

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

**СИНТЕЗ ПРИНЦИПІВ ІМЕРСІЙНОГО ТЕАТРУ
ТА ТЕАТРУ ОБ'ЄКТІВ У СУЧАСНІЙ РЕЖИСЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОС «Магістр»

за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво

Виконав:

здобувач вищої освіти

Костянтин ВАСЮКОВ

Науковий керівник:

завідувач кафедри майстерності

актора та режисури театру
анімації,

професор, заслужений діяч
мистецтв України

Олександр ІНЮТОЧКІН

Рецензент: доцент, кандидат
мистецтвознавства **Я. В. ПАРТОЛА**

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри майстерності

актора та режисури театру анімації,

професор, заслужений діяч мистецтв України

Олександр ІНЮТОЧКІН

«14» червня 2024 р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПРАКТИКА ІМЕРСІЙНОГО ТЕАТРУ ЯК ІННОВАЦІЙНА ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ ПЕРФОРМАТИВНОГО ПРОСТОРУ	
1.1. Імерсійний театр як нова форма сучасного перформативного мистецтва у науково-дослідницькій ретроспекції	6
1.2. Практичний досвід імерсійного театру в світі та Україні	13
1.3. Основні режисерські прийоми та акторські техніки в імерсійному театрі	20
РОЗДІЛ 2. ТЕАТР ОБ'ЄКТІВ ЯК НАПРЯМОК ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ	
2.1. Методи театру анімації в роботі з об'єктом	28
2.2. Театр об'єктів у контексті інноваційних форм сучасного перформативного мистецтва.....	36
РОЗДІЛ 3. ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ТЕАТРУ ОБ'ЄКТІВ ПРИ СТВОРЕННІ ІМЕРСІЙНОЇ ВИСТАВИ «СЛІПЦІ» ЗА П'ЄСОЮ НІНИ ЗАХОЖЕНКО	
3.1. Режисерська концепція вистави.....	39
3.2. Обґрунтування синтезу принципів імерсійного театру та театру об'єктів .	43
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Стрімкі зміни у світовому креативному просторі та мистецтві, які пов'язані із багатьма викликами цивілізаційного розвитку (цифровізація, війни, екологічні катастрофи, тощо), вимагають від творців сучасного українського театру створення нових форматів режисерських концепцій вистав та розробки інноваційних підходів роботи з глядачем. Досвід митців ХХ століття (Т. Кантор, Є. Гротовський, А. Арто, Ю. Шайн та інші), які намагалися знайти вихід за межі сценічного простору та «занурити глядача» у атмосферу драматургії вистави, доводить плідність стратегії залучення глядацької аудиторії не тільки до діалогу з митцями але й до співучасті у створенні креативного продукту.

Власне, прикладом формату активного «включення» глядача в пропоновану перформативну дію є імерсійний театр (immersive – створює ефект присутності, англ.). Суть якого не в тому, що показують, а в тому, що відбувається з глядачем-учасником.[13] Ще одним прикладом новаторського підходу до «включання» глядача є сучасний театр об'єктів, який пропонує глядачеві не спостерігати за анімацією неживого, а бути частиною життя артефактів та об'єктів перформативної дії.

У світі імерсійний театр, так само як й театр об'єктів є досить поширеним явищем. Американський та європейський практичний досвід у цих видах сучасних перформативної практики вже має безліч різноманітних проєктів, видів і напрямів, але в Україні – лише починає зароджуватися.

Аналізуючи досвід сучасного театрального мистецтва в контексті реалізації ним новітніх мистецьких стратегій стає зрозумілим **доцільність та актуальність** розробки нових моделей конструювання вистав та об'єднання різних форм перформативної практики у формат «театру поза театром» й в українському театрі. Тож дослідження синтезу принципів імерсійного театру та засобів театру об'єктів у режисерській практиці може стати важливим кроком

на шляху розвитку сучасного українського театру та його інтеграції в європейський культурний простір.

Об'єктом наукового дослідження є сучасні практики перформативного мистецтва.

Предмет дослідження - синтез форм імерсійного театру та сучасного театру об'єктів.

Мета дослідження – визначити особливості взаємодії імерсійного театру та театру об'єктів у сучасній режисерській практиці.

Завдання:

- проаналізувати та систематизувати джерельну базу;
- розглянути особливості формування перформативної дії імерсійного театру та театру об'єктів;
- проаналізувати принципи і практичні методи створення імерсійної вистави з використанням артефактів;
- обґрунтувати режисерську концепцію вистави “Сліпці”, яка ґрунтується на поєднанні імерсії та філософії об'єкта.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети використано наступні методи дослідження: описовий, порівняльний, біографічний, а також методи аналізу, синтезу та узагальнення.

Наукова новизна полягає у спробі узагальнення досвіду світового імерсійного театру. Вперше проведено комплексне прикладне дослідження можливостей синтезу використання принципів імерсійного театру та засобів сучасного театру об'єктів.

Практичне значення. Результати роботи можуть бути використані для подальших досліджень імерсійного театру та різних аспектів сучасного театру анімації, а також при створенні лекцій, тренінгів, практичних завдань для студентів бакалаврів та магістрантів акторів та режисерів.

Апробація роботи. Основні положення та проміжні результати дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І. П. Котляревського, а також були

оприлюднені у доповіді на XXI Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів «МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ», 1-2 квітня 2021 року, доповідь «Соціально-мистецькі проєкти ГО «Творчій центр «Публіцист»»». Концепція та дослідження та його практична складова були представлені на оцінку фінансових донорів проєкту, в рамках якого відбулася реалізація імерсійної вистави-екскурсії «Сліпці» за п'єсою Ніни Захоженко: асоціація SCAPR (Бельгія), департамент культури магістрату міста Брно (Чехія), Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (Польща).

Практичне значення. Результати роботи можуть бути використані для подальших досліджень імерсійного театру та різних аспектів сучасного театру анімації, а також при створенні лекцій, тренінгів, практичних завдань для студентів бакалаврів та магістрантів акторів та режисерів.

Робота складається: зі вступу, трьох розділів, сьомі підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 60 найменувань і додатків.

Загальний обсяг роботи – 61 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ПРИНЦИПИ ІМЕРСІЙНОГО ТЕАТРУ ЯК ІННОВАЦІЙНА ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ ПЕРФОРМАТИВНОГО ПРОСТОРУ

1.1. Імерсійний театр як нова форма сучасного перформативного мистецтва у науково-дослідницькій ретроспекції

Серед сучасних перформативних практик останніх десятиліть помітно виокремлюється імерсивний театр, який набув популярності серед публіки та викликав науковий інтерес серед дослідників - культурологів, соціологів, філософів та, безумовно, театрознавців. Імерсивність є мистецькою стратегією сучасного світу як наполягають дослідники даного явища.[11]. Проте однастайності в оцінці імерсійного театру, спробах визначити чіткі дефініції та характеристики досі немає.

Важливо визначитися з самим поняттям імерсії як такої, для більш глибокого розуміння сутності перформативних практик, які обирають імерсійну стратегію (імерсійний підхід).

Слово імерсія латинського походження (від *immergo* — занурюю). Відповідно до тлумачення у “Словнику іншомовних слів” за редакцією О.Мельничука - це “введення рідини (кедрової олії, вазеліну, водного розчину гліцерину) між розглядуваним предметом і об'єктивом мікроскопа, щоб підвищити освітленість зображення” [21].

“Словник української мови” у 20 томах подає кілька різних тлумачень поняття імерсія:

1. Занурення кого-, чого-небудь у щось. Образно. Імерсія є процесом втягнення, поглинання й занурення людини в електронне середовище (з наук. літ.).
2. фіз. Рідина (кедрова олія, водний розчин гліцерину і т. ін.), якою заповнюють простір між розглядуваним предметом та об'єктивом мікроскопа для підвищення освітленості зображення. Дрібноклітинні форми центричних діатомових водоростей вивчалися під світловим мікроскопом із використанням імерсії (з наук. літ.); Гранули ферментів у

клітинах підраховують під мікроскопом із застосуванням імерсії (з навч. літ.).

3. спец. Довготривале перебування учнів в іншомовному середовищі за незначного використання рідної мови; білінгвальне навчання. Під імерсією розуміють таку організацію навчального процесу, коли навчання проводять мовою, яка не є рідною для учнів (з наук. літ.); У школах Європи імерсія є спеціальним методом двомовного навчання (з наук. літ.). [9].

У сучасних практиках психотерапії використовується метод поведінкової психотерапії, що ґрунтується на демонстрації пацієнтові об'єктів, які викликають страх, без розслаблення, але в присутності психотерапевта, який отримав назву - метод імерсії.

Поняття імерсії часто використовується у відеоіграх для визначення “ступеня поглинання гравця в ігровий світ та створення відчуття присутності та взаємодії з ним. Це є способом, яким відеоігри створюють враження, що гравець занурюється у віртуальне оточення і стає частиною історії та подій” [24]. А також інших цифрових технологіях, що створюють іншу реальність, яка вимагає від людини пошуку шляхів взаємодії.

Як слушно зауважують дослідники: “Розвиток сучасної науки та перманентне вдосконалення новітніх технологій сприяли формуванню та стрімкому розвитку цифрової реальності. Новостворений світ стрімко увійшов в життя людини та долучився до формування простору сучасної культури. Поруч із реальним світом формується низка реальностей, які треба диференціювати та ідентифікувати. Відтак, у сучасному культурологічному, мистецькому, естетичному та філософському дискурсі формуються поняття «real reality» (справжній, реальний світ), «augmented reality» (світ доповненої реальності), «mixed/hybrid) reality» (світ змішаної/ гібридної реальності), «virtual reality» (віртуальна реальність), «extended reality» (розширена реальність) та інші. [11].

Як основу взаємодії людини з цифровим світом науковці визначають саме імєрсію. [11].

Тєрміни імєрсія, імєрсійний, імєрсивне середовище, ефект занурення та інші варіативні форми доволі часто вживається для позначення різноманітних явищ та процесів гуманітарної сфери, соціокультурних практик, мистецького та культурного досвіду.

Кундєревич О., Кириленко К., Бенюк О. зазначають: “Слово «immersive» в англємовній літературі вживається переважно як частина словосполучень, у яких розкриваються такі його семантичні значення: 1) «to immerse yourself in something» — занурюватися у щось; 2) «to immerse oneself» чи «to be immersed» — втягувати себе в якусь дію; 3) «immersive experience» — імєрсивний досвід, тобто досвід, який людина отримує залученням в якусь дію (Cambridge University Press, n.d.); 4) «study format» — метод вивчення чогось через повне занурення, наприклад, іноземної мови з використанням виключно цієї мови. Якщо під «імєрсією» розуміють власне стан занурення, то термін «імєрсивний» розкриває, як відбувається залучення всіх почуттів та формується особливий досвід”. [11].

Саме у царині перформативних мистецтв, зокрема у театрі дослідники вбачають найбільше прикладів реалізації сучасних практик, що ґрунтуються на “ефекті занурення”. [11].

У науковій та популярній літературі термінологічне визначення «імєрсійний театр» набуло поширення в останні два десятиліття. Під словосполученням «імєрсійний театр» зазвичай розуміють напрямок сучасного перформативного мистецтва, який має на меті перетворити глядачів із пасивних реципієнтів на активних учасників. Цей жанр теоретик літератури Ролан Барт називає «письменницьким текстом» — таким, що спонукає реципієнтів активно будувати значення.

В англємовній версії Вікіпедії поняття імєрсійного театру пояснюється через його відмінності із театром класичної форми. “Імєрсійний театр відрізняється від традиційного тим, що прибирає сцену та занурює глядачів у

саму виставу. Часто це досягається за допомогою використання певної локації (site-specific site), що дозволяє глядачам спілкуватися з акторами та взаємодіяти з навколишнім середовищем (інтерактив), тим самим руйнуючи четверту стіну. (Імерсивний театр та інтерактивний театр не обов'язково є синонімами; імерсивний театр може взагалі не містити інтерактивних елементів, а інтерактивний театр може не бути імерсивним у загальному сенсі.)” [9].

Ідея залучити глядача в театральну постановку з'явилася ще задовго до того, як термін «імерсивний театр» було створено. Насправді подібний формат почав існувати ще в ХХ столітті. Найперша відома згадка чогось, схожого на теперішній імерсивний театр, відносить нас аж у 1969 рік. Тоді італійський режисер Лука Ронконі створив в церкві постановку «Несамовитий Роланд». По кутах знаходилися рухомі майданчики, якими могли пересуватися глядачі і обирати різні варіанти розвитку подій в спектаклі.

Експерименти з екологічним і променадним театром прискорилися в контркультурі 1960-х років. «Living Theatre» використовував «занурення в аудиторію», в таких творах, як «Paradise Now», стираючи межі між глядачем і виконавцем. У «Sleep No More» агентство мобільної аудиторії над їхнім особистим досвідом нагадує концепції «хепенінгу», або ситуативного перформансу та захоплюючих мистецьких інсталяцій кінця 20 століття.

Далі були бродвейські «Таємниці Едвіна Друда» 1985-го року. Незавершений роман Чарльза Діккенса було запропоновано закінчити глядачам: вони голосували за того, хто на їхню думку є вбивцею, і від вибору аудиторії залежав фінал вистави.

Проте остаточно термін «імерсивний театр» з'явився тільки на початку 21-го століття в США. Перший такий спектакль представили 2000 року учасники театральної команди Punchdrunk з Великобританії, в основі сюжету була п'єса «Войцек» німецького драматурга Георга Бюхнера.

Як і традиційна вистава, імерсійні вистави охоплюють різноманітні жанри: драму, трагедію, фарс, комедію, сатиру, бурлеск тощо. Проте, на відміну від традиційного театру, театр із зануренням прагне інтегрувати

глядачів у виставу, провести його лабиринтом відчуттів через партисипативний супровід. Вистави у імерсійному театрі, здебільшого мають характер інтерактивності де актори ламають четверту стіну. Головним завданням такої форми існування у перформативному просторі є стирання межі між аудиторією та виконавцем.

Найважливішим елементом імерсійного театру як жанру сучасного перформативного мистецтва є дестабілізація відносин між актором і глядачем. Залишити сцену позаду замість того, щоб актори виступали на сцені, а глядачі спостерігали зі своїх місць, театр із зануренням розміщує їх в одному місці. Цей спільний простір, який часто виконує роль інтерактивної арт-інсталяції, може бути нічним клубом, складом, будинком або лікарнею.

