіз даних про раніше успішні сценічні вистави для виявлення тенденцій та покращення процесу створення нових вистав; генерація автоматичних світлових сценаріїв з використанням алгоритмів машинного навчання; автоматичне складання музичних композицій або звукових ефектів за допомогою алгоритмів генерації музики; використання віртуальної реальності або розширеної реальності для створення іммерсивних сценічних досвідів; розробка системи автоматичного керування освітленням, звуком та ефектами на сцені; використання алгоритмів оптимізації для

визначення оптимальних шляхів руху акторів або розташування обладнання на сцені; автоматичне генерування сценографічних елементів з використанням алгоритмів 3D-моделювання та друку – це лише частина прикладів, що показують різні способи застосування штучного інтелекту для покращення дизайну сценічного простору. Використання таких технологій може сприяти інноваціям, збільшенню ефективності та створенню нових унікальних досвідів для глядачів.

Висновки

У сучасному театральному мистецтві сценічного дизайну використовуються різноманітні інтерактивні елементи та інновації, які сприяють залученню глядачів і створенню унікального досвіду. У мистецький простір України, а саме у сценічний дизайн вважаємо за потрібне залучити наступні технології: використання віртуальної реальності (VR) та розширеної реальності (AR) для створення іммерсивних сценічних досвідів.

Такий захід надасть можливості створення інтерактивних інсталяцій де глядачі можуть взаємодіяти з об'єктами на сцені або впливати на розвиток подій вистави. Слід розглянути можливість використання сенсорних технологій, таких як датчики руху або технологія розпізнавання жестів, для контролю або взаємодії з елементами сцени. Така новела невід'ємно доповнить сучасну композиційність сучасному дизайну сценічного простору. Окрім того, слід звернути увагу на інтерактивні проєкції, де глядачі можуть впливати на візуальні ефекти або змінювати проєкції за допомогою своїх рухів або голосу.

Задля ефективного розроблення і впровадження новітніх інформаційно-цифрових технологій у сучасний дизайн сценічного простору слід залучити можливості використання мобільних додатків або систем голосового керування для сприяння взаємодії глядачів з виставою або акторами. Використання соціальних медіа або мобільних додатків для взаємодії з глядачами, збільшення залученості та залучення до діалогу про виставу.

Окрім того, для повноти композиції сучасного українського театру буде доречно й сучасно використання інтерактивних костюмів, які реагують на рухи або дотики акторів або глядачів; інтерактивні експерименти з аудіо, де звукові ефекти або музика змінюються залежно від дій або реакцій глядачів; використання інтерактивних ігрових елементів або головоломок, які вбудовані у сценарій вистави і залучають глядачів до активної участі. Експерименти з альтернативними форматами вистав, такими як інтерактивні прогулянки або перформанси в незвичних локаціях, що залучають глядачів до нових досвідів.

Ці інтерактивні елементи та інновації розширюють можливості театального мистецтва, надають глядачам активну роль у творчому процесі та роблять досвід вистав більш особливим та захоплюючим.

