

Через два роки Чіп Фуз почав роботу над реаліті-шоу «Крутий тюнінг» («Overhaulin»). Можливо, ви бачили її на телеканалі Дискавері. Завдяки телебаченню він став відомим і за межами США. Задумка цього шоу така – Чіп Фуз підмовляє друзів і близьких власника старої машини, і ті відволікають господаря, ведучи його подалі від автомобіля. За цей час команда автослюсарів, до якої входять також відомі дизайнери, Едріен Ей-Джі Дженк і Кріс Джакобс, повинні встигнути зробити з авто все необхідне. Робота по втіленню задумів дизайнера починається і через короткий час стара, заіржавіла і непрацююча купа мотлоху перетворюється на розкішний автомобіль, від якого важко відвести погляд. У них є всього лише кілька днів і обмежені грошові кошти. Найголовніша умова: власник машини не повинен ні про що здогадуватися. Таким чином, особистість Чіпа Фуза є яскравим прикладом талановитої, креативної людини, яка закохана в свою справу та слугує наглядним прикладом для наслідування.

Пуковецкая С.
ХНУ им. В. Н. Каразина

«ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР» Б. БРЕХТА: ТЕАТР КАК СРЕДСТВО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Творчество Б. Брехта – одна из вершин драматургии и режиссуры XX века. Его фигура, по мнению В.Климова, по значимости для искусства созвучна Аристотелю. Для П. Брука Брехт – самый влиятельный и самый радикальный человек в современном театре, осуществивший революцию в актерской игре. Брехт направляет театр в преобразовательное русло, объектом преобразований которого должна стать окружающая действительность, т.е. цель Брехта – изменение реальности, а театр в этом проекте служит средством. Режиссер вводит понятие «очуждения» (метод «очуждения», «эффект очуждения»), которое становится ключевым в его теории, трансформирует категории мимесиса, катарсиса, возвращает в театр повествовательность. Место чувств занимает разум.

Обратимся к ключевым позициям, исходя из которых можно судить о революционности метода Брехта. Брехт считал, что в XX веке человек

свой жизненный опыт приобретает в условиях катастроф, войн, революций, причины которых не лежат на поверхности, эти причины приходится искать самостоятельно: «За событиями, о которых нам сообщают, мы предполагаем другие события, о которых нам не сообщают. Они и есть подлинные события», и Брехт ищет способы представления на театральной сцене этих «подлинных событий». Чтобы реализовать эти цели необходима «полная перестройка театра». Так, из потребности заново осмыслить действительность рождается новая драматургическая техника и теория театра. Свой театр Брехт сам называет «неаристотелевским», «нетрадиционным», «небуржуазным» – эпическим.

Театр, необходимый Брехту, ни на минуту не отрывается от «общества, которому служит». И на фоне бурных и трагических событий первой трети XX века театр для Брехта – это не форма отражения действительности, а средство ее преобразования. В качестве противоположности «эффекта реальности» Брехт предлагает «эффект очуждения». Именно метод «очуждения» позволяет средствами театра проанализировать действительность с социальных позиций и показать зрителю, что эту действительность необходимо изменить. Брехтовский театр – театр политический, где эстетика подчиняется политической борьбе. Театр Брехта – это «театр участия», в данном случае речь об интеллектуальном участии зала. «Очуждение» в случае с публикой – это призыв к зрителю «самому поработать», самостоятельно заняться осмыслением общества, в котором он живет, а также осознать, какими путями это общество можно изменить. Зритель получает возможность самостоятельно оценивать события, решения действующих лиц, соглашаться или не соглашаться. Эпический театр возобновляет вмешательство и подчеркивает роль повествователя, т.е. определенной точки зрения. Происходит включение в спектакль самого автора.

Брехтовская теория театра открыла новые возможности для дальнейшего развития искусства, философской и социальной мысли. Революционность данного метода заключается, в первую очередь, в том, что Брехт направляет театр в русло преобразовательное, выводит его за пределы эстетического, включает театр в реальную жизнь, а жизнь, в свою очередь, проникает в тело спектакля. Брехт создает новый тип зрителя,

свободно розмішлюючого і аналізуючого, а не погуженого в сценічну ілюзію. Трансформації підверглась категорія подражання – мимесис Брехт заміняє дієгесисом, в результаті в спектакль повертається слово і повествователь. Активність автора, режиссера, актера і зрителя породжує діалог, багосмысленність і релятивістське відношення к фактам дійсності, в дальнійшом еті ідеї розвиваються постмодерністськими мислителями і художниками.

Рішко С.
НТУ «ХП»

СВЯТА ТА ОБРЯДИ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА

Історія українського козацтва та його культура невідривно пов'язана з історією та культурою українського народу. Українські народні звичаї – весілля, танці, ігри зберігалися у козацтва та селянства краще і довше, ніж у міського населення.

Свят у козаків було багато, і деякі з них святкували кілька днів. Наприклад, трійцю. Щонеділі козаки ходили до церкви, після чого заходили в шинки, де вживали горілку та танцювали український або польський танок. Козаки дуже любили музику та танці. Окрім скрипки, без котрої не можна було відбути весілля, були інші музичні інструменти. Такі, як бас, флейта, цимбали, кобза, бандура, сопілка. Танцювали багато танків, серед яких були метелиця, горлиця і козачка.

Окреме і важливе місце у козацькій культурі займали пісні. Козацькі пісні пов'язані з історією народу. Найдавніші з них оспівують героїзм захисників вітчизни від турецько-татарських загарбників, готовність молодих патріотів пожертвувати родинним затишком, навіть з життям, – адже в цих піснях важливе місце займає мотив прощання з родиною, битви з ворогом і героїчної загибелі козака. У піснях відображалися історичні події та образи відомих козацьких ватажків та інших особистостей. Ряд історичних пісень (про Морозенка, про Саву Чалого, про Нечая, про Хмельницького) любили співати кобзарі, лірники, накладаючи свій карб на музичне відтворення цих сюжетів, трактуючи їх у стилі дум. Думи та