Включаючи сенсорний досвід театральні трупі створюють бажану атмосферу для певної постановки, враховуючи просторову естетику, кімнатну температуру, освітлення, колір й аромат. Це запрошує учасників не лише бачити й чути, а й торкатися, відчувати смак і нюхати.

Перехід між особистим і колективним на відміну від традиційних театральних вистав, захоплюючи драма створює дуже особисті враження на глядача, як повноцінного творця перформативної дії. Соціальна взаємодія, на якій акцентує увагу цей жанр, створює відчуття спільності, або те, що соціолог Еміль Дюркгейм називає «колективним кипінням». Таке зіставлення створює відчуття індивідуального хвилювання та об'єднання групи.

Форми та конструкції перформативного простору імерсійних вистав можуть бути різні, засоби та ефекти різноманітними, від реконструкції минулого до найсучасніших цифрових технологій, але метаконцепція в усіх продуктах напрямку сучасного перформативного мистецтва, що досліджується залишається незмінною – занурення та залучення – імерсія та партисипативність.

Отже, принцип імерсійного театру - це інноваційний шлях до створення нової форми організації перформативного простору у сучасному театральному та візуальному мистецтвах.

Використовуючи технології та дизайн 21-го століття, сьогоднішні захоплюючі продукти імерсійного театру будуються на історичних засадах, створених протягом тисячоліть. Основи методів та засобів, закладені століттями тому, продовжують формувати інновації в мистецтві театру занурення, що постійно розвивається, — такі інновації, як віртуальна та доповнена реальність.

Дослідження історії розвитку перформативного мистецтва мали важливий вплив не лише на теорію драми, але і на практику. "Імерсійний театр" об'єднує кілька напрямів наукових досліджень у галузі історії театру, літературознавства, культурології, історії та філософії науки. Тож основні положення напрямку сучасного перформативного мистецтва, що досліджується спрямовані на повне занурення глядача у світ вистави. Часто це може включати унікальне, адаптоване місце (*site-specific performance*) та взаємодію з навколишнім середовищем (*environmental theater*), а також з виконавцями, хоча треба розуміти, що «інтерактивний театр» не є синонімом «театру занурення». Театр із зануренням (імерсійний театр) — стимулює всі почуття завдяки детальному дизайну, можливостям для взаємодії та акценту на тому, щоб кожна особа отримала унікальний, персоналізований досвід.

Однак, оскільки «імерсійний театр» став популярним терміном не тільки у сучасних перформативному та візуальному мистецтвах, але й у практиці соціальної педагогіки та креативному бізнесі, цей термін іноді застосовують досить вільно до звичайних постановок, які роблять лише поверхневі жести в бік «занурення». Наприклад, багато художників, які займаються зануренням, стверджують, що для того, щоб вистава була справді захоплюючою, глядачі повинні бути активними учасниками формування власної подорожі уявним всесвітом, а не просто пасивними спостерігачами заздалегідь визначеної оповіді.

«Sleep No More» — відомий сучасний приклад. Ця спеціальна вистава перетворює багатоповерховий склад у деталізований світ фільму-нуар,

натхненний «Макбетом» Шекспіра, фільмами Альфреда Хічкока та судом над відьмами Пейслі 1697 року .

Продуманий декораційний дизайн переносить глядачів у нуарну обстановку 1930-х років, стимулюючи відчуття через партисипативний супровід у кімнати з багатою деталізацією, театральне освітлення та майстерне звукове оформлення.

Кожна особа також формує свій особистий досвід замість того, щоб пасивно спостерігати за заздалегідь визначеною історією; Отримавши маски у венеціанському стилі, глядачі можуть вільно блукати складним середовищем у своєму власному темпі, взаємодіючи з реквізитом і середовищем, оскільки сцени без слів розгортаються одночасно в різних кімнатах і просторах. Маски одночасно забезпечують близькість до виконавців і заохочують позбутися заборон, щоб повною мірою зануритися в уявний світ.[37].

Розібравшись із філософським контекстом терміну «імерсія», потрібно дослідити та визначити розуміння практичного використання відчуттів у виставі імерсійного театру, наприклад: використання реакції аудиторії для виявлення терапевтичного впливу в імерсійному театрі: методи та результати. У європейських дослідженнях цього явища все частіше з'являється термін «сенсорний поворот». У своєму есе італійський історик театру Стефан Ді Бенедетто пише: «Ми обробляємо образи, звуки, відчуття, смаки та запахи, які ми відчуваємо, в мережі відчуттів, наш сенсорний апарат сортує дані, щоб виділити найбільш релевантні та значущі аспекти для передачі в мозок» Об'єкти мають силу: «говорити з нами, якщо ми дозволимо їм, більше того, вони говорять за нас». [49].

Визначення основних параметрів взаємодії перформерів (авторів) імерсійного перформансу та якості маніпуляцій з глядацькою аудиторією, є ключовим компонентом того, як вистава впливає на аудиторію (позитивно або негативно). Виділяються три основних параметри:

- Ситуативний: гостра реакція/боротьба або втеча у відповідь на ситуацію; пряма участь; лабіринт.

- Наративний: слідування за історією/сюжетом; непряма участь (взаємодія з простором, а не обов'язково з виконавцями); лабіринт.
- Сенсорний: сюжет історії, що стає особистим для аудиторії; пряма взаємодія; лабіринт.

1.2. Практичний досвід імерсійного театру в світі та Україні

Не дивлячись на досить невеликий часовий простір існування імерсійного театру, як одного з напрямків сучасного перформативного мистецтва у світі існує вже безліч практичних прикладів реалізації. Театр із зануренням може бути у формі шоу одного актора, високо театралізованих квест-кімнат, слухових переживань на основі автономної сенсорної меридіональної реакції (ASMR) і грандіозних видовищних інсталяцій.

Одні з найпопулярніших прикладів імерсійних перформансів: «Sleep No More» («Сну більше немає») (Punchdrunk), «The Evidence Chamber» («Палата доказів») (Fast Familiar), «Ice Road» («Крижана дорога») (Raucous), «The Masque Of The Red Death» («Маска червоної смерті») (Punchdrunk), «Hotel Medea» («Готель Медея») (Zecora Ura), «Don't Look Back» («Не озирайся») (Voyage Theater Company), «Surrealistic Taxi» («Сюрреалістичне таксі») (Fruit for the apocalypse), «Then She Fell» («Тоді вона впала») (Third Rail Projects), «The Brothers Booth» («Брати Бут») (Speakeasy Dollhouse), «OjO: The Next Generation of Travel» («OjO: наступне покоління подорожей») (Bricolage production company), «Utopian Hotline» («Утопічна гаряча лінія») (Theater Mitu), «Zoetrope» («Зоетроп») (Exquisite Corpse Company), «Ocean bottom» («Дно океану») (Houseworld Immersive), «The Grown-Ups» («Дорослі») (Nightdrive), «Endure: Run Woman Show» («Терпіти: Шоу жінок, що бужуть») (Мелані Джонс), «Alice's Adventures Underground» («Пригоди Аліси під землею») (LABYRINTH Waterloo), «The Donkey Show» («Шоу ослів») (Діана Паулус), «You Me Bum Bum Train» («Ти я бам бам потяг») (Кейт Бонд і Морган Ллойд).

Однак британській театральній компанії «Punchdrunk» часто приписують заснування сучасної версії театру занурення, який використовує простір і сенсорні елементи для створення інтимних, спільних переживань. Композиція

компанії «Sleep No More» продовжує залишатися найвідомішим прикладом цього жанру.

Заснований у 2000 році Феліксом Барреттом, Punchdrunk став піонером форми театру, що змінює правила гри, яка ставить глядачів у саме серце дії. Увійшовши до списку 50 найвпливовіших артистів останніх 50 років (Sky Arts, 2022) разом із Девідом Боуї, сером Стівом Макквіном і Вів'єн Вествуд, Punchdrunk порушує театральну норму, створюючи світи, в яких глядачі можуть заново відкрити для себе дитяче хвилювання від дослідження невідомого.

Його культові шоу – «маски», які переосмислили жанр імерсійного досвіду, були названі серед 40 творчих моментів, які змінили культуру (Creative Review), і досягли феноменального успіху по всьому світу, з рекордними постановками, створеними в США, Великобританії та Китаї. «Потопельник: Голлівудська байка» побив рекорди касових зборів Національного театру, «Sleep No More» в Нью-Йорку йде з аншлагами з 2011 року, а в Шанхаї шоу йде з 2016 року, що робить його найтривалішим міжнародним шоу в історії міста.

Поряд із цими знаковими театральними подіями в прямому ефірі, Punchdrunk застосував свій новаторський підхід до міжкультурної співпраці в музиці, технологіях, моді та на телебаченні й зробив проєкт, номінований на премію BAFTA живий захід The Third Day: Autumn 12-годинний епізод у прямому ефірі, знятий одним безперервним дублем.

Незалежно від того, чи це VR-досвід, телешоу чи музичний перформанс, об'єднуючою ниткою всієї роботи компанії є мета залишити аудиторію “одурманеною від магії живого досвіду”

«Sleep No More» розповідає класичну трагедію Шекспіра через похмуру кінематографічну призму, пропонуючи глядачу досвід, не схожий ні на що інше. Глядачі вільно переміщаються епічною історією, створюючи власні подорожі світом фільму нуар.

Вперше перенісши творчість Punchdrunk в Азію, Punchdrunk International і SMG Live спільно спродюсували переосмислену версію оригінальної

постановки, дія якої тепер відбувається в Шанхаї в 1930-х роках. Ця постановка ховає нові сюрпризи на п'яти поверхах новобудови в районі Цзінань. [31].

Не дивлячись на те що «піонери» імерсійного театру працюють у креативному бізнес із залученням великих локацій та продюсерських резервів, їх діяльність стала натхненням для театральних груп з освітньою та соціальною направленістю (інклюзивні проєкти). Цей факт підтверджує відкритість імерсійного театру як виду сучасного перформативного мистецтва до трансформацій, синтезу, інтеграцій, синергії традиційних театральних форм та інноваційних методів.

В напрямку інклюзивного та освітнього імерсійного театру (сенсорного театру) вже є всесвітньо відомі індивідуальності, методи та техніки роботи, яких вже внесли вагомий вклад в розвиток сучасного перформативного мистецтва.

Зя Кейн (Zya Kane) — китайська, малайзійська, австралійська художниця, театральна діячка, режисерка та практикня інклюзивного мистецтва з багатою історією, що охоплює понад 25 років досвіду, в тому числі як виконавиця, викладачка, дослідниця сенсорних методологій та продюсерка. Зя має успіх завдяки створенню імерсійного досвіду, який виходить за межі кордонів, завдяки своїй пристрасті до дослідження конвергенції сучасного перформансу, залучення спільноти та трансформаційної сили гри. Художній фокус Зя — це «Сенсорний театр» із особливим інтересом до запахів і створенням чуттєвих ароматних пейзажів.

Вона є учасницею «Weave Movement Theatre», де проводить майстер-класи, керує проєктами, є співавторкою роботи та є виконавицею трупі. Зя є художньою співкерівницею групи перформансу супутникової компанії «FUZE» у колаборації з креативним мистецтвом YourDNA. [60].

Зя досягла міжнародних успіхів, співпрацюючи з іспанською компанією Teatro de los Sentidos в імерсійних театральних та інсталяційних постановках. Вона також працювала асистентом режисера Мічіко Гаульє (Ecolle Gaulier) та ІТАР/Paris France, а також виступала на фестивалі MAP Performance Festival

2023 у Мелаці, Малайзія. Крім того, Зя є членом Консультативного комітету мистецтв Марунди.

Різноманітний досвід Зя охоплює національну та міжнародну підготовку з фізичного театру, руху, танцювальної терапії, імпровізації, акторської майстерності, буто, імерсійних та сенсорних практик, включаючи особливий інтерес до ароматів та створення емоційних ольфакторних мистецьких пейзажів для інсталяцій та живих виступів. Роботи Зя відображають її непохитну відданість художній інклюзивності, співпраці та глибокому впливу мультисенсорної взаємодії.

Еллі Гріффітс — фахівчиня із сенсорного театру, способу захоплення уяви за допомогою світла, звуку, текстур, вібрації та запахів. Вона є художньою керівницею і генеральною директоркою креативної компанії «Oily Cart», яка заснувала дитячу театральну компанію в середині 80-х років XX століття. Еллі Гріффітс стала першою британською артисткою, що отримала міжнародну нагороду «Assitej International Award for Artistic Excellence», яку присуджує міжнародна мережа дитячих театральних організацій і розділила з сербською хореографкою Далією Ачін Теландер. На початку своєї кар'єри Еллі створювала власну театральну роботу на маргінальній сцені, яка експериментувала зі змішуванням форм мистецтва, граючи з різними контекстами та стосунками між актором та глядачем. В своєму інтерв'ю для видання Assitej, Еллі говорить: «Мені подобалося просувати сенсорний театр у нових напрямках – створювати сенсорні виставки, сенсорні фільми/інсталяції, сенсорне звукове мистецтво, сенсорний вуличний театр. Я вважаю, що нагорода є визнанням цього постійного творчого пошуку, збалансованого з критичним мисленням. Я бачу сенсорний театр як спосіб відкриття театру для всіх, а не як спеціалізовану форму. Це завжди баланс між боротьбою за інновації та якість, водночас залишаючись у гармонії з людьми, для яких і з якими ми працюємо. З моєї точки зору, здається, що обізнаність справді зростає в мистецтві та в різних секторах». [41].

«Сенсорний театр», так ще називають одну з форм імерсійного театру, знайшов своє цікаве втілення та розвиток у театральних групах стран Балтії.

У Каунаському театрі «Theatre of senses» («Театр відчуттів») (Литва) у виставі «Paintings for senses: Čiurlionis» («Картини для почуттів: Чюрльоніс») для глядачів із зав'язаними очима пропонується сенсорна екскурсія залами музею М. К. Чюрльоніса. Під час неї відвідувачі мають можливість пізнати роботи художника, не використовуючи зору. Актори-екскурсоводи, використовуючи органи слуху, запаху, дотику, руху, відтворюють враження від обраних картин, їхню атмосферу. Учасник цієї екскурсії відчуває витвір мистецтва, піддавшись власній уяві та акторів, які інтерпретують твір. Ті, хто спостерігає за діями, не зав'язуючи очі, побачать образи, що відроджуються в тонких формах — як обличчя акторів та учасників занурюються в пастельний туман художника, подорожують у містичній похоронній процесії або грають як діти у казці між горами та птахами.