Список використаних джерел

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919. Львів: Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2001. 272 с.
2. Афанасьєв Ю.Л. Традиційні та новаційні проблеми вітчизняної художньої культури. Вісник. Чернігів, 2010. Вип. 75: Сер.: *Філософські науки. Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури*. С. 26–29.
3. Блюміна І. Він зберіг національні традиції своєї Батьківщини. Вітчизна. 2004. № 11-12. С. 55–62.
4. Богунова Г.Я. Традиційне і новаторське в українській театральній культурі. Традиція і національно-культурний поступ. Харків, 2005. С. 242–247.
5. Бондарева О.Є. Драматизм міфу і міфологізм драми: Моногр. Херсон: Персей, 2000. 188 с.
6. Гатальська С. Філософія культури . Київ: Либідь, 2004. 488 с.
7. Гоцалюк А.А. Наукова традиція та новація в гуманітарній практиці суспільства *.Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії: Збірник наукових праць / Під ред.. В.Г. Воронкової*. Вип. 60. 2015. С. 269–277.
8. Данченко С.В. Бесіди про театр. [Авт. літ. запису, обробки та упоряд. Коваленко О. М.]. Київ: [VIVA VOX: Укртиппроект], 1999. 219 с.
9. Деордієва Г. Метаморфози релігійної теми в українському кіномистецтві на межі тисячоліть: *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ: 2002. Вип.1. С. 239–242.
10. Каюа Р. Міф і людина. Людина та сакральне. Київ: Ваклер, 2003. 256 с.
11. Кун Т. Структура наукових революцій. Київ: Port-Royal, 2001. 228 с.
12. Лагутенко О.А. Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку: дис... докт. мистецтвознавства: 17.00.05. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 429 с.
13. Стешенко А.С. Сутність і зміст понять «традиції» та «новації» в контексті історії філософії . *Філософські проблеми гуманітарних наук*. Київ, 2005. №4–5. С. 188–194.
14. Федас Й. Термінологія фольклорного театру: вертеп. Вісник. Київ, 2002. Вип.12–13. С. 78–80.
15. Федас Й. Феномен українського вертепу: тнічна історія народів Європи. Київ, 2002. Вип. 13. С. 34–37.
16. Харук Н.І. Особливості функціонування різноманітних театральних форм у контексті вітчизняних традицій: *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2008. Вип. 14. С. 118–126.

17. Цибуля Т. Традиція та новація. Проблема міри у співвідношенні традицій та новацій як умова неперервності творчості: Київський ун-т ім. Т. Шевченка. Вісник. Сер. *Філософія. Політологія*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 72–75.
18. Чечель Н. Естетичні діалоги театру Леся Курбаса. Традиції та новаторство Міжнародний конгрес українців (2; 1993; Львів). Другий міжнародний конгрес українців, Львів, 22–28 серпня 1993 р. Львів, 1994. С. 135–140.
19. Шман С.Ю. Виконавці вертепних вистав – хранителі духовних традицій. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «*Духовна культура як домінанта українського життєтворення*». Київ, [2005]. Ч. 2. С. 178–182.
20. Шюц А., Лукман Т. Структура життєвіту. Харків: Фоліо, 2019. 544 с.

Doctor of Philology, Professor **Gotsalyuk Alla**,
Kyiv National University of Construction and Architecture

TRADITIONS AND INNOVATIONS AS DETERMINING FACTORS IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN THEATRICAL ART

This article analyzes the trends in the use of the most important means of artistic expression in theatrical art and cinema, marked by the influence of evolutionary changes in modern cultural life and the emergence of new genre modalities in today's staging decisions, related to the ideological reorientation of social consciousness and the formation of innovative artistic features in the modern theater.

The compositional portrait of modern theater highlights the possibilities of dramatic genre modeling, modern technologies and their transformational processes, which are interrelated with the democratization of Ukrainian society, and therefore artistic life, raising the tone of the national scene, cinema, and opening up new opportunities for stage art.

A feature of the scientific research of symbolic forms in this area of art is the analysis of the possible addition of the mutual enrichment of theater and myth at the level of mythological narratives, status oppositions, plot matrices, communicative strategies and symbolic forms, a new mythocentric discourse of modern dramatic genre modeling.

And also a multimedia lighting technician with the latest information and digital technologies and the possibilities of using Artificial Intelligence (AI) in the newest Ukrainian theater. The use of compositional techniques in combination with the latest technologies, AI in creating the atmosphere of a modern theater allows you

to focus on the performers and the performance, and not on the complex decor. In addition, stage spaces are becoming more flexible, able to adapt to different types of performances and events. The use of the latest intellectual technologies is especially valuable and extraordinary. Modern theaters and Ukrainian cinema are constantly introducing advanced technologies to improve the impression of the audience. This may include the use of projection mapping, virtual and augmented reality, interactive elements and other innovations that help create a unique atmosphere and attract the audience.

Keywords: dynamic changes in artistic processes; coloristics; composition; new theater of Les Kurbas; object-spatial environment; modern Ukrainian theater and cinema; creative practice.