Така форма комунікації акторів та глядача у виставі для незрячих передбачає інтерактивність та партисипативність. Глядач, позбавлений зору, мобілізує інші свої відчуття на дослідження уявного світу вистави: дотик, нюх, слух, смак. Актор у виставі виконує роль провідника, що забезпечує учаснику занурення у матеріал за допомогою цих відчуттів, створюючи або ілюстрацію наративу вистави, або створюючи абстрактне аудіально-сенсорне тло для власних уявлень і фантазій учасником.

Надихнувшись практичним досвідом індивідуальних діячів та незалежних колаборацій імерсійного театру, все більше інституційних театрів використовують методи та техніки цього напрямку перформативного мистецтва з метою освіти та залучення глядача у театральні процеси. Важливо відмітити, що саме українські інституційні театри на відміну від європейських, відкриті до такого новаторського формату. Серед найбільш успішних реалізованих проєктів заслуговують на увагу вистави Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки. [23]. Різноманітність форм імерсійного театру, як напрямку сучасного перформативного мистецтва

продемонстровані у репертуарі театру у таких виставах: «Сто перших кроків», вистава-гра, ежисер – Дмитро Захоженко, драматургиня – Ніна Захоженко, сценограф – Олексій Хорошко, композитор – Григорій Семенчук; «From Germany With Love», імерсивна вистава-гра, автори: Андре Ерлен і Штефан Х. Крафт. «From Germany With Love» – перша частина українсько-німецького театрального проекту «Прикордонні території — ідентичність, різноманітність, суспільство: зараз, до та після». Проект реалізують троє партнерів: Театр Лесі Українки (м. Львів, UA), Театр Нова Сцена/Die Neue Bühne (м. Зенфтенберг, GE) та Незалежний театр Futur 3 (м. Кельн, GE). Метою співпраці є міжкультурне спілкування, обмін досвідом та налагодження нових форм комунікації через театральні копродукції. Впродовж 2020-2021 років було створено ще дві копродукції. Проект відбувається за підтримки Фонду Допельпас/Fond DoppelPass (GE). [23]; «Уявні маршрути Львовом», імерсивна вистава-гра, авторка ідеї та драматургиня, сценографка — Вікторія Миронюк.

Окрему увагу заслуговує творчість Вікторії Миронюк, яка розвиває партисипативний перформанс з використанням артефактів. За останні 7 років авторка плідно співпрацювала не тільки з українськими та польськими інституційними театрами, а й з різними відомими українськими незалежними компаніями креативного сектору, серед яких: театр «Публіцист», партисипативний перформанс «Червоне весілля», Харків, 2017 рік; Jam Factory Art Center, імерсійний перформанс «Клініка зцілення зламаного серця», Львів. Вистава «Укриття», імерсійний простір для одного глядача і одного актора, була представлена на фестивалі «Близькі незнайомі» у місті Познань, 2021 рік. Люба Ільницька в своєму есе – огляді подій фестивалю пише: «Чуттєвий та інтимний перформанс «Укриття» розробила для фестивалю українська мисткиня Вікторія Миронюк у співпраці з художницею Ольгою Склярською і актрисою Театру Польського Корнелією Травковською. «Що для нас найважливіше, що ми хочемо забрати зі собою, коли зовнішньому світу загрожує катастрофа?», – запитує авторка проєкту. До найсокровенніших моментів з минулого, що стають нашими життєвими амулетами, повертає

відвідувачів і відвідувачок ритуал у невеликій «халабуді», як ті, з дитинства, споруджені зі стільців і покривал. Наодинці з Корнелією Травковською, яка проводить гостя або гостю власним минулим і пропонує поділитись із нею своїми історіями й переживаннями, що допомагають в моменти непевності. Прості дії – миття рук, вдихання аромату, розмова – стають тут магічними знаряддями, які наповнюють спокоєм і дають надію, що все якось буде. Замість того, щоб створювати «мистецький продукт», Вікторія Миронюк зосереджується на тому, що відбувається з людиною, яка приходить в «Укриття», як вона відчувається і як дати їй шматочок безпеки». [8].

Сьогодні театральні митці охоче працюють над створенням ще більш захоплюючого середовища, використовуючи такі нові технології, як віртуальна та доповнена реальність — і навіть штучний інтелект. Хоча це може здатися футуристичним, основи занурюючого театру можна простежити ще в розширення реальності. У міру того як театр із зануренням розвивається, передові технології, як-от віртуальна реальність (VR) і доповнена реальність (AR), дозволили артистам реалізувати занурення радикально по-новому.

Одним із помітних прикладів у сфері образотворчого мистецтва є монументальна інсталяція «Без нагляду» Рефіка Анадолі, яку зараз можна побачити (і нещодавно придбану як частину постійної колекції) у Музеї сучасного мистецтва. Частина поточного проекту Anadol, який вивчає естетику даних на основі колективної візуальної пам'яті, цей твір використовує машинне навчання для створення абстрактних галюцинацій на основі штучного інтелекту, що еволюціонують, на масивному світлодіодному екрані, заснованому на неконтрольованому навчанні машини даних колекції музею. Хоча твір розділив критиків, Ллойд Вайз, оцінив його як «зачаровує». Знайомі мотиви модерністської традиції розквітають, гібридизуються та зникають: розквіт фовістського кольору перетворюється на повний візерунок; біомеханічна форма пом'якшується в графічне оформлення на друкованій сторінці; пухка сітка розплавляється в кубістичні площини». [49].

Однак треба розуміти, що надмірне використання штучного інтелекту у створенні мистецтва може призвести до знецінення мистецтва, створеного людьми, зменшуючи сприйняття цінності твору та впливаючи як на художників, так і на аудиторію емоційно, економічно та практично.

Дослідження практичного досвіду імерсійних театрів Світу та України розкрило різноманітність форм, методів та технологій цього явища сучасного перформативного мистецтва й показало що систематизація принципів режисерських методів та акторських технік у створенні перформативної дії імерсійної вистави надасть можливість розширення спектру професійних навичок у професійній освіті як перформативного так і візуального мистецтва.

1.3. Основні режисерські прийоми та акторські техніки в імерсійному театрі.

Одним з всесвітньо відомих педагогів та дослідників імерсійного театру є колумбійський антрополог та драматург, художній керівник та засновник компанії «Teatro de los Sentidos» Енріке Варгаса.

У інтерв'ю для симпозіуму «Театр відчуттів» Енріке підіймає фундаментальні питання щодо особливостей режисерського методу та акторської техніки імерсійного театру: «Що з нами відбувається, коли ми потрапляємо до досвіду Teatro de los Sentidos (Театр відчуттів)? Чому нам потрібно грати? Звідки виникає наша потреба грати? Чому сенсорний театр актуальний сьогодні? З яких дивних причин людям подобається грати, загублюватися і знаходити себе в темряві? Я хочу поділитися з вами причинами, чому Teatro de los Sentidos був значущим для мене з того часу, коли я усвідомив, що вигадую себе і вигадую його у своїх дитячих іграх, уявляючи заборонені лабіринти на колумбійських кавових плантаціях, аж до сьогодні, у свої вісімдесят років. Очевидно, що з часом у всіх культурах розвинулися багато первинних і паралельних знань. Міфи, святкування, уява, поезія, символічні сили... резонують по-різному, кожен згідно з історичними обставинами. Давайте запитаємо себе разом: який потенціал має сенсорний театр сьогодні?» [52].

Teatro de los Sentidos («Театр відчуттів») – міжнародна група художників-дослідників, що базується в Барселоні з більш ніж 20-річним досвідом роботи, які досліджують поетику почуттів, розробили методологію, яка пов'язує чуттєві мови, поетику ігор і театральну творчість. «Teatro de los Sentidos» будує досвід, який стирає межу між глядачами та акторами в традиційних театральних схемах, щоб сприяти інтерактивній та творчій участі аудиторії, де всі учасники можуть досліджувати лабіринтові простори. Teatro de los Sentidos гастролював зі своїми постановками на більшості головних мистецьких фестивалів у Європі та Америці, а також в Азії та Океанії. По суті, дослідницька група, компанія розробила широку освітню програму через свою «Школу почуттів», з постійною програмою в Барселоні та Пістойї (Італія), включаючи аспірантуру та ступінь магістра з «поетики гри» в Університеті Жирони (Іспанія).

Результати практики та досліджень втілюються в неймовірні вистави, які презентуються на всесвітньовідомих великих фестивалях сучасного мистецтва. Представлений у рамках Мельбурнського фестивалю 2016 року, «Відлуння тіні» – це експериментальна театральна постановка Teatro de los Sentidos, в якій глядачам пропонується увійти в чуттєвий лабіринт, створений для того, щоб одна людина могла пережити його в ізоляції з інтервалом у 15 хвилин. Ця імерсивна постановка, натхненна романом Ганса Крістіана Андерсена «Тінь», похмурою історією про людину, яка боїться йти за своїм, є фізичною подорожжю, покликаною викликати емоційні реакції в учасників. Teatro de los Sentidos здійснив ще один акт театральної магії, і кожне серце засмучене, коли «Відлуння тіні» добігає кінця». Il Manifesto Італії; "Від'їжджаючи... Я обернувся, щоб побачити, чи моя тінь все ще слідує за мною» – Ла Авангардія, Барселона, Огляд Мельбурнський фестиваль 2016. [32].

Основною метою театральних робіт Teatro de los Sentidos є розвинення свідомості й взаємодії між інформацією та досвідом. «Якщо робота – це інформація, це нудно, немає напруги, немає таємниці і немає мистецької роботи. Але якщо в роботі є дві напруги, одна сильніша, а друга створює іншу напругу, щоб протистояти їй, тоді є момент, коли ці дві напруги наближаються

одна до одної, і напруга змінює вас і тіло, немає слів, тільки тіло, в сенсорній ситуації, п'ять чи шість відчуттів не потрібні; є тільки одне відчуття, не п'ять, тільки одне, з багатьма вікнами і чим менш чітко це, тим краще. І вони роблять цю трансформацію таким чином, що існуюча напруга змінює як аудиторію, так і виконавців. І це відбувається всередині і з нашими тілами». [52].

Праця з фізичним відтворенням відчуттів, партисипативністю та атмосферою занурення в театральній освіті досліджується ще з другої половини ХХ століття багатьма новаторами та викладачами. Теорія Арто стверджує, що все, що заповнює сцену, має звертатися до почуттів, а не бути адресованим головним чином розуму, як розмовна мова. Він говорить про мізансен, розстановку декорацій і реквізиту на сцені театральної постановки або на знімальному майданчику фільму. Техніки, за допомогою яких можна досягти нової мізансцени, описані в «Театрі та його двійнику»: об'єкти-маски-реквізит; сценографія; актуальність; слова; актор; інтерпретація; музика.

Питання почуттів супроводжує театр на всіх його історичних етапах. У західній традиції, основними почуттями в театрі є зір і слух, але інші почуття завжди присутні й активні. Важливість тіла у пізнанні та досвіді реальності була підкреслена феноменологією, яка замість поняття інтелекту, що домінує над науково відомими об'єктами, ввела поняття суб'єкта, втіленого у чутливому тілі, яке взаємодіє з чуттєвим світом. Естетичний досвід у театрі відбувається за тими ж модальностями, що й досвід реальності, який сам по собі є нечистим, оскільки є одночасно безпосереднім і актуальним, але також опосередкованим і насиченим віртуальністю. У театрі, як і в реальності, всі почуття разом сприяють реалізації цього досвіду. Якщо в повсякденному житті, перед їжею, до відчуттів смаку та запаху додаються відчуття дотику та зору, то в театрі вид їжі викликає, через пам'ять, смакові та нюхові відчуття, а іноді навіть тактильні (гаптичний ефект). Драматурги та режисери схильні спілкуватися, маніпулюючи досвідом, який глядач має щодо реальності, використовуючи когнітивний ланцюг, що від сенсорного сприйняття веде до досвіду, потім до

спогаду і, таким чином, до очікування цього досвіду, коли ми відчуваємо ті самі сенсорні сприйняття. Як пояснюють вчені, стимули мають два рівні інтерпретації: на несвідомому рівні встановлюється сенсорний образ того, що сприймається, тоді як на свідомому рівні включається емоційна відповідь, яка зумовлена досвідом. У театрі цей процес художник спонукає у зворотному напрямку. Бо образ або фрагмент сцени можуть викликати ситуацію, вже пережиту глядачем, і викликати, через дію його пам'яті та очікування, відчуття. «Сенсорний театр» (імерсійний театр) може діяти на почуття безпосередньо або через посередництво цього процесу, який проходить від досвіду до відчуття, активуючи почуття через центральну систему, тобто через мозок.

Якщо сцена безпосередньо стимулює зір і слух, то інші почуття вона стимулює, викликаючи ілюзію сенсорного сприйняття: таким чином сцена може стимулювати у глядача дотик без фізичного контакту, нюх без запаху, смак без їжі. Глядач має «embodied response», тобто відповідь своїм власним тілом. І ця тілесна відповідь також може бути викликана елементами, присутніми у текстовій складовій вистави, яка проходить через тіло актора. Таким чином, коли персонаж згадує фізичні задоволення або страждання, глядач чує слова, які їх описують, і бачить тіло актора, що їх відчуває і "втільює" ці відчуття. Через мову та тілесні пози актора, глядач також може відчувати специфічні відчуття від об'єктів, які не присутні на сцені, або навіть від нереальних видінь.

У театрі основним засобом сенсорної стимуляції є режисура. Але ця подвійна можливість – пряма та непряма – стимулювати почуття глядача означає, що текст сам по собі може грати важливу роль. Дослідження сенсорного театру буде законно проводитися на основі цих двох аспектів: практичного виміру вистави та драматургії.

Проте, важливо підкреслити взаємопереплетення цих двох вимірів (вистави та тексту) у сенсорній стимуляції, і зокрема вивчати відношення, яке має сенсорна стимуляція, здійснена через режисуру, з процесом значення, а отже, з інтерпретацією тексту, яка пропонується.

Стимуляція відчуттів не є самоціллю, вона спрямована на провокацію емоційних реакцій, які варіюються залежно від глядачів і пов'язані з культурою, до якої належать глядачі. Досвід глядача в театрі є як інтелектуальним, так і емоційним, залучення почуттів, а отже, емоцій сприяє інтерпретації вистави. Однією з визнаних сил театру є саме його здатність контролювати сенсорний та емоційний процеси. Це, як відомо, є аргументом «Платонівської критики театру», що повторюється в різні епохи, у всіх теоріях, які бачать у театрі лише місце морального навчання або навіть політичного виховання, що проходить тільки через інтелект і розум.

Говорячи про роль п'яти відчуттів у театрі, необхідно підкреслити, що пряма стимуляція відчуттів глядача передбачає синхронізацію: сцена/зал, в епізодичному теперішньому моменті театральної події. Це чітко виявляє, що стимуляція всіх відчуттів глядача є надзвичайно важливою в перформансі, де, згідно з мінімальним визначенням, виконавець не грає роль, а здійснює дії в теперішньому часі, що також є теперішнім часом для глядача. Тканина перформансу складається зі звуків, запахів, дотиків і образів набагато більше, ніж з слів, персонажів і сцени. Перформанс встановлює синестезичний зв'язок між виконавцем і глядачем. Річард Шехнер говорив про зв'язок, який пов'язує глядача з перформансом, як про акт канібалізму.[45].

Тому дослідивши маніфести футуризму, присвячених присутності п'яти відчуттів у театрі стає зрозумілою теорія Марінетті. У Маніфесті про тактилізм (1921) Марінетті пропонує театри, де: глядачі, що сидять, притискатимуть руки до довгих тактильних стрічок, які будуть обертатися, створюючи гармонії тактильних відчуттів з різними ритмами. Ці тактильні стрічки також можуть бути розміщені на маленьких обертових колесах, з музичним та світловим супроводом. Тактиліст створює справжній перформанс (імпровізацію слів вільної мови), спілкуючись через мову (слова вільної мови), свої тактильні відчуття. Марінетті також зауважує, що, коли мова йде про новичка, тактиліст повинен мати зав'язані очі, щоб зосередитися на своїх тактильних відчуттях.

Роль п'яти відчуттів у перформансі – це більш ніж вивчена тема, набагато більше, ніж відношення п'яти відчуттів до театру. Невід'ємна частина цієї теми – збірник статей "Почуття в перформансі" (2007 р.), редагований Саллі Бейнс і Андре Лепекі, у серії "Світи вистав" під керівництвом Річарда Шехнера.

Перформанс зокрема створює фізичний контакт між виконавцем і глядачем, який підсилює роль дотику. У деяких сучасних перформансах застосування невидимості дотику часто має за мету піддати сумніву технології бачення та їх гегемонію в сучасному суспільстві.

Але дослідження способу присутності відчуттів у текстах, призначених для театру, також є виправданим. У цьому випадку відчуття мають функцію в ментальній конструкції твору перед його конкретною реалізацією, тобто перед його сенсорним сприйняттям. Драматург працює зі сенсорними образами у режимі не конкретної присутності, письмовий текст створює відчуття через уяву та пам'ять глядача. Один із прикладів – це сцени бенкетів у Віктора Гюго («Чи вони будуть їсти?» 1867 р.) які спонукають глядача до створення ментальних образів через слова. звернення до смаку в класичному театрі. У випадку творів образотворчого мистецтва, перша форма представлення відчуттів у текстах театру є алегоричною. Як приклад можна навести балет-пантоміму "Грізельдіс або П'ять відчуттів" (1848), де головний герой, принц Ельфрід, переживає справжній ініціаційний шлях, досліджуючи відчуття. Балет представляє послідовність картин, кожна з яких присвячена одному з п'яти відчуттів (за винятком нюху та смаку, які об'єднані в одній картині). Алегорія відчуттів працює тут у режимі дисоціації.

Процес дисоціації, поза алегорією, особливо використовується, коли драматург уявляє ситуацію, де одне з п'яти відчуттів відсутнє, або ж такої ситуації, що робить неактивним основне відчуття в театрі (зір). В європейській драматургії існує багато прикладів процесу дисоціації: "Сліпі" Моріса Метерлінка (1890), а також досить нові письмові експерименти, наприклад, твори німецької драматургині Ані Хілінг: "Відчуття. Короткі п'єси для La Comédie: Очі. Ніс. Шкіра. Вуха. Мова" (2007), п'ять п'єс, написаних для

Весняного фестивалю акторів у Монпельє у 2008 році, який був саме присвячений п'яти відчуттям в театрі. Три нові драматургії «Закриті очі», «Соляріс», «Король Олень», створені в рамках проекту «SENSES», мають багато спільних рис з цими виставами, які використовують процес дисоціації відчуттів.

Різні естетики визначають партисипативний підхід до театру відчуттів. Так, від театру жорстокості Арто до енергійного тіла Марини Абрамович, від діалогу між когнітивними науками та східною емоційною системою (Rasaesthetic), як це пропонується Фехнером, або моделі міжкультурної взаємодії, підкреслюється різноманітність такого підходу.

Сучасний імерсійний театр пов'язує партисипативний підхід до театру відчуттів з використанням технологій, які визначають естетичний досвід глядача як занурення або, навпаки, віддалення, на основі створення ефектів присутності, або на основі створення дисоціативного методу. І тут знову парадоксальні підходи, які існують в акції, народжують принцип будови перформативного простору такі як – синестезія й дисоціація.

Підводячи підсумки можна стверджувати, що імерсійний театр це різноманітність форм перформативної дії де головними інструментами є імпровізатор перформер, глядач (спостерігач, учасник), арт об'єкт (артефакт). Саме робота з арт об'єктом (артефактом) є основою перформативного процесу у імерсійному театрі, тому щоб створювати вистави такого напрямку необхідно досліджувати техніки театрального мистецтва де об'єкт, предмет, анімат – основний інструмент художньо образної мови.

“Поняття «імерсивність» має широкий полісемантичний сенс, в основі якого лежить фіксація досвіду «занурення», що створюється переважно з залученням можливостей цифрової реальності. Імерсивні практики не є результатом технічних експериментів митців, вони реалізують потреби сучасної людини, для якої все відчутнішою стає актуальність тілесного досвіду, «занурення» в ситуацію і відчуття своєї фізичної присутності у світі”. [11].

РОЗДІЛ 2. ТЕАТР ОБ'ЄКТІВ ЯК НАПРЯМОК ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

2.1. Методи та засоби театру анімації в роботі з об'єктом

Методи та засоби театру анімації в роботі з об'єктом достатньо досліджені та практично апробовані, як у Європейському так й Українському театрі анімації за останні 30 років. Теоретики та практики театру об'єкту, серед яких: Сільвія Бренденаль, Мелані Сова, Катті Лоч, Петер Ветзнер, Жан-Поль Сеаліс, Клер Хегген, Г. Юроковський, М. Вашкель, Є. Русабров, Ю. Білинська, сходяться на думці, що театр об'єктів це частина, вид, або під категорія, один з напрямків (різниця в перекладах) театру анімації. Історичні аспекти виникнення театру об'єктів теж не викликають дискусій.

«Театр об'єктів» — це термін, який, як ми можемо стверджувати, був гетоїзований (термін західної школи театру ляльок, походить від прізвища філософа Гете) як підкатегорія лялькового мистецтва, часто використовується для опису стилю вистави, який містить анімацію утилітарних або вже існуючих «знайдених» (ready made) об'єктів, а не створених для театрального ефекту (наприклад, лялька). Як наслідок, практики «театру предметів» зазвичай використовують те, що вважається ключовим принципом театру ляльок (театру анімації): антропоморфне перетворення об'єкта на суб'єктивованого персонажа. [39].

«Театр предметів» відноситься до театру, в центрі якого ми знаходимо не людську фігуру (у вигляді актора, маріонетки або якоїсь іншої репрезентації), а об'єкти в широкому сенсі, які драматургія надає перевагу на шкоду словесній формі. Це переважно візуальний театр, більш тісно пов'язаний з образотворчим мистецтвом, ніж з іншими видами театру. Актор, коли він існує, інтегрується в простір, іноді через сценографічні елементи або через костюм, і він не обов'язково інтерпретує персонажа. Людина може бути зведена до статусу об'єкта або бути просто ще однією чистою сценічною присутністю поряд з об'єктами, які набувають власного існування завдяки наданій їй художньої ідентичності. Рухливі декорації, маски, фігури, механічні конструкції, самохідні

декорації, світлові ефекти та рухомі зображення є головними дійовими особами сценічної події, а не (як це часто буває в акторському театрі) просто додатковими елементами акторської гри. [2].

Історія театру, всі епохи і культури разом узяті, безумовно, дає приклади сценічних об'єктів з символічними функціями, незалежно від того, чи були вони прямо передбачені драматургією, чи ні, але ці об'єкти насправді не мали статусу персонажів. З кінця дев'ятнадцятого століття, коли постановка як метод створення сценічної дії вистави, заявила про себе, розробивши єдину структуру, де кожен елемент вносив свій вклад у видовище, об'єкти порівнювалися з акторами і ставали необхідними для вираження сенсу вистави. У символістській поезії об'єкт набув повного значення знака, що виходить за межі дійсності. У своїх теоретичних текстах Альфред Жаррі поставив під сумнів натуралістичний статус арт об'єкта. Вибір останнього може бути довільним і розширювати сценічні рамки, вдаючись до диспропорції, алюзії, нелогічності, багатозначності, двозначності або чистої інверсії своїх функцій. [55].

Саме в мистецтві епохи авангарду, на початку XX століття, об'єкт по-справжньому набув статусу персонажа. Своїми «предметними драмами» Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944) хотів запропонувати альтернативи традиційним жанрам: у «Венгоно» («Вони йдуть», 1915) об'єкти мають власне життя, вони приводять себе в рух через гру тіней і таким чином стають персонажами. У «Маленькому театрі кохання» (*Il teatrino dell'amore*), поки об'єкти мовчали, персонажі висловлювали свій стан за допомогою звуків. Ще в постановці футуристичних «синтезів» Марінетті ізолював об'єкти через гру світла, щоб підкреслити їх активну роль у драматургії. [47].

У всіх авангардних течіях, в тому числі і в абстрактному театрі, об'єкт змусив актора впасти з п'єдесталу. Об'єктів, які таким чином стали персонажами, незліченна кількість: у Гійома Аполлінера, у Альберто Савінію, який навіть у своїй картині «оживляв» речі, у постановках Альфреда Дьобліна, який у «Лідії та Максиміані» (*Lydia und Mäxchen*, 1906) протиставляв світ

людей світу «меблевих персонажів», або у Івана Голля, який і у своїх маніфестах, і в диптиху «Безсмертні», винайшов сцену з предметів, на яких ожив неорганічний Всесвіт. Більш того, в багатьох випадках змішування живих акторів і об'єктів характер персонажа асоціювався самим об'єктом, а не психологічними елементами: наприклад, Фелікс в «Мафусаїлі» Івана Голля або «Менеджери» Пабло Пікассо в «Параді».

З фігуративного мистецтва, зокрема з об'єктами, зібраними в кубістичних, дадаїстських і сюрреалістичних колажах, принцип монтажу поширився на театральну сцену, де повсякденний об'єкт виривався з контексту і набував нового смислового значення. Знайдений, ready-made об'єкт Марселя Дюшана приховував природний для сцени процес, що полягав у наданні знайомому об'єкту додаткового значення, символічної та метафоричної цінності, відмінної від його простої споживчої цінності. На сцені об'єкт не тільки залишав свій природний контекст, але й був наділений рухом – як фізичним, так і експресивним – через рух, зміну світла або втручання музики. [47].

У дадаїстичному і сюрреалістичному просторі двадцятих років Ман Рей, Анрі Шометт, Ганс Ріхтер, Вальтер Руттман перенесли поетику сюрреалістичного об'єкта в рухомий образ. Фернан Леже (для якого «індустріальний» об'єкт має бути центром вистави) зняв «Балет-меканік» (1924), в якому танець набував усіх форм: предметів, шестерень, абстрактних статуеток або тіл. Після війни такі художники, як Александр Колдер і Жан Тінгелі, переміщували механічні конструкції в просторі, а іноді і на сцені, що алюзивно відсилало до антропоморфних присутностей. Таким чином, у XX столітті доля об'єкта на сцені справді була долею персонажа.

Театр об'єктів перетворює сценічну дію на абстрактну сцену, де традиційна функція драматургії і персонажів скасовується, а дія складається з руху світла, форми і кольору. Пік такого роду експериментів був досягнутий в рамках Баугаузу. Театр Баугауз відмовився від людської присутності на сцені, основа якої мала бути «духовною», на хвилі концепції Василя Кандинського («Про абстрактну сценічну композицію») або пропонувати крайні рішення

через механізацію, як у випадку з Ласло Мохой-Надем. Курт Шмідт замінив органічні абстрактні геометричні форми в балеті *Mechanisches (Ballet mécanique, 1923)*, де танцори були «носіями» кольорових фігур у порожньому просторі без конкретних наративів. Андор Вейнінгер розробив *Abstrakte Revue (Abstract Review, 1926)*, в якому абстрактні силуети рухалися на механічній сцені. «Абстрактні об'єкти» також використовувалися Оскаром Шлеммером у *Bauhaustänze (Танці Баухаузу)*, такі як танець на паличці, хоровод, танець на металі тощо. Першу театральну лабораторію Баухаузу з 1919 по 1923 рік отримав Лотар Шрайер (1886-1966), відомий своїм *Sturm-bühne (експериментальний театральний ансамбль експресіонізму)* і своїм «містичним експресіонізмом». Через концепцію тотального мистецтва Шрайєра маріонетки та «*Ganzmasken*» (повністю інтегровані маски) були інструментами, які використовувалися для досягнення нового виміру з метою очищення та визволення. [51].