REFERENCES

1. Antonovych D. Three hundred years of Ukrainian theater 1619–1919. Lviv: Lviv National University. University named after Ivan Franko, 2001. 272 p. {in Ukrainian}
2. Afanasyev Yu.L. Traditional and innovative problems of national artistic culture. Herald. Chernihiv, 2010. Issue 75: Ser.: Philosophical Sciences. Kulish's second readings on the philosophy of ethnoculture. P. 26–29. {in Ukrainian}
3. Blyumina I. He preserved the national traditions of his Motherland. Homeland. 2004. No. 11-12. P. 55–62. {in Ukrainian}
4. Bogunova G.Ya. Traditional and innovative in Ukrainian theater culture. Tradition and national cultural progress. Kharkiv, 2005. P. 242–247. {in Ukrainian}
5. Bondareva O.E. Dramatism of myth and mythologism of drama: Monogr. Kherson: Perseus, 2000. 188 p. {in Ukrainian}
6. Gatalska S. Philosophy of culture. Kyiv: Lybid, 2004. 488 p. {in Ukrainian}
7. Hotsalyuk A.A. Scientific tradition and innovation in the humanitarian practice of society. Humanitarian Bulletin of the Zaporizhzhya State Engineering Academy: Collection of Scientific Works / Edited by V.G. Voronkova Vol. 60. 2015. P. 269–277. {in Ukrainian}
8. Danchenko S.V. Conversations about the theater. [Author summer recording, processing and editing. O.M. Kovalenko]. Kyiv: [VIVA VOX: Ukptypppoekt], 1999. 219 p. {in Ukrainian}
9. Deordiyeva H. Metamorphoses of the religious theme in Ukrainian cinema on the verge of millennia: Materials for Ukrainian art studies. Kyiv: 2002. Issue 1. P. 239–242. {in Ukrainian}
10. Kayua R. Myth and man. Man and the sacred. Kyiv: Wakler, 2003. 256 p.
11. Kun T. Structure of scientific revolutions. Kyiv: Port-Royal, 2001. 228 p. {in Ukrainian}

12. Lagutenko O.A. Ukrainian graphics of the first third of the 20th century: pan-European trends and national peculiarities of development: dis... doc. of art studies: 17.00.05. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2008. 429 p. {in Ukrainian}
13. Steshenko A.S. The essence and content of the concepts of "tradition" and "innovation" in the context of the history of philosophy. Philosophical problems of humanitarian sciences. Kyiv, 2005. No. 4–5. P. 188–194. {in Ukrainian}
15. Fedas Y. Terminology of folk theater: nativity scene. Herald. Kyiv, 2002. Issue 12–13. P. 78–80. {in Ukrainian}
6. Fedas J. Phenomenon of the Ukrainian nativity scene: historical history of the peoples of Europe. Kyiv, 2002. Vol. 13. P. 34–37. {in Ukrainian}
17. Kharuk N.I. Peculiarities of the functioning of various theatrical forms in the context of national traditions: Art studies notes. – Kyiv, 2008. Issue 14. P. 118–126. {in Ukrainian}
18. Tsybulya T. Tradition and innovation. The problem of measure in the ratio of traditions and innovations as a condition for the continuity of creativity: Kyiv University named after T. Shevchenko. Herald. Ser. Philosophy. Politology. Kyiv, 1998. Vol. 28. P. 72–75. {in Ukrainian}
19. Chechel N. Aesthetic dialogues of the theater of Les Kurbas. Traditions and Innovation International Congress of Ukrainianists (2; 1993; Lviv). Second International Congress of Ukrainianists, Lviv, August 22–28, 1993. Lviv, 1994. P. 135–140. {in Ukrainian}
20. Shman S.Yu. Performers of nativity plays are keepers of spiritual traditions. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference "Spiritual Culture as a Dominant of Ukrainian Life Creation". Kyiv, [2005]. Part 2. P. 178–182. {in Ukrainian}
14. Shyuts A., Lukman T. Structure of the life world. Kharkiv: Folio, 2019. 544 p. {in Ukrainian}