Шлях, пройдений авангардом, був продовжений художніми течіями шістдесятих-сімдесятих років. Поп-арт змінив цей процес: замість того, щоб сублімувати повсякденний об'єкт, переміщуючи його, він деградував арт-об'єкт, перетворюючи його на об'єкт серійного виробництва та щоденного споживання. Джон Кейдж і рух *Fluxus*, здавалося, по-своєму задовольняли футуристичне прагнення влаштувати шоу-життя, в якому об'єкт і повсякденне стали головними героями. Об'єкт, взятий з його первісного контексту, був визначальним і в театрі Тадеуша Кантора. [54].

У XX столітті, і театр об'єктів і театр предметів, стали на шлях концепції театру ляльок, де панувала теорія розриву з антропоцентризмом, питання наслідування людини фактично було відкинуто, оскільки останнє було усунуто, а техніка існування об'єкта як суб'єкта у сценічному просторі все більше і більше ставала інструментом концепції, багатой на нові можливості та альтернативні засоби. Сьогодні використання предметів з акторським значенням стало звичайною практикою: з еволюцією поняття «маріонетка» в бік більш гнучкого поняття «анімант» цей жанр не виключає зі сцени будь-який

матеріал і не обов'язково набуває антропоморфних рис. Персонажами можуть стати музичні інструменти, кухонне начиння, навіть руки (Герхард Меншінг) або ноги (Лаура Кібель), фрукти та овочі (Ubu roi Жана-Луї Геккеля з «Nada Théâtre»). Прикладів можна навести безліч: у Франції «Théâtre Manarf», «Vélo Théâtre», робота Іва Жолі в «Ombrelles et parapluies», де парасольки різних розмірів і кольорів були головними героями банальної історії кохання, дія якої відбувається в Парижі. Те ж саме можна сказати і про італійців Ассонделлі і Стеккеттоні «Appartamento con figure», «Квартира з фігурами», 1989, німця Енно Поделя в «Метаморфозах» Овідія два столи і металеві предмети, в руках яких працюють три актори. У Нью-Йорку «Безіл Твіст» (Symphonies fantastiques, 1998) вставив у величезну цистерну для води шматки теракоти, заліза та пластику, одна сторона яких була відкрита для публіки: проекції, дзеркала, зняті зображення, оживили шоу світла, звуку та кольору. [54].

Поняття анімації, яке не завжди добре вивчено, насправді має кілька значень. З одного боку, посилаючись на традиційні анімистичні культури (важливі для розуміння концепцій маріонеток і масок у XX столітті), це поняття відноситься до способу, за допомогою якого неживий об'єкт набуває своєрідного «життя». Перебуваючи на півдорозі між побутовим предметом (реквізитом/артифактом) і сценічним об'єктом, цю «присутність» можна розпізнати у фетишах, що використовуються в ритуальних церемоніях, іконах, статуях, які несуть під час процесій, або в механічних фігурах священних зображень, які, на відміну від маріонеток, як правило, не артикульовані. «Рух» надає цим об'єктам сакральний характер. Маска є особливим сценічним об'єктом, оскільки, хоча вона і не артикульована, але все одно «маніпулюється» за допомогою рухів актора, який її носить. З іншого боку, ідея «анімації» в тому вигляді, в якому вона використовується в європейському театрі, часто пов'язана з байками та алегоричними казками, в яких не тільки тварини, але і самі об'єкти можуть оживати, зі значенням, яке завжди відноситься до чогось іншого, крім них самих.

Але засоби роботи з об'єктом з точки зору технік театру анімації викликають й досі питання на які шукають відповіді на сучасних професійних мистецьких панелях, диспутах, конференціях теоретики та практики сучасного театру форми.

Театральне мистецтво має надзвичайно багатий культурний контекст. Театр ляльок унікальний тим, що його джерела найкраще пояснюють антропологічні дослідження. У перший період свого свідомого існування людина постала перед необхідністю пристосуватися до просторів природи, до того, що день переходить у непроглядну темряву ночі, до ритму нових пір року та клімату, тимчасовий достаток врожаю або дискомфорт, спричинений браком їжі, і, перш за все, народження нащадків і смерть померлих предків.

Скульптура, створена в колі сакрального життя, як правило, не потребує фізичних ознак життя, крім сигналів (погляду, усмішки, жесту), укладених у художній композиції. Віра послідовників цього священного життя дозволяє йому існувати і жити у славі святості навіть у своїй тиші. Це результат згаданого вище процесу оживлення сакральних об'єктів. Однак можна припустити, що в ході релігійних практик, в якийсь далекий час, хтось із старих шаманів або жерців забажав справжню фігурку або маску.

Тому можна сказати, що анімація об'єктів та анімація образів як розвиток анімізму народилися, як і театр, на сходах вівтаря, як у своїй механічній, так і в прямій формі. Вона слугувала відтворенню моделі одухотвореної дійсності. Сьогодні він використовується, щоб викликати уявну, вигадану, театральну реальність. [25].

Тому анімація означає цілеспрямовану дію, спрямовану на те, щоб за допомогою штучної моторики надати об'єкту вигляд життя. Це навмисна дія. І має бути речовим доказом наших передчуттів і очікувань щодо його надприродного чи вигаданого життя у театрі.

Кінець XX – початок XXI століття приносить нові спроби філософсько-соціологічного опису відносин людини і речей. Якщо сучасних філософів,

таких як Бруно Латур чи Бьорнар Олсен, називають «прихильниками речей», то їхніми аналогами в історії вистав можуть бути творці театру об'єктів.[48].

В історії сценічного мистецтва важко знайти творчу дисципліну, яка приділяла б більше уваги безпосереднім стосункам між людьми та речами, ніж «театр живої матерії» в широкому розумінні. [51].

В останні десятиліття нові уявлення про об'єкти проникли в перформативні та візуальні види мистецтва. У пошуках «нових» шляхів встановлення стосунків із речами візуальні художники, творці постдраматичного театру та мистецтва перформансу зосереджуються на стосунках між людиною та матерією – іноді маючи на увазі театр ляльок чи театр об'єктів.

Прикладом, який у своєму концептуально – драматургічній площині стосується «повороту до речей», є польська вистава «Речі, які ми не викинули», режисерка Магда Шпехт (Театр А. Фредро, Гнезно). Вистава натхненна книгою Марсіна Вічі «Речі, які я не викидав», у якій автор описує героїв крізь призму предметів, які з ними пов'язані. Творці серіалу роблять те саме, використовуючи наративний методу Марсіна Віха, щоб говорити про своїх героїв та їхні об'єкти. Однак на рівні вистави вистава не базується на грі акторів ні з об'єктом, ні з об'єктом. Проте драматургічний текст зосереджується безпосередньо на філософсько-соціологічній проблемі участі речей у суспільному житті. Інтерес до предметів у театрі сьогодні не завжди безпосередньо пов'язаний з анімацією.

У сучасній театральній критиці та практиці вистави, які базуються в на методах та техніках роботи з арт об'єктом, прийнято називати виставами «театру форми». Поняття «форма» досить широке, щоб його можна було визначити багатьма способами залежно від потреб. Термін «театральні форми» іноді вживають як стисло, коли немає належного ключа до конкретної вистави. Патріс Павіс, визначаючи термін «театральні форми», стверджує: «Вживання терміна «форма» покликане підкреслити мінливість видовища, щоразу залежно від мети та зовнішніх обставин, що унеможлиблює віднесення його до якогось

канонічного і усталеного жанру. Термін «театральна форма» не має на меті передавати естетичну цінність; використовується для опису театральних постановок різного типу: арлекінада, балет, інтермедіум, мелодрама, пародія на трагедію тощо. [56].

Часто до заплутаного значення «театру форми» також додається слово «анімаційний», що вносить додаткові ускладнення. На сцені оживлення/одухотворення відбувається лише символічно. Навіть сама гуманоїдна лялька, майстерно імітує рухи людського тіла, насправді не жива, хоча ілюзія може бути сильною, створюючи у глядачів ілюзію, яка є джерелом захоплення, естетичних переживань і навіть метафізичних хвилювань. Проте в життя ляльки ніхто не вірить. Лише актор живий на сцені, приховано чи видимо.

Термін «анімаційна форма» іноді вживається як заміник «ляльки», що завжди було лінгвістичною проблемою, оскільки воно занадто тісно асоціюється з дитячою іграшкою та чимось антропоїдним, тоді як театр ляльок створює вистави не лише для дітей, а й використовує не лише персонажів, що наслідують людей, а й образи тварин, предметів, абстрактних форм, тіней тощо. Це визначення здається надто вузьким, бо якби ми його застосували, то довелося б залишити за межами театру ляльок такі види вистав, як театр предметів (наприклад: парасолі не є ні людиною, ні «іншою живою чи фантастичною істотою», а вони були блискуче оживлені в театрі, у відомих виставах Іва Жолі, театр тіней (тіні не є «тривимірними фігурами»), театр автоматів їх «життя» запрограмоване людиною, а не «задано безпосередньо», пластичний театр розглядає анімаційну форму як знакову пластику, а не як персонаж, а тому не імітує «життя».

Сучасний театр (не тільки ляльковий) далеко відійшов від зразків минулого. Тут не місце визначати такі терміни, як «постдраматичний театр», «перформанс», «театр різноманітних засобів вираження», «постмодерний театр», але очевидно, що нам часто не вистачає мови, щоб точно назвати й описати сучасні вистави. Можна сказати, що не має значення, як ми визначаємо

той чи інший театр. З точки зору глядача важливо лише те, цікавий він виставі чи ні.

Краківський фестиваль *Materia Prima* цікаво проблематизує питання «форми» та «матерії». Кожен новий фестиваль дає можливість серйозно замислитися над питанням, що таке театр форми і форма в театрі. Сам термін «*materia prima*» означає первинну матерію, основу, сировину. Одна справа для алхіміків, філософів і психологів, а інша для хіміків і фізиків. Що це означає для людей театру? Можна сказати, що на сцені ми маємо справу з трьома різновидами матерії: живою (люди), мертвою (реквізит, костюми, елементи сценографії) і живою (анімант). Наукова конференція та виставка, що супроводжували третій фестиваль *Materia Prima* (2015), були присвячені «Театру форми у творчості Тадеуша Кантора, Юзефа Шайни та Єжи Гротовського», творчість яких є чудовими прикладами зіткнення в театрі того, що живе і що мертво, але підлягає магічному відродженню. Вони є частиною міркувань про межі життя, його непостійність порівняно з довговічністю предметів, і навпаки.

Тому в пошуках художньої практики необхідні теоретичні роздуми та поправки до старих визначень. «Форма» може бути настільки широким поняттям, що воно вже нічого не пояснює, а навпаки – розмиває всю тему. «Анімована форма» залишається корисною – за умови, що ми погоджуємося на її семантичну близькість до «ляльки» або «аніманта». [51].

Поки серед теоретиків сучасного театру тривають дискусії щодо дифініцій, теорій, та визначень явищ сучасного перформативного мистецтва, «театр об'єкту» підкорює інноваційні форми такі як імерсійний театр, де набуває нових метаконтекстів, наративів, функцій.

2.2. Театр об'єктів у контексті інноваційних форм сучасного перформативного мистецтва

Під час останньої бієнале нового медіа-мистецтва WRO під загадковою назвою «Тестовий вплив» багато художників і вчених стверджували, що ми живемо в часи трансгуманізму. Про що це? Нові технології, а точніше

біотехнології, кардинально змінили визначення людини. Все важче відрізнити розум від тіла, об'єкт від суб'єкта, культуру від природи, мистецтво від біології. Революційні технології, що надихають на розвиток екстремальних теорій, не тільки ускладнюють або релятивізують наше сприйняття реальності. Вони часто дають нам дуже корисні інструменти, щоб краще зрозуміти себе.[30].

Вроцлавські міжнародні зустрічі МЕТАФОРМИ мають свою енергію, відкриті до нових горизонтів перформативного мистецтва, та лояльну аудиторію. У хаотичному розмаїтті представлених на фестивалі робіт був елемент несподіванки. Театр предмета виявився багатим полем для досліджень. Цю техніку було досліджено, в привезеному з Білостока етюді «Kubuś P.», сповненому чарівності, яку мають лише історії, улюблені в дитинстві. Стоакровий ліс був показаний там у блискучій метафорі, його місце зайняли книжкові шафи. Саме серед друкованих казок блукали Вінні-Пух і П'ятачок. Зосередженість актрис на численних дрібних завданнях і послідовність у метафоричному підході до книжок довели, що театр предметів живий і непогано працює. Привабливою, майже готовою виставою за формулою об'єктного театру стала «Вроцлавська казка про поліетиленовий пакет», режисерія та виконання Зузанни Котари та Матеуша Бернаціка. Історія про зустріч діаманта та поліетиленового пакета, переконана у своїй унікальності, відбувається після екологічного знищення світу, і герої, які випадково зустрілися, говорять про це в загальних рисах (головний винуватець, звичайно, пластик). Використовуючи свої тіла, просту, рухливу декорацію та численні кольорові елементи, експоновані на фоні білих стін, виконавці бездоганно поєднали розповідь з предметною анімацією, чим викликали захоплення у маленьких глядачів (вистава була розрахована на глядачів від 6 років). Театр об'єктів знайшов своє повне втілення у вроцлавській виставі «Коли у короля болить зуб», реж. Моніка Рекс. Актори, використовуючи численні інструменти та створюючи з них театральні об'єкти, вибудували живу, енергійну виставу, яка поєднує в собі енергетику, музикальність і благородну форму. [48].

В контексті дослідження інноваційних метод використання принципів «театру об'єкту» заслуговує на окрему увагу німецький гастрольний театр «Materialtheater». Компанія була заснована в Штутгарті в 1986 році Сігун Кілгер. Назва їхньої компанії, «Materialtheater» в перекладі театр матерії, розкриває суть, ціль та наратив репертуару, який пропонується глядачу. Завдяки вільному використанню форми та змісту звичайних предметів, таких як яйця, крупи, ляльки, скульптури тощо, перформанси виникають із використаних матеріалів. Сюжет побудований не на психології, а на мистецтві, імпровізації та асоціаціях. Грайлива взаємодія людей і матеріалу, перформанс та імпровізації з лялькою створюють інтерактивний простір який триває з перервами, перебільшеннями, абстракціями та дистанціюванням із залученням мультимедійних ефектів. Драматургічний зміст варіюється від тем особистого характеру до актуальних роздумів про сучасне суспільство. Персонажі, часто клоуни, грають з гумористичними та фарсовими елементами. Режисер і актор Альберто Гарсія Санчес який приєднався до компанії в 1997 році. Спільна робота з Аннет Шайблер, Астрід Грісбах та актрисою Мір'ям Гольдшмідт також відіграла важливу роль в успіху Materialtheater Stuttgart.[29].

Тож синтезуючи принципи та засоби традиційного театрального мистецтва й концепції нових форм перформативного мистецтва можна досягнути вигоди. Театральні вигоди, яких можна досягти, перегруповуючи експресивні засоби та техніки з інших мистецтв перформансу, за умови, що це змішування здійснюється з метою створення специфічного драматичного ефекту та уникнення незрозумілої «мішанини» стилів. Коли театр ляльок, театр об'єктів, танець, пісня, традиційна інструментальна музика, маски, паради, вуличний театр, пантоміма, акробатичне та циркове мистецтво стикаються і переплітаються, створюється новий спосіб перформативного висловлювання.

Однак, як сказав Фердінандо Тавіані: «Поза обміном техніками, сценографіями та естетичними інтенціями, театр несе себе, проявляє свою присутність світові і стає живою, дихаючою соціальною тканиною. Таким чином, одвічний розкол між акторами і глядачами має тенденцію зникати.

«Театр задуманий як творча майстерня або лабораторія життя. Це вже не просто вираження культурних символів, а різних способів життя і спілкування між людьми [34].

РОЗДІЛ 3. ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ТЕАТРУ ОБ'ЄКТІВ ПРИ СТВОРЕННІ ІМЕРСІЙНОЇ ВИСТАВИ «СЛІПЦІ» ЗА П'ЕСОЮ НІНИ ЗАХОЖЕНКО

3.1. Режисерська концепція вистави

Режисерська концепція імерсійна вистави-екскурсії «СЛІПЦІ», в авторстві Ніни Захоженко, будується за мотивами п'єси бельгійського символіста Мориса Метерлінка. Ініціатива створення вистави «Сліпці» виникла в харківському незалежному театрі “Публіцист” ще до повномасштабного вторгнення росії в Україну, в 2021 році. Робота над виставою була перервана через війну та брак фінансування. У 2024 році театр, опинившись за кордоном, відновивши фінансування та заручився підтримкою магістрату міста Брно, Чехія та незалежного чеського театру «3+КК» й відновив роботу над виставою в нових умовах.

Мистецький проєкт “Сліпці” передбачає три етапи. Перший етап – освітньо-дослідницький. В межах якого проведено серію лекцій від фахівчині Харківського літературного музею Ольги Резніченко де був описаний історико-літературний контекст 20-х років ХХ століття та представлені ключові особистості тієї доби, їхній творчий та життєвий шлях. В межах другого етапу драматургинєю Ніною Захоженко була написана нова п'єса за мотивами п'єси Мориса Метерлінка «Сліпі» й включені мотиви творів і біографій українських поетів доби Розстріляного Відродження, а також — з огляду на особливості майбутньої реалізації вистави в місті Брно, Чехія — за дослідженнями історичного та ціннісного зв'язку України та Чехії. Третім етапом проєкту є власне постановка імерсійної вистави «Сліпці» за однойменною п'єсою Ніни Захоженко.

Після Української революції 1918 року та визвольних перегонів на території України, в ході яких пала новостворена Українська народна республіка, а українські землі були окуповані радянською Росією, в Україні 20-х років ХХ століття сформувалося унікальне середовище. В умовах панівної

комуністичної ідеології, яка в ті роки демонструє відкритість для національних рухів, швидко розвивається сучасне українське модерне мистецтво. Серед основних його рис: реформаторський і часто радикальний підхід, відмова від традиції, і парадоксальне поєднання щирої віри в комунізм з проукраїнськими поглядами та орієнтацією на Європу.

На той час радянська влада давала можливість творити нове українське мистецтво цілій генерації нових митців-реформаторів. Запалюються зірки нових українських митців (які в майбутньому стануть класиками): Миколи Хвильового, Михайля Семенка, Майка Йогансена в літературі, Леся Курбаса та Миколи Куліша в театрі, Олександра Довженка в кіно, Василя Єрмілова в живописі та багатьох-багатьох інших. Майже всі ці генії нової доби були свідомими комуністами, а в недалекому майбутньому – жертвами червоного терору. Більшість з них було розстріляно, а решту репресовано або підкорено. Цей час прийнято називати Розстріляним Відродженням або Червоним Ренесансом.

У режисерському задумі всі головні герої п'єси Метерлінка набувають рис ключових постатей українського Червоного ренесансу, але наслідують від метерлінковських сліпих власне фізичну сліпоту, як алегорію сліпої віри в комунізм. Вони — сліпці, які були зачаровані (засліплені!) вірою в світлу ідею, жили і творили, але коли зіткнулися зі людоненависнецькою сутністю влади рад, виявилися не готовими до цього і загинули — фізично або творчо.

Моріс Метерлінк у своїй п'єсі “Сліпі” критикує суспільство за пасивність, інфантильність, довірливість, сліпу віру в “вождя” та відсутність критичного мислення. Він позбавляє людей Бога, а на його місце ставить безлике та фатальне Невідоме, що керує світом і вороже до людини. Його герої, фізично незрячі, але їхня сліпота простягається далі — вони не здатні прийняти самостійних рішень, довіряють чуткам, лякаються нового та неочікуваного, ностальгують та впадають у фрустрацію. Їхній лідер раптово вмирає і тепер вони не можуть знайти дорогу назад до притулку. Наприкінці нетривалої, але виснажливої подорожі Невідоме набуває найзагрозливіших рис. Відкритим,

але, вочевидь, трагічним фіналом драматург пророкує всі глобальні катастрофи ХХ століття — світові війни, геноциди, тоталітаризм.

Але переживши все це, людство не зробило правильних висновків. Бо за сто років, в 20-х роках ХХІ століття через російську агресію в Україні людство знову опинилося в стані Світової війни, яка за словами американського історика Тімоті Снайдера точиться (поки що) на території України. Знову метерлінківський страх перед Невідомим панує в світі, бо загроза ядерної війни знову актуальна.

Окрім мистецької рефлексії на глобальні геополітичні процеси в фокусі уваги проєкту особливий зв'язок України та Чехії. Спільні слов'янські корені, близькість територіальна та ментальна, спільні історичні травми — все це формує особливий клімат наших відносин. Саме тут після поразки УНР в 1919 році сформувалася Празька школа — об'єднання українських митців в чеській еміграції. Трагедії, що приніс нацистський режим Третього рейху та радянська окупація з придушенням національних свобод знайома і чехам, і українцям. Під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну Чехія надала захист сотням тисяч українців та стала на позиції надійного партнера в боротьбі за свободу та демократичні цінності.

Режисерський принцип будови імерсійної вистави базується на синтезі форм імерсійного театру та засобів театру об'єкту тому й драматургічна колізія має особливості творчого процесу в умовах проєктної роботи.

Ідея режисерської концепції вистави “Сліпці” виникла в 2021 році після прем'єри вистави-ораторії “Наркомати” (жовтень 2021, Харків, театр “Публіцист”), де режисер в черговий раз звернувся до теми національної пам'яті та радянської спадщини. Виникла інтенція в наступній виставі зануритися більше в тему Розстріляного Відродження та дослідити біографії та творчість поетів знищеної генерації. Було вирішено створити нову п'єсу, використовуючи як основу п'єсу Моріса Метерлінка “Сліпі”, а замість основних дійових осіб взяти ключові постаті Червоного Ренесансу: Миколу

Хвильового, Володимира Сосюру, Павла Тичину, Миколу Бажана (з його поемою “Сліпці”), Михайля Семенка, Леся Курбаса та інших.

В рамках проєкту до роботи була залучена драматургиня Ніна Захоженко та літературознавиця Ольга Різниченко. Команда проєкту провела серію лекцій з історії літератури початку ХХ століття, що стало основним матеріалом для наступного етапу, а саме написання п'єси. З огляду на специфіку майбутньої вистави, її сайт-специфік природу, імерсивність та сенсорність, в написанні вистави необхідно було врахувати також особливості простору, де вистава буде відтворюватися. Таким простором в даному випадку була будівля Káznice — колишньої в'язниці в чеському місті Брно, яка зараз працює в форматі музею та культурного центру. Для адаптації п'єси до цього особливого простору відбулася робоча поїздка команди проєкту до Káznice в тому числі і драматургині.

Наступна робота над п'єсою відбувалася в тісній співпраці драматургині Ніни Захоженко з режисером Костянтином Васюковим, художницею вистави Діною Чмуж та чеським драматургом з партнерського театру Лібором Бржобогатим. Тому в даній роботі представлена тільки експлікація вистави, без режисерського аналізу п'єси.

З огляду на сайт-специфік характер вистави, коли локація напряду впливає на процес написання п'єси взагалі та стає активним чинником сценічної дії, формує наскрізну дію та впливає на мотивацію героїв, є сенс розробки тільки експлікації вистави, опустивши аналіз п'єси.

3.2. Обґрунтування синтезу принципів імерсійного театру та засобів театру об'єктів

Відносно недавній розвиток великої кількості наукових досліджень, присвячених моторошному, чітко показує, що есе Зигмунда Фрейда 1919 року та стаття Ернста Єнтша 1906 року, яка його надихнула, продовжують залишатися важливими орієнтирами для розуміння модерності. Так само, як концепція Берта Брехта «*Verfremdungseffekt*» – дистанціювання, "відчуження" або відчуження – постійно пропонується як цінний інструмент для розуміння

сучасного театру та перформативної природи сучасної культури, концепція моторошного – "темного відчуття невизначеності" (Єнтш 1906 [1995/2008]: 224) щодо того, чи живі об'єкти, чи мертві – пропонується як корисний маркер складнощів і протиріч недавнього минулого та нашого поточного стану.

Для митців театру ляльок дослідження есеїв Фрейда та Єнтша є вражаючим досвідом, оскільки обидва сповнені посилянь на сутність лялькового мистецтва. Ця сутність нерозривно пов'язана з давніми людськими бажаннями грати з матеріальним світом, у виставах, що фокусуються на дереві, камені, пластику, металі, склі, папері, кістці та інших об'єктах, які, завдяки нашому людському втручанню, рухаються, говорять і, здавалося б, мають життя. Аналізуючи термінологію, яку використовують Єнтш і Фрейд для пояснення моторошного, можна сказати, що сутність лялькового, та об'єктного перформансу полягає в анімації мертвого світу живими людьми.

Досліджуючи принципи імерсійного театру стає зрозуміло що поняття «занурення» та «партисипативність» мають не тільки формальний контекст, а й філософський метафізичний наратив де відчуття та розуміння естетики набуває властивостей базового інструменту художньо-образного рішення перформативної дії.

У терміні «естетична сліпота» укладені два помилкові, але поширені упередження: по-перше, що сліпота є синонімом невігластва; по-друге, що естетичні якості сприймаються виключно зоровими засобами. Для Девіда Болта розуміння естетики може бути важливим для виявлення принципів, які соціально дискваліфікують і пригнічують людей з обмеженими можливостями. У своєму філософському есе він стверджує, що естетична сліпота породжує окуляроцентричну соціальну естетику — естетику, яка дискваліфікує людей з обмеженими можливостями. Болт зосереджується на естетичних роботах і теоріях 1890-х років, епохи, коли краса, як правило, сприймалася візуально. Це припущення означало більший акцент на зір і, як наслідок, на сліпоту. У п'єсі Моріса Метерлінка «Сліпі» 1890 року з'являються сліпі персонажі, але вона базується на зрячих. Інформація про обстановку та навіть час доби передається

візуальними засобами, оскільки персонажі змушені зосереджуватися на своїй нездатності бачити сонце, а не на іншій сенсорній інформації, до якої вони мають доступ. Сліпі персонажі вважаються нездатними формувати значущі стосунки або знати правду, оскільки вони не бачать. Ці та інші подібні уявлення про сліпоту іноді захищаються в ім'я символізму, пише Болт, але ці захисти є проблематичними, коли розглядати втілений досвід людей із вадами зору. Естетична сліпота залежить від хибних стереотипів людей із вадами зору як загублених або збентежених, а не від всебічного розуміння втілення; вигадка створюється всупереч фактам. Болт визнає, що глядачі 1890-х років могли бути краще знайомі з цими зображеннями сліпоти, і що він критикує «Сліпих» з точки зору сучасної чутливості. Творці класичних театральних інсценізацій при роботі з п'єсою «Сліпці» та її естетичними висловлюваннями для передачі метафоричних сенсів та зображення сліпоти людського духу, використовують формальну акторську гру фізичних вад сліпців. [47].

Ніби на протилежному полюсі цього процесу стоять творці, які не мають стосунку до інституції, які сенс своїх театральних висловлювань вбачають у оживленні мертвої матерії. У цьому, мабуть, і полягає суть сучасного лялькового мистецтва. У його центрі стоїть творець маріонеток, виконавець/перформер, а не режисер. Перформер/аніматор використовує візуальну форму для вираження суті того, що хоче висловити. Іноді перформер/аніматор закінчує свої пошуки збіркою етюдів. Іноді він розширює висловлювання набагато ширше. Потім запрошує режисера, сценографа, композитора, адже театральний твір – це завжди акт колективної творчості. Важко бути самодостатнім у сучасному світі, який пропонує таке багатство матеріалів, технологій та спеціальних навичок. Проте саме його, аніматора/перформера, бачення визначає створюваний мікрокосм. Запрошений режисер виступає в ролі експерта, чуйного спостерігача, фахівця, який володіє театральним мистецтвом і вміє вказати на дрібні моменти, спрямувати думку постановки та її театральну композицію. Зазвичай його ім'я анонімне, і ми часто дивуємося, що лялькар скористався послугами режисера. Доказом таких

плідних колаборацій є практичний досвід світових зірок перомерів/аніматорів: Пайви, Окамото, Шустера, Трантера, Бертрана, Беркетта, Фогеля та Зенле.[54].

Тож з огляду на «проєктність» створення імерсійної вистави «Сліпці» синтез перформативних, імпровізаційних практик роботи з об'єктом та сенсорні ефекти здається органічним.

Художники відрізняються від немитців тим, що вони краще чують, бачать далі, мають більшу чутливість, завдяки чому можуть заглибити глядача/спостерігача на більш тонкі рівні та відтінити те, що здається простим на перший погляд. Тому художники за своєю природою сучасні. «Сучасні» – тобто чутливі до сучасності, які шукають власної правди та адекватних засобів вираження, будують порозуміння з глядачем не через лестощі, а через спільний пошук смислів і цінностей.

Глядачам потрібна сучасність, тому що театр – це мистецтво, закладене «тут і зараз». Якщо він глухий до «тут і зараз», якщо вдає, що може копіювати шаблони півстолітньої давності, бо нічого не змінилося, то він бреше. Глядач хоче, щоб до нього ставилися серйозно і як до партнера, навіть якщо він дитина і не може назвати своїх потреб. У 1940-х роках, коли гастрольні театри ставили казки для дітей у сільських будинках культури, їхні глядачі, як правило, вперше в житті стикалися з театром, а багато батьків були неписьменними. Сьогодні діти з раннього дитинства стикаються з книгами, телевізором і комп'ютером. Їх уявлення про світ і своє місце в ньому нескінченно різні [52].

У мистецтві завжди важлива форма, художність і естетичність мови, яка використовується – будь то слово, художній знак, рух чи звук. Театр – це мистецтво, яке сприймається очима, вухами й усім тілом (звідси перформативні та партисипаторні тенденції в сучасному театрі, що акцентують увагу на участі, тілесній «жвавості», співприсутності актора й глядача в одному місці й часі). Художники створюють мистецтво, підвищують стандарти та формують смаки. Тож важливе естетичне наповнення якого будь імерсійного дійства, тим паче філософської історії про смерть, яка проникнута п'єса Метерлінка «Сліпі». В образному рішенні об'єктів та атмосферних ефектів сценографії автори

імерсійної вистави-екскурсії надихаються практичним досвідом Тадеуша Кантора та Крістіана Торгейрсона.

Польський художник/перформатор, режисер Тадеуш Кантор та його «Театр смерті» базуються на своєрідному перевероті традиційних цінностей. У своїй творчості, яка опосередковано стосується світу театру ляльок, смерть розглядається як позитивна протиріччя цінностям суспільства споживання. Таким чином, відповідно до цієї перспективи, актор повинен був постати перед глядачем з такою ж дивністю і такою ж дистанцією, як оточуючі труп.

Під впливом пластичних експериментів конструктивізму та «Баугаузу», дадаїзму та сюрреалізму Кантор позбавив об'єкта будь-якої утилітарної функції та навіть використав відходи. Зі своїм «Teatr Cricot 2» він досяг кількох міжнародних успіхів: «*Umarła klasa*» (Мертвий клас, 1976); «*Wielopole Wielopole*» (1980); «*Niech szczerą artyści*» (Нехай митці помруть, 1985); «*Dzisiaj są moje urodziny*» (Сьогодні мій день народження, 1990), в яких живий актор і неживий предмет були розміщені на одному драматичному рівні, і де актори змішалися з манекенами. Кантор висунув теорію про «біооб'єкт», тобто симбіоз живих і штучних елементів для створення пластичної форми, яка усуває відмінності та ієрархію звичних почуттів. У зв'язку з цією ідеєю кілька його «хепенінгів» були перехрещені «*крікотажами*»: актора часто загортали в папір, який стирав, а навіть зводив нанівець, контури його тіла, перетворюючи його на живу скульптуру, що ховається, але на при цьому підкреслюючи природні форми тіла. [29]

Працюючи за пропозиціями Бруно Шульца в «*Sklepy cynamonowe*» (Крамниці кориці, 1934), Кантор завжди використовував манекенів як дублерів живих акторів. У 1987 році в «*Macchina dell'amore e della morte*» (Машина кохання та смерті) персонажами були маріонетки, якими маніпулювали актори, а відьом грали великі механічні скульптури, що відзначають історію насильства над людьми. У 1988 році для «Міжнародного інституту Маріонетт» у Шарлевіль-Мезьєрі, Франція, Кантор також створив з молодими акторами та лялькарями «*крикотаж*», «*Une très courte leçon*» (Дуже короткий урок).

У своїй театральній практиці Тадеуш Кантор привніс надзвичайно інноваційне бачення мистецтва лялькового мистецтва, яке має бути пов'язане з баченням Едварда Гордона Крейга, зв'язок, який він визнав.

«Змилуйся над нами», — благає один із героїв у самому кінці «Сліпих» Моріса Метерлінка. До кого вона звертається, не зовсім зрозуміло — загрозлива присутність може наближатися, а може й ні. Але репліка Метерлінка, здається, так само спрямована на глядача, як і на інших героїв п'єси. Написані у 1890 році «Сліпі» був революційним поступом у театрі; його наголос на настрої та атмосфері над сюжетом і характером частково допоміг започаткувати сюрреалістичний і символічний рухи. Історія стосується шістьох сліпих чоловіків і жінок (скорочено до трьох перекладачем і адаптатором Вірсавією Доран), покинутих у пустелі священиком, якому доручено піклуватися про них. Це підтягнутий і захоплюючий твір. З самого початку вистави ми бачимо мертве тіло священика серед акторів (у поточній постановці він повісився на дереві), і ми з жахом спостерігаємо, як гравці повільно усвідомлюють свою небезпечну скруту. Однак для глядачів із сучасними відчуттями п'єса є дуже проблематичною: її ефект залежить від цілковитої безпорадності сліпих персонажів у її центрі. Хоча вони були незрячими від народження, жоден із неназваних персонажів Метерлінка, здається, не здатний функціонувати. Персонажі, що сидять у колі, ледь можуть визначити місцезнаходження один одного, не кажучи вже про вихід із зловісного лісу. Це частково просто драматична зручність: покинути чотирьох здібних особин у лісі навряд чи можна назвати великою драмою. І це частково ознака власного часу Метерлінка. Дім, куди бажають потрапити його герої, насправді є свого роду притулком, де їх розміщують разом із божевільними і за якими піклується духовенство. Сліпі у всесвіті Метерлінка залежні й хворі; вони не є продуктивними членами суспільства.

Це відчуття виключення із суспільства лежить в центрі останньої версії трилера Метерлінка Крістіана Торгейрсона. Торгейрсон ставить свою версію п'єси не в театрі, а в корпусі «Сковороди», покинутого сталевих корабля,

пришвартованого на північ від пірсів Челсі в Нью-Йорку. Глядачів одного за одним ведуть крізь темний, схожий на печеру інтер'єр, доки вони не дійдуть до ігрового простору, де їм вказують, де сісти, і залишають чекати — деякі навіть півгодини — для початку вистави. Без опалення, мало світла та ледве подушки, щоб сидіти, глядачі позбавлені всього звичного. Так само, здається, і актори. Торгейрсон змушує своїх акторів виступати в непрозорих контактних лінзах, які повністю закривають зір. Вони діють не як чоловіки та жінки, які народилися сліпими, а як люди, яких раптово позбавили зору, незграбно спотикаючись навколо ігрового простору, невпевнено шукаючи, за що б учепитися.

Проблема, здається Торгейрсон, полягає не стільки в сліпоті, скільки в покинутості, буквальному та переносному. Віддалені від світу, до якого ми звикли, навіть ми в аудиторії відчуваємо себе безпорадними та самотніми. Здається, що без допомоги члена екіпажу неможливо знайти вихід із темного човна, що розгойдується. Акторів на сцені також без допомоги штовхають у світ: певна міра їхнього страху здається реальним, можливо, жах того, що вони раптово залишаються незрячими під річкою Гудзон. Тож чи варто дивуватися тому, що персонажі світу Метерлінка здаються такими загубленими й залишеними? У дитинстві їх відібрали від сімей і відправили до закладу на безлюдному, лісистому острові, вони ніколи не отримували підтримки та ресурсів, необхідних для розвитку справжньої незалежності. Їхня безпорадність походить не стільки від сліпоти, скільки від повної покинутості суспільством.

Щоб підкреслити це, Торгейрсон доповнює свою постановку двома прийомами. Глядачів, які прибули раніше, чекає гостинна зустріч у лаунжі корабля з вином і свічками. Після вистави глядачі, акторський склад і команда збираються разом на повну вечерю посеред сцени. Серед такого товариства скрипучий метал «Сковороди» здається менш передчутним, дорогу назад на сушу знайти не так вже й важко. Повернутися в суспільство — це полегшення — полегшення, завдяки якому легше зрозуміти жах і беззахисність ізольованих героїв Метерлінка.

Підхід Торгейрсона — чи не єдиний спосіб зрозуміти п'єсу Метерлінка в сучасному світі. Представляти драму незмінною — означає використовувати згубний стереотип безпорадного сліпого чоловіка чи жінки з метою драматичного напруження. Змінити сам текст означає нейтралізувати фактично напружену ситуацію. Проте в аранжуванні Торгейрсона п'єса стосується як глядачів, так і героїв. Ми всі однаково боїмося, каже Торгейрсон, усі однаково шукаємо допомоги та підтримки. У цьому контексті особливого резонансу набуває заключний рядок Метерлінка. Не жалійте людей з обмеженими можливостями, з думками о них як не подібних на зрячих, бо зрячі теж не бачать правди, такий наратив читається в останній дії акторів Торгейрсона.

Тож вертаючись до обґрунтування режисерської концепції імерсійної вистави-екскурсії в авторстві Ніни Захоженко, треба виокремити основні концептуальні положення проєкту. Вистава вирішена за законами тотального театру, де собі місце знаходить і лялька, і маска, і живий план актора, і пластичний принцип «людина-лялька», яку розробляв ще Лесь Курбас. Згідно цього, реалістична природа існування актора на сцені в гострі, гротескові моменти набуває «механічності» та «ляльковості». Зокрема, це можна спостерігати в перформативному існуванні актриси в останній сцені, де вона поводить як оживша лялька, про яку говорить Лесь Курбас в описі до свого «Вертепу»: ««Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, — механічно. А ті, хто гратимуть, реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди. Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття, первісні, ясні, прості, чіткі. Це найвідповідальніша справа акторського перевтілення. Так, так, перевтілення! Уявіть себе лялькою, перевтілюйтесь у ляльку» [18].

Сюжет вистави реалізується в реальному часі на території закинutoї в'язниці починається екскурсія, але виявляється, що брама в'язниці закрита, і

тепер всім потрібно знайти вихід. Для цього потрібно вивчити досвід колишніх в'язнів, а щоб зануритися в їхню історію – закрити очі і дослідити весь маршрут навпомацки. Група людей з зав'язаними очима (Сліпці), їхні Провідники та Свідки долають маршрут по просторам в'язниці, згадуючи трагічні історії митців Розстріляного Відродження та розмірковуючи над роллю мистецтва в важкі часи. Наприкінці подорожі вихід, але не в буквальному значенні, знаходиться в локації «Театр».

Послідовність маршрута:

Сад. Ключові слова: традиція, пам'ять, бандура, музика, рустикальність, зерно, хліб

Міська кав'ярня. Ключові слова: руйнування, реформа, прогрес, революція, футуризм, місто, кав'ярня, стендап, клуб.

Підвал. Ключові слова: вибух, повітряна тривога, укриття, війна, школа, катівня, НКВД, ДНР, ізоляція, свідчення.

Божевільня. Ключові слова: репресії, тортури, каральна медицина, пропаганда, зрада, донос, Тичина, Сосюра, Бажан, Рильський, зламана воля, співпраця з системою, державні нагороди.

Будинок “Слово”. Ключові слова: кооператив геніїв, свобода, творчість, прогрес, прослуховування, репресії, допит, вечірка, музика, постріл, самогубство

Вокзал. Ключові слова: втеча, евакуація, еміграція, Олена Теліга, Чехія, Празька школа, націоналізм, повернення, нацисти, розстріл.

Театр. Ключові слова: театр, “храм”, Лесь Курбас, “розумний Арлекін”, реформи, мистецтво в важкі часи, війна, сучасні митці.

Надзавданням вистави є актуальна проблема сьогодення для більшості людей Світу. В умовах створення вистави в вимушеній еміграції (м. Брно, Чехія) познайомити чехів з особливостями формування української культури. Підтримка та просування українського мистецтва за кордоном. Розстріляне Відродження – це втрата не тільки України, а й Європи. Війна проти російських загарбників – не тільки війна України, а й війна Європи. Українці – не жертви, а

борці за свою незалежність та захисники європейських цінностей. Пошук спільних больових точок та точок порозуміння чехів та українців Наскрізна дія та контр-дія розкриваються через дослідження просторів в'язниці та занурення в історії митців Розстріляного відродження пошук виходу з в'язниці. Контр-дію формує сам ворожий контекст згаданого червоного терору та сучасної війни. Атмосфера вистави напружена та депресивна в цілому, яка регулярно, підтримуючи необхідний темпоритм вибухає яскравими енергійними подіями та акторською грою. Художня мова вистави лаконічна та мінімалістична, не без парадоксальних елементів й еклектики. В стильовому візуальному рішенні костюмів, ляльок та сценографії переважають чорний, білий та червоний кольори. Кольори артефактів, предметів, з якими взаємодіють учасники та глядачі, свідомо не витримані в стильовій гаммі, бо вони тут працюють як уламки реального життя та пам'яті різних особистостей та історичних подій.

Основний музичний інструмент вистави – бандура. Вона забезпечує аудіальний, музичний зв'язок між окремими сценами та історичними подіями. Бандура працює як свідок цього зв'язку в незалежності чи грає на ній кобзар, чи її переосмислює Семенко чи її звук з'являється наприкінці вистави, коли мова заходить про національну пам'ять. Крім того у виставі застосовано індустріальний електронний саунд-дизайн, що взаємодіє контрапунктом з бандурою і національним вокалом. Атональні звукові ефекти та аритмічні музичні рисунки супроводжують сцени із психічними розладами та внутрішніми конфліктами головних героїв. Світлова партитура нескладна, використовується виключно гра білого світла і тіней. Це відповідає «сірому» життю головного героя та підтримує депресивну атмосферу вистави.

Свого часу «Сліпі» Моріса Метерлінка став маніфестом символізму, відомий передусім як революційна подія в історії сучасного театру. Однак, перш ніж стати популярною виставою, п'єса є п'єсою для маріонеток (авторська ремарка), яка містить безліч значень і одночасно звертається до всіх п'яти почуттів. Нова п'єса Ніни Захоженко, написана за мотивами п'єси Метерлінка та на основі біографій і творчості поетів Розстріляного Відродження, разом з

дослідженням-виставою є ще більшим заглибленням в світ сенсорних відчуттів та є демонстрацією того, як цей матеріал перевертає символістські пошуки відповідностей між почуттями.

ВИСНОВКИ

За підсумками виконаних у магістерській роботі досліджень треба зазначити його прикладний контекст, є важливим для режисерської практики сучасного українського театру, який прагне інтегруватися у світовий культурний простір.

Завдяки аналізу джерельної бази з теми дослідження було виявлено концептуальну різницю розуміння терміну «імерсійний театр» між англomовною та україномовною літературою. У процесі рефлексії різноманітності підходів до термінології та практики імерсійного театру в опрацьованих джерелах дослідження було виявлено великий потенціал імерсійних практик. Встановлено засади основних принципів утворення перформативного простору в світовій та українській практиці імерсійного театру. З'ясовано, що «імерсивність» є способом сприйняття, який визначає зміну свідомості. На засадах методологічних рефлексій проаналізовані основні режисерські прийоми та акторські техніки імерсійного театру. Досліджуючи роль почуттів у театральній виставі, стало зрозуміле найголовніше прагнення - вивчити спосіб комунікації в театрі, що полягає у одночасному використанні кількох кодів (вербальних, візуальних, сенсорних). Важливість почуттів у сприйнятті добре відома, і дослідження «імерсійного театру» не обмежується вивченням сенсорного компонента, естетичного досвіду та його впливу на глядача. Натомість це дослідження намагається пояснити, як конкретний розгляд почуттів може діяти на різних етапах процесу створення та в загальному генезисі вистави. Таким чином, сенсом дослідження стають як поетичний, так й естетичний рівні, та їх вплив на конструкцію креативного продукту від творчого етапу планування до матеріального виробництва вистави.

Практичний досвід роботи українського театру в напрямку імерсійного театру, який представлено в оглядовій довідці за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами 2017 – 2018 рр. в статті М. Лелик

«Імерсивний театр у мистецьких перформативних проєктах», приводить до висновків, що процес реформації інноваційних перформативних практик в українському театрі – конкурентоспроможний зі світовими аналогічними проєктами «імерсійного театру».

Поставлене завдання – розглянути особливості формування перформативної дії імерсійного театру та театру об'єктів, було вирішено завдяки аналізу сучасного світового практичного досвіду, різних форм й видів імерсійних вистав та їх режисерських концепцій, які описані у збірці презентацій та дискусій першої міжнародної наукової конференції "Театр і п'ять почуттів.

Огляд сучасних форм та особливостей засобів театру об'єктів, які розглядаються у другому розділі дослідження та описані у статтях Марека Вашкеля, Галіни Вашкель, Схумана Петтера, Мірослава Коцура, Анре Бретона, та статтях у всесвітній енциклопедії театру ляльок міжнародної спілки UNIMA, дають можливість розв'язанню завдання аналізу принципів і практичних методів створення імерсійної вистави з використанням артефактів.

Однак, в ході дослідження була виявлено, що усі перелічені матеріали пропонують загальне (теоретизовано) бачення, режисерської практики у імерсійному театрі та театрі об'єктів, яке не є вичерпним, але здатне закласти основи для майбутнього комплексного дослідження питання про синтез практик імерсійного театру та засобів театру об'єктів.

Поставлене завдання – обґрунтувати режисерську концепцію вистави “Сліпці”, яка ґрунтується на поєднанні імерсії та філософії об'єкта, привело нас до висновків, що синтез принципів імерсійного театру та театру об'єктів є логічним та може дати можливість народженню нових концептуальних сенсів традиційного театру в розв'язанні проблем розуміння людської ідентичності, відтворення реальності в нових формах інтелекту, почуттів і творчості.

Основні положення й висновки дослідження є внеском в розробку проблем теоретичних та практичних аспектів імерсійного театру, як інноваційної форми організації перформативного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баут П. Від Гетсбі до 1984. Що таке імерсивний театр, або як вибратися з власної «бульбашки» і зрозуміти сучасний світ. Life. 2021. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/imersivniy-teatr-shcho-ce-take-yak-yogo-zrozumiti-i-kudi-piti-v-kiyevi-video-50182067.html>. (дата звернення: 23.03.2024).
2. Білинська Ю. Поняття «поліанімація» в сучасному театральному процесі Європи. The 11th International scientific and practical conference — Priority directions of science and technology development (July 11-13, 2021) SPC —Sci-conf.com.ua, Kyiv, Ukraine. 2021. С. 346. URL: [PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-11-13.07.21.pdf \(sci-conf.com.ua\)](https://sci-conf.com.ua/priority-directions-of-science-and-technology-development-11-13-07-21.pdf). (дата звернення: 10.05.2024).
3. Василько В. С. Театру віддане життя / Василь Василько. Київ: Мистецтво, 1984, 12-51 с.
4. Величко А. Нездатність бачити. Післямова до найнесподіванішої вистави цього сезону. URL: <https://glavcom.ua/columns/avelychko/nezdatnist-bachiti-pislyamova-do-naynespodivanishoji-vistavi-cogo-sezonu-498056.html> (дата звернення: 10.05.2024).
5. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво : навч. Посіб. Київ : НАКККиМ, 2014. 143 с.
6. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
7. Данилюк О. Театральна лабораторія. URL: [Театральна лабораторія - Арсенал \(artarsenal.in.ua\)](https://artarsenal.in.ua). (дата звернення: 10.05.2024).
8. Ільницька Л. Замість свята. Сусідство і близькість як мистецький процес. Zbruc'. URL: [Замість свята | Збруч \(zbruc.eu\)](https://zbruc.eu). (дата звернення: 7.06.2024).
9. Імерсивний театр в Україні. Початок URL: <http://dede.com.ua/kyiv/Imersivnii-teatr-vUkrayini-Pochatok/>. (дата звернення: 5.03.2024).

- 10.Імерсивний театр: як розбивається стіна між глядачами та акторами.
Українська правда. URL:
<https://life.pravda.com.ua/projects/uzahvati/2021/10/8/245657>. (дата
звернення: 27.03.2024).
- 11.Кундереви́ч О. В. Кириленко К. М., Бенюк О. Б. Імерсивність як
мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та
його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ: Серія: Мистецтвознавство*,
2021. Вип. 45. С. 174-179. URL: [http://arts-series
knukim.pp.ua/issue/view/14867](http://arts-series.knukim.pp.ua/issue/view/14867). (дата звернення: 7.06.2024).
- 12.Кучер Р. Просторовий дизайн імерсивного театру в контексті мистецьких
практик. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку
гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали
Всеукраїнської науково-практичної конференції аспірантів, здобувачів,
магістрів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 54-56.
- 13.Лелик М.Б. Імерсивний театр у мистецьких перформативних проектах:
новий підхід до популяризації мистецтва. *ДЗК*, 2018. Випуск 11/ 4. С. 1-12.
- 14.Лесь Курбас. Філософія театру / Лесь Курбас ; упорядн. М. Лабінський ;
післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; редактор М. Москаленко.
Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022.
920 с.
- 15.Липківська А. Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця ХХ–
початку ХХІ ст. *Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого*,
2006. Вип 6. С. 27-44.
- 16.Метрелнік, Моріс. Сліпі. URL: <https://chtyvo.org.ua/authors/Meterlink/Slipi/>.
(дата звернення: 5.02.2024).
- 17.Паві, П. Словник театру. Львів: Центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
- 18.Різдвяний вертеп - Open Kurbas.
URL:<https://openkurbas.org/performances/rizdvanyy-vertep/> (дата звернення:
10.04.2024)

- 19.Русабров, Е. Т. Время наших надежд // Зоряний час Університету мистецтв : нариси до 95-річчя утворення ХНУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків, 2012. С. 277–303.
- 20.Ситник М. Імерсивний театр в Україні: як це працює?. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/projects/uzahvati/2021/10/27/246285/>. (дата звернення: 5.05.2024).
- 21.Словник іншомовних слів за редакцією О.С. Мельничука. Головна редакція УКЕ. Київ, 1977. 275 с.
- 22.Словник української мови у 20 томах. URL: <https://slovyk.me/dict/newsum/%D1%96%D0%BC%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%96%D1%8F>. (дата звернення: 10.04.2024).
- 23.Театр Лесі. Львів. URL: <https://teatrlesi.lviv.ua/>. (дата звернення: 10.04.2024).
24. Що таке імерсія в відеоіграх? Що сприяє більшій імерсії? URL: <https://tseivo.com/b/jargoniist/t/ardoobo8pg>. (дата звернення: 10.04.2024).
- 25.Animizm, animacja, animizacja | Henryk Jurkowski. Teatr Lalek. nr 1 – 2 (111 – 112) / 2013. (дата звернення: 7.05.2024)
- 26.Bell, John. Landscape and Desire: Bread and Puppet Pageants in the 1990s. Glover: Bread and Puppet Press, 1997.
- 27.Brecht, Stefan. The Bread and Puppet Theater. 2 vols. London: Methuen Paperback, 1988.
- 28.Co z tą nowoczesnością? | Halina Waszkiel - Teatr Lalek nr 1 (135) / 2019. (дата звернення: 7.05.2024)
- 29.Dennison, George. An Existing Better World: Notes on the Bread and Puppet Theater. Brooklyn: Autonomedia, 2000.
- 30.Dwie teorie | Mirosław Kocur - Teatr Lalek nr 2-3 (120-121) / 2015(54). (дата звернення: 7.05.2024)
- 31.Edward Gibbons-Brown. Immersive Theatre: Art and Humanity from Sleep No More to A.I. 2023. URL: <https://creativitysquared.com/immersive-theatre-art-and-humanity-from-sleep-no-more-to-a-i/>. (дата звернення: 7.05.2024).

- 32.Enrique.URL:https://www.academia.edu/67554580/Enrique_Vargas_The_Theatre_of_the_Senses_Introductory_Words_and_a_Short_Conversation_for_the_Symposium (дата звернення: 15.05.2024).
- 33.Green, Susan, ed. Bread & Puppet: Stories of Struggle & Faith from Central America. Burlington: Green Valley Film and Art, 1985.
- 34.Gross, Foreword, [w:] The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, red. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, London–New York 2014, s. XXIII.
- 35.Immersive_theater. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Immersive_theater (дата звернення: 10.05.2024).
- 36.Jane Bennett, Vibrant Matter, A Political Ecology of Things Duke University Press Durham and London, 2010.
- 37.Jonathan Mandell What is immersive theater? The six elements that define it at its best. New York Theater. URL: <https://newyorktheater.me/2019/10/04/what-is-immersive-theater-the-six-elements-that-define-it-at-its-best/>. (дата звернення: 27.05.2024).
- 38.Lalki w rękach niełalkarzy | Jakub Kłeczek - Teatr Lalek nr 1 (135) / 2019 (дата звернення: 7.05.2024).
- 39.Marinetti, Teatrzyk miłości. Dramat przedmiotów, tłum. J. de Witt, „Zdrój” 1919, t. 9. nr 5. p. 105.
- 40.Marranca B. (ed.), The Theatre of Images: Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer.1977.
- 41.Melbourne Festival review: The Echo of the Shadow a heightened realm of the senses. URL: <https://www.theage.com.au/entertainment/melbourne-festival-review-the-echo-of-the-shadow-a-heightened-realm-of-the-senses-20161009-gry4t8.html>. (дата звернення: 11.05.2024).
- 42.Reżyser w teatrze lalek | Marek Waszkiel - Teatr Lalek nr 1 (127) / 2017 (дата звернення: 7.05.2024).
- 43.Roach.J. The Players Passion: Studies in the Science of Acting. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

- 44.S. Di Benedetto, *The provocation of the senses in contemporary theatre*, Routledge, New York, 2011.
- 45.Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition établie par A. Cuisset et M. Pecorari, sous la direction de C. Biet, trad. M. Pecorari et M. Boucher, Éd. théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 358.
- 46.Schumann, Peter. "The Radicality of the Puppet Theatre". *TDR* 35.4, Winter, 1991. p. 75-83.
- 47.Schumann, Peter. "What, At the End of This Century, Is the Situation of Puppets and Performing Objects?" *Puppets, Masks and Performing Objects*. Ed. John Bell. Cambridge (MA): MIT Press, 2001.
- 48.Siła formy | Hubert Michalak - *Teatr Lalek* nr 3 – 4 (137 – 138) / 2019 (дата звернення: 7.05.2024).
- 49.Stephen Di Benedetto *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. *Grainger*. 2011. URL: https://www.researchgate.net/publication/286587526_The_Provocation_of_the_Senses_in_Contemporary_Theatre (дата звернення: 7.05.2024).
- 50.Stephen Eckert What Is Immersive Theater? *Contemporary performance*. November 9, 2021. URL: <https://contemporaryperformance.com/2021/11/09/immersive-theater/>. (дата звернення: 8.04.2024).
- 51.Teatr ożywionej formy | Halina Waszkiel - *Teatr Lalek* nr 2 (124) / 2016 (дата звернення: 10.04.2024).
- 52.Teatro de los Sentidos | gabrielhernandez.eu (дата звернення: 20.04.2024).
- 53.Tinera, Pagina. N. 13, 2017.
- 54.Waszkiel Marek. *Lalkarstwo u progu trzeciej dekady*. URL: <https://www.marekwaszkiel.pl/2023/01/06/lalkarstwo-u-progu-trzeciej-dekady/> (дата звернення: 7.04.2024).
- 55.Waszkiel Marek. *The old puppet vs lalka nova*. URL: <https://www.marekwaszkiel.pl/2023/03/22/the-old-puppet-vs-lalka-nova/> (дата звернення: 7.04.2024).

56. Zielińska, Rzeczy robią rzeczy [publikacja towarzysząca wystawie], Warszawa 2016, s. 10-11.
57. Zob. E. Kirkkopelto, Joints and strings: body and object in performance, „Performance Philosophy” 2016, t. 2, nr 1, s. 49-64.
58. Zob. H.T. Lehmann, Teatr postdramatyczny, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.
59. Zob. numer poświęcony teatrowi przedmiotu: „Teatr Lalek” 1984, nr 6.
60. Zya Kane. URL: <https://www.zyakane.com/projects> (дата звернення: 15.04.2024).